

Universidad Nacional Autónoma de México
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

EL TEATRO
DE PROTESTA SOCIAL
EN LOS
ESTADOS UNIDOS

Estudio de
Siete Obras Importantes
Representativas de los Cuatro
Temas Principales de Protesta

TESIS

QUE PRESENTA PARA RECIBIR EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES DE LA FACULTAD
DE FILOSOFIA Y LETRAS DE
LA UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO,
EL ALUMNO:

Edward Owensby

MEXICO, D. F.

MAYO 1951





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.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

a m i s m a e s t r o s



F-1191-C25-N1022

TABLA DE MATERIAS

I	La Discriminación contra las Minorías	5
	<u>Deep Are the Roots</u>	
	El Linchaje	
	<u>Hallo Out There</u>	
II	La Guerra	56
	<u>Bury the Dead</u>	
	Los Mercaderes de la Guerra	
	<u>Born Yesterday</u>	
III	La Explotación del Obrero	100
	<u>Waiting for Lefty</u>	
IV	El Mito de la Oportunidad: la Máquina	132
	<u>The Adding Machine</u>	
	El Mito de la Oportunidad: el Culto de la Venta	
	<u>Death of a Salesman</u>	

Capítulo Uno

LA DISCRIMINACION CONTRA LAS MINORIAS Y EL LINCHAJE

Down Are the Beets

Hello Out There

Una de las costumbres más obviamente anti-democráticas en la gran democracia americana, una que gana una profunda desconfianza en todo el mundo no europeo, es la discriminación de minorías. Ha sido dirigida principalmente contra el negro que vivía en medio de vecinos blancos, pobres e iletrados. El que vino a los Estados Unidos como esclavo encadenado siempre sufrió más que el que vino como esclavo económico emigrado. La discriminación, sino en el caso del negro, estaba ligada íntimamente a las olas nacionales sucesivas del Viejo Mundo: el que vino últimamente habló el poor inglés, tuvo que tomar los trabajos poor pagados, llegó a ser el "ciudadano de segunda categoría" de su época, y se sentía muy aliviado al ver aparecer el siguiente grupo nacional después de un nuevo desastre o tiranía europea, hasta el principio de los años 20 cuando la materia prima para el melting pot se cortó casi completamente. El melting pot nunca funcionó sin desperdicio humano, era simpático casi imparcialmente y dejó su huella en todo recién venido. Cualquier diferencia sirvió para la discriminación: color, raza, origen nacional, tradición política, religión, ropa poco usual, barbas, dieta tradicional, cualquier cosa. Si el lector me perdona mi vocabulario de raza "superior," el nigger, el chink, el quarthead, el hunky, el gringo, el dag, y el kike, todos tenían sus días malos pero el jig los contó por años enteros. La discriminación contra el nigger, el quarthead, y hasta cierto punto el hunky, parece

en gran parte haber pasado, pero los recién venidos y los negros siguen siendo víctimas.

Las protestas dramáticas contra la discriminación constituyen una lista más larga que la de cualquiera de las cuatro causas para la protesta examinadas en este estudio. El negro ha sido el "héroe" de casi todas de éstas porque es un protagonista más teatral, además del hecho obvio que él es la persona que sufre más de la discriminación.

Home of the Brave de Arthur Laurents, 1945, es la única obra importante que trata de la discriminación contra los judíos, y James Broughton en su obra es un acto, Summer Fury del mismo año fue el único dramaturgo que defendió al peche. Todas las demás tratan de negros exceptuando una serie premiada de 13 obras cortas de Alfredo Segre para el radio que merecen mencionarse porque estudian la discriminación en los grupos menos conocidos y la discriminación de un grupo hacia otro dentro de los propios grupos de minoría. "Your Neighbors" se llamó la serie y fue escrita para el Instituto para la Educación Democrática y fue distribuida en discos a difusoras en todo el país.

Las obras que tratan de negros empiezan con All God's Children Got Niggers de O'Neill, 1924, que estudia la mezcla de razas pero no es una obra de protesta. La primera de éstas es la excelente obra de Paul Green, In Abraham's Bosom, 1926. En 1934 aparecieron Hall, Sweet Chariot del mismo autor, They

Shall Not Die, la protesta de John Wexley contra el falso proceso de los Scottsboro boys, y la obra Stevedora, de primera categoría, escrita por Paul Peters y George Sclar. Green volvió al tema en 1936 con su Hymn to the Rising Sun y en 1941 adaptó a la escena la novela de Richard Wright, Native Son.

La temporada de 1945-46 incluyó tres protestas contra la discriminación: Jah de Robert Ardrey, Strange Fruit de Esther Smith y Deep Are the Roots de James Gow y Arnaud D'Usseau. La última ganó el favor del público en perjuicio de las otras dos, y recibe un estudio detallado en este capítulo. Ha sido seguido solamente por una obra débil en un acto, Freight, 1950, por Kenneth White.

La mejor de las protestas contra el linchaje, Hello Out There, 1942, de William Saroyan, se estudia también en detalle en este capítulo. Varias de las obras mencionadas como protestas contra la discriminación racial tocan también al linchaje: In Abraham's Bosom y Stevedora, las mejores de ellas, y Strange Fruit y Freight.

Quien va al teatro para ver Deep Are the Roots (Hondas Son Las Raíces) sabe antes de ir que la obra trata de la discriminación racial. Y si es racista, no irá a verla porque sabe que no hay defensas de la discriminación en el teatro norteamericano contemporáneo. De manera que el espectador sabe de antemano todo menos los detalles y el desenlace. Sabe del juicio moral de la obra, pero no sabe si el desen-

lace es medio-trágico (la víctima de la persecución es vencida y el público condena el ambiente que le vence) o si es medio-cómico (la víctima sorprende y confunde a sus opresores) o si es serio y verosímil (la víctima causa admiración por su lucha con una situación fea e inmutable). En fin de cuentas, el espectador asiste a una obra de protesta en contra de la discriminación racial, con todo resalte de antemano; la situación, la condenación moral, la anticipación completa de la *scène à faire*, y las tres posibilidades para la resolución claras en la mente.

Tal espectador es el mejor posible para garantizar el éxito de un melodrama de acción. No hay "problema" ni estímulo intelectual ni matices sentimentales. Todo es blanco y negro; todo es o virtud o vicio; el público está de acuerdo desde mucho tiempo antes con los valores expuestos en la obra.

En el caso de que la descripción anterior parezca negativa al lector, hay que agregar que el teatro de melodrama tiene su justificación. Era el teatro predilecto de los norteamericanos del siglo pasado, un pueblo joven, lleno de confianza, activo, rudo y sin "complejos." Y, sobre todo, el teatro de melodrama es un teatro extrovertido. También verifica la moral común y muestra un castigo inmediato para toda clase de vicios que violan el "código no-escrito."

Hoy en día el público burgués de los Estados Unidos ya no es tan simple que puede gustar toda clase de melodramas como

podía antaño. Pero dos géneros modernos sobreviven y tienen buen éxito: el melodrama psicológico, si tiene bastante sutileza freudiana o jungiana u otra basada en The Kinsey Report; y el melodrama de acción, si se basa en actitudes o prejuicios comunes a grandes sectores del pueblo.

Asuntos religiosos, crímenes seguidos por fuga, misterio y castigo inevitables, y la protesta en contra de la discriminación racial son los tres contenidos que se prestan mucho a la forma del melodrama en los Estados Unidos en tiempos recientes. Debe mencionarse como magnífica excepción fuera de los tres grupos principales el melodrama de Kingsley, Dead End, que protesta contra condiciones en los barrios pobres donde la gente tiene que vivir como "cualquier animal."

Los dramaturgos del teatro de significado social han aprendido de prisa que el "mensaje" que mejor aprovecha en el melodrama es el de la discriminación. Los tiempos han establecido un nuevo arquetipo de equilibrio entre la forma melodramática y un tipo limitado de contenido social.

Dadas estas condiciones, la reacción espontánea del público hacia Dead End estaba asegurada; los prejuicios de los autores coincidieron con los del público. "Tienen razón," era el comentario. Otra reacción era de esperanza cuando se veía en el escenario a las hijas del viejo senador reaccionario tomar la decisión de apoyar al protagonista negro en vez de a su obstinado padre. Y como en todo buen melodrama,

las impresiones espontáneas más fuertes son provocadas por la acción más que por el diálogo o los personajes. Sobre decir que Deep Are the Roots es uno de los mejores melodramas de acción en el teatro social contemporáneo.

Los autores, James Gow y Arnaud D'Usseau saben bien las necesidades y las oportunidades del melodrama y lo aprovecharon en otro éxito suyo, Tomorrow the World, una mezcla de melodrama de acción y melodrama psicológico.

La acción de Deep Are the Roots tiene lugar en la casa del Senador Ellsworth Langdon en el extremo Sur. Se divide la obra en tres actos:

ACTO PRIMERO: Honey, una joven negra, y Bella Charles, negra más vieja, las dos sirvientas en la casa, se preparan para ir a la estación del ferrocarril y recibir a Brett, el hijo de Bella, que regresa del servicio militar. El Senador entra y pregunta a Bella si está prevenido el carro para llevarla a la estación. Su hija menor, Genevra, entra diciendo que también va a la estación para recibir a Brett. Su papá se molesta y le prohíbe que vaya. Cuando Bella promete que Genevra quedará en el coche, el Senador la permite ir, de poca gana. Alice, la hija mayor se inquieta un momento cuando se entera del impulso atrevido de su hermana, pero no hace caso a la acusación del Senador de que ella es responsable de la propagación de "tales ideas." Su primo Roy Maxwell viene para informarles que ha arreglado que Brett tome la

circunstancias de la escuela para los negros, pero Alice dice que no será posible porque ya está arreglado que Brett estudie para el doctorado en bio-química en la Universidad de Chicago. El Senador expresa su desaprobación de tal interés en los asuntos de Brett. Howard Merrick, amigo de Alice y escritor que visita el Sur durante algunas semanas, entra para decir al Senador que piensa casarse con Alice. El Senador le regala un reloj de oro que es un viejo recuerdo familiar.

Genevra viene corriendo y anuncia la llegada del "Teniente Brett Charles." Howard le da la mano. Después le explica al Senador que no es la costumbre dar la mano a los negros. Después de que todos se han ido, Genevra habla de Brett a Howard qué fina persona es; cómo él y ella jugaron juntos cuando niños hasta que le prohibió el Senador. Se van y Brett entra buscando a Alice. Su madre le previene de cuidar mucho su conducta, ya que ha regresado a su tierra, pero Brett contesta que recibía buen trato en Inglaterra y en el ejército y que ya no quiere ser humilde. Genevra viene para mostrar una vieja y querida muñeca. Ella y Brett cuentan ^{recuerdos} pero Brett mantiene una cierta reserva con ella. Genevra va a la puerta para salir y ^{él} empieza a recitar unos versos de Otello, versos que habían aprendido cuando "jugaban al teatro" cuando niños. La muchacha se detiene pero Brett le dice que ya no pueden ser los amigos íntimos que fueron en un tiempo. Alice trae a Brett los documentos de la beca universitaria para su firma, pero el Teniente

algunas ya ha cambiado sus proyectos. Quiere ser el director de la pequeña escuela para los negros. Todos menos Geneva piensan que su decisión es un error. Al fin Alice telefona a su primo Ray para informarle que Brett tomará la dirección de la escuela. La mamá de Brett encuentra la muñeca y la tira a la basura a pesar de las protestas de Brett que lo quiere guardar. Bella tiene sospechas de sus intenciones y le ruega que no olvide que "el negro es negro y el blanco es blanco." Los dos se van juntos a la comida dada en honor del Teniente.

ACTO SEGUNDO: Una semana después. El Senador está de mal humor; se queja de la falta de romanticismo en los preparativos de las bodas de Alice y Howard. Bella devuelve a Geneva un lápiz para labios que ha encontrado y le aconseja de tener más cuidado con sus efectos personales. Howard muestra un artículo en el periódico local titulado "Nuestros Negros Veteranos de Guerra," que no puede comprender. Contiene la frase, "Estos son los Estados Unidos, nuestros prejuicios son sagrados, y estamos orgullosos de ellos." Cuando Geneva revela a Brett que ya ha conseguido un boleto de Pullman para el congreso de Atlanta, éste se muestra molesto. La chica le pregunta, cuando se quedan solos, por qué sus actitudes parecen haber cambiado desde la noche anterior cuando se habían paseado al lado del río. Brett se ha inquietado a causa de un coche que pasó. Tal vez su paseo se ha descubierto. Él se ha dado cuenta de que ha hecho lo que los blancos esperan

y temen de los negros que regresen de la guerra; se ha atrevido a ver a una mujer blanca. Dice a Geneva que le ama, que le ha amado muchos años, que le amará mucho tiempo más, y que ya no se le dirá nunca más. Geneva no se encuentra molesta de lo que ha dicho y le contesta que hará lo único posible, que no irá para no estar allí cuando él regrese de Atlanta.

Brett habla a Alice del congreso mixto de negros y blancos; ella le pide que no asista porque hay "muchos Comunistas" en tales congresos. Brett cuenta a su mamá que Alice no ve con favor su proyecto de ir al congreso, y Bella le aconseja de ir al Norte porque ella piensa que él no ha hecho bien en ser tan amistoso con Geneva. Entra el Senador y se enoja con Brett por haberlo encontrado en su sillón; le manda afuera y le ordena que quite su uniforme. Cuando el Senador se ha ido, Alice dice que no haga caso a su padre y atribuye su cólera al hecho de que Howard le había mostrado el artículo en el periódico. Howard dice que el Senador es un "vestigio," y el enojo de Alice crece cuando agrega un comentario sobre el Sur:

"Desde arriba se ve muy bonita la flor, llena de gracia y muy delicada. Pero abajo están las raíces y de vez en cuando se ven, torcidas y calandadas como si intentasen cargarse unas a las otras."

Cuando el Senador regresa, se da cuenta de que Howard no lleva el reloj de oro y éste tiene que admitir que no lo puede encontrar por el momento. Hay viene para contar el obispo en el pueblecillo de la conducta de Brett en un incidente en la

biblioteca. Howard, por casualidad, estaba en la biblioteca en aquel momento, y relata el episodio en otra versión. El Senador hace venir a la criada Honey porque está convencido que el reloj no se ha perdido sino que Brett le robó. Geneva va a su padre interrogar a la criada y le ve salir para buscar el reloj en la pieza de Brett. Geneva y Howard quedan solos y ella le cuenta un linchamiento que vio cuando niña y de la miradas de los linchadores. Dice que vio aquella mirada en la cara de su papá cuando se fué a examinar la habitación de Brett. Howard le dice que está enamorado de Brett pero la muchacha rehúsa confesarle:

"¿No sabe Vd. lo que pasa a una mujer en el Sur, que se acusa de tal cosa? Pues ¡no la odia más que a un negro!... ¡De veras, estoy muy enojada!"

Brett sin abrirle le trae a Alice una nota anónima donde le previene que se le ha visto viniendo del río con Brett. Ella sospecha de Geneva y se horroriza cuando ésta le confiesa que es verdad que estaba con Brett, que le quiere mucho, y que, en afecto, le ama. Alice intenta hacerla decir que Brett le hizo acompañarle por la fuerza y que tiene proyectos infames, hasta el robo del reloj. Howard le ruega a Alice que sea razonable, pero ella no quiere. Sale Howard. Honey viene para decir al Senador que ha encontrado el reloj y él le dice que lo encontró en la pieza de Brett. El "charife" y sus ayudantes vienen; Brett intenta escapar; le pagan, mientras que Alice grita, "¡No!", hasta que Howard les hace parar. Mientras que los ayudantes llevan afuera al inconsciente

Brett, Howard se vuelve hacia Alice y le dice, "Pues bien. ¿Ya estás satisfecha?"

ACTO TERCERO: La noche del mismo día. El Senador quiere alegrar a Alice la cual está agustada por la antipatía de Howard y por el hecho de pegar y encarcelar a Brett. Su primo Roy aconseja al Senador que suelten a Brett porque unas personas de la aldea se agitan, especialmente a cause de que Brett es veterano de la guerra. Roy decide, a pesar de que perderá el apoyo político del Senador, pedir él mismo la libertad de Brett. Bella regresa después de haber intentado, sin éxito, ver a su hijo. Con amargura dice al Senador que ya no quiere tener más que ver con su casa. Alice pregunta a su papá si realmente Brett robó el reloj. Cuando no contesta, ella contesta por su parte: Sí, lo robó.

Llegan Geneva y Howard después de haber fracasado también en su tentativa de ver a Brett y de conseguirle un abogado. Alice les da una sorpresa cuando dice que se le pondrá en libertad durante la noche y que el "cherife" le pondrá sobre un tren que va al Norte. A Geneva gustaría verle pero le dicen que no será posible. Decida ir inmediatamente al Norte también y encontrar a Brett allí por medio de sus amigos.

Honey entra, vacila y al fin dice que el Senador le hizo decir que había encontrado el reloj en la pieza de Brett y que no es verdad. Pide a Howard que devuelva al Senador

Las diez dólares que le dió. La ceca queda vacía un mi-
nuto hasta llega Brett, sucio y con vendajes en varias par-
tes del cuerpo. Se encuentra con Alice que se sorprende,
quiere saber una cosa: ¿Por qué no le permitió probar su ino-
cencia cuando le acusaron del robo? Ella confiesa que a pe-
sar de querer ser justa la consideró como un inferior. Ho-
ward aparece después de haber pedido al Senador que venga.
Llega éste, recibe sus diez dólares, expresa su odio para Brett
y los negros de su clase, y cuando Alice revela que Geneva
está enamorada de Brett, el Senador va a su pieza, furioso.
Alice está completamente decepcionada. Brett dice que sólo
quiere "vivir su propia vida" y que "la pared es demasiado al-
ta para montarla." Howard intenta hacerle decir que mientras
tenga confianza en Geneva no puede creer que todos los blan-
cos son injustos, pero Brett se enoja y rehúsa escuchar más.

Geneva desciende con su maleta para ir al tren y tiene
la sorpresa agradable^{de} encontrar a Brett. Le pide la mano
para que ellos puedan ir al Norte y vivir juntos, pero Brett
no tiene confianza que este sería más feliz para ellos ni pa-
ra el mundo tampoco. La chica dice que de todos modos tiene
que dejar esta aldea, y Howard la lleva al tren. Promete a
Alice—que queda sola otra vez con Brett—regresen. "Tal vez
aquella pared no es tan alta," le dice. El Senador entra y
sin hacer caso a Brett informa a su hijo de sus medios para
dominar la situación:

...están perdidos--perdidos. Afortunadamente, hay otros que ven el peligro, hay hombres en esta misma aldea, armados y esperando el momento. No su primo Roy y sus colegas, pero otros, están preparados a luchar y a matar. Tienen su equipo--tienen sus armas. Les he dado dinero. Les daré más dinero. No voy para estar con mis aliados.

Se va. Antes Alice le ha recordado que no olvide su reloj. Brett le dice a Alice, "estamos del mismo lado," y la muchacha contesta, "Sí, Brett, sí...sí," y se toman las manos mientras cae el telón.

El movimiento de la obra serviría muy bien como modelo para el joven dramaturgo que quisiera aprender la técnica del tempo y ritmo empleada en una gran parte del teatro comercial norteamericano: el melodrama psicológico y de acción, la comedia excepto la romántica, y la farces-comedia. Todos estos géneros llevan, como regla, movimientos como el de Don Quixote y la excelencia de éste dentro de una tradición de muchos años es lo que mueve a Marjorie Nicoll a hablar de la "técnica diestra" de la obra. El tempo consiste en una serie de aceleraciones de velocidad, una técnica que se llama en inglés, building a scene y que consiste en escenas cortas que empiezan con calma. Las aceleraciones consisten en la introducción en cada escena corta de nuevas acciones, cada cual calzada después con una resolución provisional y arbitraria. Las acciones nuevas tienen una importancia ascendente y su secuencia da un ritmo abierto que va restringiéndose hacia el telón de cada acto y, especialmente, hacia el clímax en el

tercer acto. El ritmo, como el de AMONG MEN AMONG, es entonces el de ondulaciones largas con su cumbre positiva en una tensión y con la negativa en un descenso. En THE AGE THE AGE y en casi todas las obras de los géneros mencionados arriba que tienen semejantes movimientos, la mayoría de las acciones nuevas derivan más del interés físico, muchas veces sexual, que de la progresión natural y lógica de las acciones.

Precisamente por reconocer las posibilidades y limitaciones en el movimiento de un buen melodrama, Cow y D'Ustau nos ha dado un buen ejemplo de la técnica. En la generación anterior los maestros de esta técnica aplicadas a la comedia son George Kaufman y George Abbot. En la presente, el sucesor (y discípulo) del maestro Abbot en la comedia es el director y autor de THE THE THE THE. En otro capítulo del presente estudio hay un estudio detallado de su obra.

quien espera una estructura "artística" y lógica del melodrama espera mucha. Cuando Casner critica THE THE THE THE por tener "los trucos de la fábula demasiado forzados" seguramente él está errado en otros géneros distintos del melodrama porque entre las características del melodrama no hay la de las fábulas sutiles.

La estructura principal es la de la ilustración del ambiente de la discriminación, cuyas raíces son hondas, y en la crisis de la obra se utiliza la sub-estructura del "descubrimiento irónico" como lo usó Turiancia. Consiste en que

varios de los personajes (y usualmente el público) conocen los "descubrimientos" esenciales de la fábula que otros de los personajes no conocen. El paseo nocturno de Geneva y Brett y el boleto de Pullman a Atlanta que compró Geneva para Brett producen la crisis de la obra cuando el Senador y Alice descubren lo que al público ya sabe. La crisis se divide en dos climas: el primero, en el segundo acto cuando Alice descubre lo de Brett y Geneva y entra en la conspiración necia de su padre para mandar a Brett a la cárcel, por roba. El segundo clímax es la repetición del primero, cuando, en el tercer acto, después de que se escapa Brett, el Senador descubre lo de Brett y Geneva (Geneva lo agrava al ofrecer casarse con Brett) y el Senador sale para llamar a los linchadores que ha ayudado organizar con su dinero, mientras que Alice queda como presunta aliada de Brett en su proyecto de escapar al Norte.

Tales estructuras a base de instrucción, repetición son citadas por Lauson³ como características del teatro comercial norteamericano contemporáneo, y las critica duramente; aboga por una progresión lógica y generadora de la acción en su lugar.

La acción consiste en tantas partes que se necesitan muchas frases para ponerla en una proposición lógica, lo cual es una debilidad, según Price;⁴

1. Brett, veterano negro de la guerra regresa como teniente y rehúsa la beca arrojada por Alice para estudiar en la liberal Universidad de Chicago. Decide quedarse en su tierra como maestro en una escuela para negros.

B. Geneva compra un boleto de Pullman para el viaje de Brett a un congreso en Atlanta, y algunos vecinos van a Brett y Geneva en un paseo nocturno. Piensan que ella es su hermana "liberal" Alice y mandan una carta de amenaza a ésta. Cuando descubre Alice lo del boleto y paseo, entra desesperada en la necia conspiración de su padre para mandar fraudulentamente a la cárcel a Brett.

C. Brett se escapa y se enfrenta con Alice, aterrorizada. Geneva da un golpe a su hermana cuando ofrece casarse con Brett, pero se va sola cuando oye de Brett que las circunstancias no le permitirían. El Senador descubre lo que ha pasado entre Brett y Geneva y sólo para llamar a los linchadores. Alice, que ha quedado con Brett le dice que puede contar con el apoyo de ella.

No es una proposición bastante concisa para que le guste a Price, pero es característica de la acción⁵ de un melodrama.

La escenografía sirve sólo las necesidades de la acción; el interior rico "a la antigua" de la casa del Senador, más de cien años en la familia dalsur de los Estados Unidos. No se sugiera nada del ambiente fuera de la casa y ni la casa ni el ambiente participan plásticamente en la acción; todo lo exterior se sabe por las palabras de los personajes.

La caracterización también muestra el sello del melodrama tradicional. El juicio de Nicoll acerca del "firme manejo del carácter dramático"⁶ es exagerado si habla del drama en general y no específicamente del género del melodrama. Todos son "tipos,"⁷ usando el término de Uigli, y de dos dimensiones. Además, todos con la excepción del Teniente Brett, hacen un grupo armonioso, inclusive las negras. Todos pertenecen a la casa del Senador, excepte Brett. De manera que la obra se apoya muy poco en el conflicto entre grupos de perso-

najes o en las divisiones marcadas dentro de un grupo. Inconscientemente hablando, hay una falta de agrupación de las partes al conflicto. Todo es un conflicto esporádico, reducido, y doméstico enajado con la llegada del "extranjero" Brett regresa cambiado de la guerra. El ves escogieron los autores esta falta de equilibrio en la agrupación para enfatizar la soledad del protagonista y así ganar para él más simpatía del público desde el principio. Arbitraria, sí, pero así lo es el melodrama.

El estilo de John Van Druten es naturalista y se basa en la ilusión completa. No usa las convenciones del melodrama del siglo XIX: los "aportes" y el terror de los hitos del villano, la heroína desmayándose, el castigo inevitable y físico. Hoy en día es un poco más sutil el melodrama, pero no mucho más.

El estilo de John Van Druten es uno en el cual se tiene ya mucha experiencia. Con un corto estudio de las biografías artísticas del equipo de Gay y D'Unscam entenderíamos por qué dominan tan bien el melodrama:

Both men are...refugees from Hollywood and are bent to make the fullest use of their freedom...In 1932 Mr. Cow emigrated for Hollywood, the last resort of footloose writing men, and three years later won honors as the co-author of the picture One Night of Love...Consequently he found himself in great demand for screen jobs involving operatic matter. In between assignments he collaborated, with Edmund North, on a stage play The House of the Professor which...Frank McCoy tried out in White Plains but failed to bring to New York. Another collaboration, Home with the Angels, was produced by Arthur Beckhard in San Francisco during the 1937-38 season but closed after a week's

FROM... ARTHUR D'USMAN... his first successful cinematic assignment was the thriller *One Ousted Night*. From then on, in Hollywood's delightful manner, he was typed as a mystery writer... However, Cow and D'Usman met on the M.K.C. lot and found themselves collaborating on an original story *Wanted at Large*. Cow suggested collaboration on a stage play dealing with a destructively possessive mother, *How Like an Angel*. After various other chores for the film industry, the two men joined forces in 1942 on another serious enterprise as they started speculating about what would happen if a Nazi-trained youngster were to come into contact with the democratic way of life. The happy result was *They Were the World*. The play was placed on the market when the authors were in the East working on a documentary film for the G. V. L.'s Overseas Motion Picture Bureau under Robert Minkin. The Theron Bamberger production, directed by Elliott Nugent, opened on April 14th, 1943. A second company started touring the play in September, 1943. The collaborators stayed together as privates in the Signal Corps Photographic Center in Astoria, Long Island, within subway distance of Broadway. Here they found an opportunity for a second successful collaboration, *How Like an Angel*, which opened on Broadway with a sensation in the fall of 1945.

La obra anterior, *They Were the World*, es del mismo género de melodrama que *How Like an Angel*, y las dos muestran el aprendizaje en Hollywood. Algún día un estudiante de teatro hará un estudio interesante sobre las formas teatrales del XIX que dominan hoy en día la producción de películas en Hollywood.

El lenguaje de *How Like an Angel* es también característico del melodrama. No es de los personajes (ni el director técnico no lo compuso así), ni es sólo personal de los actores. Es una función de la acción que tiene que presentar y se apega a ella y la sirve de la misma manera que el diálogo de los cuentos "chamúsca" norteamericanos sirve a la acción que

tiene que relatar.

Naturalmente, la obra como todo buen melodrama tiene mucho más éxito en la escena que en la biblioteca. Las emociones más fuertes vienen de la acción con sus sugerencias sociales provocativas, y, después, del diálogo, que tiene la única función de llevar la acción adelante a buena velocidad. Los personajes planos tienen poco interés fuera de lo banal y de su tensión sexual.

Ya hemos dicho bastante del melodrama de acción como una forma tradicional en el teatro norteamericano del siglo XIX, pero merecen mencionarse los primeros casos del uso de este género en el teatro de protesta social en el presente siglo. El primero es probablemente The Last Mile de John Wexley, una de las "diez mejores obras" seleccionadas por Burns Mantle para la temporada de 1929-30. Es un melodrama de la vida en una penitenciaría, aunque Sobel lo llama "tragedia,"⁹ y es una protesta en contra de "la pena de muerte." Wexley ganó otra selección para 1933-34 con They Shall Not Die, una protesta en contra del proceso falso de un grupo de negros jóvenes en el Sur, el infame Spartanburg case. 1934 es también el año del melodrama de discriminación racial y su causa económica, que muchos críticos llaman lo mejor en su género y que varios consideran la mejor obra del teatro izquierdista en los Estados Unidos: Stevedores de Paul Peters y George Sklar.

El clima de la discriminación ha cambiado desde 1934; Peters y Sklar podían contar con los prejuicios anti-rachistas necesarios al éxito del melodrama solamente en el reducido teatro para obreros, pero en 1945 Gow y D'Ussseau podían contar con los mismos prejuicios entre la burguesía para asegurar un éxito comercial. Ésta es una de las razones por la que Just and the Boats muestra menos espíritu de combate que Stravinsky. Otra, naturalmente, viene de los antecedentes personales de Gow y D'Ussseau.

Antes de aparecer en los Estados Unidos, el melodrama triunfó en el teatro burgués europeo del XIX. Uggli nos enseña el origen de los personajes del melodrama en la convencionalización del teatro romántico en Francia.¹⁰ Hasta que grado había llegado la vulgaridad lo podemos juzgar por el cuadro de Reilly, en el Louvre, que lleva por título "La Entrada Libre al Teatro l'Ambigu." Hoy en día sólo el melodrama psicológico queda dentro de la corriente romántica; el melodrama de acción se ha incorporado dentro del estilo popular, como lo hará el melodrama psicológico cuando adquiera los tipos convencionales y una base no en el exotismo sino en el sentido común.

Si hay un elemento simbólico en la obra, lo encontramos en las decisiones finales de la hija del Senador: la separación de Geneva de su familia y su tierra natal; el espejo sucio, tímido y todavía "liberal" de Alice y Brett. Seguramente no son símbolos revaloracionarios, como pensaríamos de la

frase de Gassner, "explotó la fachada del falso liberalismo,"^{al} pero mostramos por lo menos una acción pequeña de la parte de dos personas de "buena voluntad," como suele decir Gassner. Otro elemento nebuloso es el veterano como héroe de la obra. En el acto de la bomba atómica sobre Hiroshima y el regreso a sus hogares de los primeros veteranos, la vista de un civil todavía llevando su uniforme (no había mucha ropa civil) con la insignia del "pate con herría" causó una gran impresión de gratitud y un sentido de responsabilidad en el pueblo. "Veterano de la guerra" era la frase hechizera de 1945.

Sobre este fondo tal vez la mejor síntesis del significado literal de la obra es la de Gassner: una protesta en contra de "la magnanimidad superficial y el prejuicio arraigado,"^{al} La condenación moral de Don Alvaro casi no se muestra en el texto. Los autores se contentaron con llevar adelante con fuerza una acción que verificaría la condenación, con la cual el espectador entró en el teatro. Pero hay un ruego de melodrama de fin de siglo: el parlamento antipático del viejo Senador cuando se va por última vez para llamar a los linchadores, y que, en tiempos de impulsos más abiertamente expresados, hubiera resultado un huracán de silbidos y tal vez se hubiera producido el salto, desde la sala hasta la escena, de un "defensor" entre los espectadores y el asalto al Senador, a pesar de su vejez. Hoy somos más fracionales," pero el viejo truco sirve todavía para provocar una protesta intelec-

total a lo mones y fijarla durante medio-página hasta el talón del tercer acto. Al caer el talón tal vez dudases de la permanencia de la decisión "liberal" de Alice, pero no hay duda de que el viaje es "bale y mal averiguada." Salimos del teatro triunfantes y felices.

El juicio de "técnica diestra" no es tan exagerado, pues, si no intentamos aplicar los valores del "teatro de arte" al melodrama. No hay duda que Cow y D'Ussan saben la técnica del género.

Los acontecimientos que salieron en los periódicos como fondo para Esta Era Un Bata durante los años 30 y 40 podrían juntarse por centenares. El más notorio era el Scottsboro case mencionado arriba. El más ^{reciente} posterior ocurrió en los suburbios de Los Angeles, California, en 1946. Un negro que había comprado un lote construyó una casa en gran parte con sus propias manos. No tomaba en serio las amenazas de sus vecinos blancos. La casa, casi terminada y la mujer y los niños del negro instalados dentro, los vecinos blancos vinieron en la oscuridad de la medianoche con petróleo y gasolina, incendiaron la casa, y quemaron a la familia del negro dentro de la casa. Esto, no en el Sur sino en el estado "liberal" de California. Otra obra, Summer Rain de James Broughton, versa sobre la policía de la ciudad "liberal," Los Angeles, y sobre el trato que dan a los Mexicano-Americanos, llamados cariñosamente por la policía, "chales."

Hrett también habla en Das Am Die Nacht del buen trato para los soldados negros, de parte, especialmente, de la gente de Inglaterra, Francia y Bélgica, y de la violencia de los soldados sureños blancos cuando veían a los negros en compañía de muchachas europeas. Particularmente en Bélgica muchos soldados negros se casaron con muchachas de allá y se quedaron en Europa a vivir cuando fueron dados de baja. Salieron en los periódicos durante la guerra detalles de violencia extraordinaria, en Bélgica y en unas de las partes de Francia, causada por las relaciones de soldados negros con muchachas blancas, pero el asunto ha sido demasiado ocultado por el Departamento de Guerra para que saliera a la luz una investigación completa sobre estos incidentes.

Pero la violencia no es el arma más poderosa de la discriminación racial. El instrumento real es económico, y de igual manera es también una de las causas, que constituye un círculo vicioso que se alimenta dentro de sí mismo. La segregación de las minorías raciales hacia los trabajos peor pagados define más claramente cada día los límites del "ciudadano de segunda categoría," que constituye el nuevo concepto "liberal" que intenta cambiar la justificación del prejuicio: "No es porque eres negro, es porque no ganas bastante." Esta evolución económica contemporánea contiene posibilidades ilimitadas en favor de la raza superior que dirige al maltrato racial. Sus fines son obvios, la "organización" social de los norte-

americanos dentro de dos grupos: los de descendencia europea del norte, que administrarán y vivirán en las mejores colonias de las ciudades; y los demás que harán los trabajos cotidianos y vivirán donde se les pueda encontrar lugar. Otra función de los intereses económicos establecidos es aquella que permite a los dueños de casas y edificios decir que a los ciudadanos de segunda categoría no les pueden alquilar ni vender. Este es el mismo sistema antiguo del ~~gobierno~~ europeo basado en el hecho de si un hombre no pueda vivir cercano a los trabajos bien pagados, tendrá que aceptar el salario que se le ofrece ~~según~~ según la gr ad. Tal segregación también permite "economías" municipales considerables porque las buenas escuelas, el pavimento, los drenajes, etcétera, son necesarios solamente en la "mejor" parte de la ciudad. Este también forma un "círculo vicioso" porque las "mejores" partes de todas las ciudades norteamericanas llegan a ser mejores cada año mientras que las "peores" partes llegan a ser cada vez más peores.

Uno de los centros más feos para la discriminación económica contra el negro es Washington, en el distrito federal de Columbia, donde se asientan los legisladores federales. La población no tiene voto en los asuntos del distrito--se gobierna directamente por el congreso nacional--y seguramente la agitación popular para el voto no tendrá resultado porque los legisladores del sur tienen la posibilidad de un gobierno de negros correspondiente a la ^{futura} mayoría negra en el caso de la in-

stitución de la democracia popular en Washington. Probable-
 mente el único ^{centro} público en la capital donde los negros y los
 blancos puedan tener reuniones y asambleas mixtas es el centro
 social del American Veterans Committee. Una protesta popular
 provocada por la discriminación contra los negros de parte de
 los dueños de casas se expresa en la Burguesía Blanca del fero-
 ce cantante popular, Leadbelly. La canción también refleja en
 uno de los versos un fenómeno social reciente, el número cada
 vez mayor de negros empleados por el gobierno federal y acom-
 pañado a este el crecimiento de los prejuicios burgueses entre
 los burócratas negros contra los negros menos bien pagados:

He and my wife went all over town
 Everywhere we go the people would turn us down, Lord,
 In the Bourgeois town, Hee, the Bourgeois town
 I got the Bourgeois Blues--gonna spread the news all around.

Dean Martin, he was standing upstairs
 I heard a white man say I don't want no niggers up there,
 Lord

He's a Bourgeois man, Hee, Bourgeois town
 I got the Bourgeois Blues--gonna spread the news all
 around.

Home of the brave, land of the free
 I don't want to be mistreated by no bourgeoisie, Lord
 In a bourgeois town, Hee, Bourgeois town
 I got the Bourgeois Blues, I'm gonna spread the news all
 around.

He and my wife, we went all over town
 Everywhere we would go the colored people would turn us
 down, Lord
 In a bourgeois town, Hee, the Bourgeois town
 I got the Bourgeois Blues, I'm gonna spread the news all
 around.

If white folks in Washington, they know how
 Look the colored man and nigger just to see him bow
 It's a Bourgeois town, Hee, the Bourgeois town
 I got the Bourgeois Blues, I'm gonna spread the news all
 around.

Tell all the colored folks to listen to me
Don't try to find no home in Washington D.C.
'Cause it's a bourgeois town, here, the Bourgeois town
I got the Bourgeois Blues, and I'm gonna spread the news!

Gracias a la propaganda no completamente desinteresada de la Unión Soviética que sigue con su propósito de la educación social del pueblo norteamericano tocante a la discriminación racial,²³ todo el mundo sabe que no es mera "leyenda negra" el tratamiento de la minorías raciales en los Estados Unidos; aún en lugares donde nunca ha llegado una película norteamericana la gente conoce los atropellos de la "raza superior" en los Estados Unidos. Especialmente entre las "razas inferiores" de Asia se conoce el asunto y tal vez esto es una explicación parcial a la falta de cariño de los pueblos asiáticos para el gobierno y generoso soldado norteamericano.

A causa de ésta propaganda en todas las partes del mundo, el pueblo norteamericano se sentía un poco avergonzado al final de la segunda guerra cuando vieron que realmente no había gran diferencia entre un Hitler y un Rabin o un Tolmado o unos oficiales militares racistas. Gannex habla de esta motivación para Don't Be the Racist:

The Negro issue was, in fact, a major concern... as dramatists who had noted the crimes of the German nation turned to their own backyard.²⁴

El pueblo norteamericano con su fuerte respeto para la ley aún cuando sea mal administrada, había tolerado durante muchos años la discriminación y violencia de la minoría racista, pero en la postguerra insistieron en una ley de Fair Employment

Placement Practices. Otra ley, la anti-lynch, encontró las filibusteras de los Senadores sureños y no se hizo efectiva. El presidente Truman ordenó el ejército en 1950 que empezara a eliminar la vieja costumbre de poner a las tropas negras en unidades separadas,¹³ y ganó la elección de 1948 principalmente a causa de sus promesas liberales (en gran parte no realizadas a causa de los obstáculos puestos por los políticos sureños) de justicia y oportunidad igual para el negro. La Suprema Corte ordenó que los estados tienen que admitir estudiantes negros en sus universidades si no hay facilidades iguales en las escuelas apartadas para la enseñanza de los negros. La Universidad de Texas admitió en 1950 estudiantes negros en las facultades de leyes y arquitectura. En la última facultad las clases no son muy grandes y cuando entré en su primer clase el nuevo estudiante todos se pararon para dar la mano y presentarse.

How Are the Rates es la más importante de las obras de la postguerra que tratan del "problema del negro" (el autor prefiere el término "el problema del blanco" como más justo y revelador). En la misma temporada se estrenaron cuatro obras, de vidas mucho más cortas, sobre el mismo tema. El musical de Cow y D'Esseau se estrenó el 26 de Septiembre de 1945 y siguió con 477 funciones en dos temporadas de Broadway y se quitó el 16 de Noviembre de 1946. Burns Mantle, el seleccionaría para las "días mejores" del año 1945-46, la compara favorablemente con otras dos del mismo año:

Deep Are the Roots having to do seriously with the Negro problem as it is pretty certain to rear a troubled post-war head in the Southern states, was the first and the most effective of several dramas inspired by a similar theme. Others included Lillian and Esther Smith's Stranger Fruit and Robert Ardrey's Job. Lack of these attracted adherents who were quick to protest the superiority of one or the other. Deep Are the Roots, however, proved more to the liking of the general playgoing public. It boasted a sincerity in writing and in performance that cut definitely through a certain overlay of theatricalism.¹⁶

Gauguin la llama "inmediatamente conciente y provocativa" y dice que falta poco para que sea "memorable."¹⁷ Nicoll sin equivocación dice que es "la mejor sobre el problema del negro."¹⁸ El autor del presente estudio opina que la obra es la mejor de los años 40 sobre el tema pero no quiere todavía compararla en calidad con Strawberry, la mejor de los años 30 según un juicio casi unánime de los críticos norteamericanos.

Seguramente es mejor que el melodrama social anterior de los mismos autores, Strawberry the Field, a pesar de que Gauguin apreció esta bastante para incluirla entre sus 17 mejores obras norteamericanas de los años de la segunda guerra mundial.

Deep Are the Roots es de una forma teatral que parece casi indestructible y trata de un problema que no se resolverá dentro de unos pocos años. Su protesta es válida todavía y podemos pensar que es bastante buen teatro para quedar periódicamente en la tablas durante varios años. Se presta mucho para el gran teatro de aficionados en los Estados Unidos, y esto garantiza una vida larga y feliz. Seguramente no tendrá que quedar en un archivo oscuro esperando a actores de ingenio

fantástica.

En 1921 el joven teatro norteamericano de protesta social es apenas mayor de edad si consideramos que su vida propia empieza en 1923 con The Adding Machine de Elmer Rice y Back Stage por John Howard Lawson seguida en 1925 por Regional de Lawson, o es aún más joven si adoptamos un criterio más típicamente norteamericano, dejando como "anticipaciones" las tres obras expresionistas. De todas maneras su vida fuerte e indígena, expresada por un grupo grande de dramaturgos en vez de por dos solos, empieza en 1929 con Street Scene de Elmer Rice y el melodrama, The Last Mile de John Van-
Dyke.

La experiencia del teatro joven ya nos enseña un intento de equilibrio entre forma y contenido; la adaptabilidad del melodrama de acción a la protesta y la acción social. Digo intento porque no se ha logrado en el melodrama un equilibrio como en otros géneros del teatro social (ejemplos: Waiting for Lefty). No hay melodrama hasta la fecha con un equilibrio de la calidad de los que llamamos en este estudio "arquetipos" (equilibrio más o menos definitivo entre forma y contenido, que sean útiles para hacer comparaciones con el equilibrio parcial de obras secundarias pero parecidas).

El melodrama es una forma teatral no-intelectual y con esta limitación no puede discutir problemas abstractos. Al contrario, tiene que resolver un problema inmediato con una

acción inmediata. Tampoco puede ir más adelante que su tiempo; solamente puede tratar temas que son valores sociales aceptados (ni ~~ninguna~~ aceptados, mejor, para la novedad); el público habrá preconcebido al héroe y al villano antes de que se levante el primer telón, de acuerdo con sus prejuicios.

Aunque Don Quijote no es un arquetipo, tiene un equilibrio frágil interesante e indígena, al que tal vez el futuro dé el lugar de arquetipo típicamente norteamericano, en el género del melodrama de protesta social. No faltan críticos que piensan que el género del melodrama ha logrado los mejores efectos en el teatro de protesta social; al que escribe toma la posición de "después veremos."

La discriminación contra las minorías en los Estados Unidos hoy en día toma generalmente la forma de guerra fría de bloqueo económico contra los ciudadanos de segunda categoría. Han pasado en gran parte los días cuando se marcaba por la violencia física del linchaje. El número de linchamientos ha disminuido regularmente cada año desde que llegó a su punto álgido en el siglo pasado. Esta disminución ha sido contemporánea y correlaria al mejoramiento económico del Sur, que al mismo tiempo ha ayudado a debilitar el odio contenido en el mito del "abusado Sur." Hoy se reconoce allí entre la gente educada que el abuso que existía era económico más que político y que no vino de Washington sino de Wall Street y, especialmente de las compañías ferroviarias. Entre los analfabetos,

cuando el negro mal nutrido y el blanco mal nutrido gradualmente se encontraron lado a lado en la fábrica y después lucharon juntos contra la palliagra, las instituciones del peonaje como la tienda de la compañía y el sistema de alquilar las casas de la compañía a los obreros y las listas negras de conocidos sindicalistas, empezaron a dividir las enemidades viejas ante el reconocimiento de las necesidades comunes—el sindicato y un sueldo que baste para vivir—y un nuevo enemigo común, los peones que intentan fomentar el odio y la división entre los muchos. El servicio militar en dos guerras mundiales también ayudó a cultivar la amistad entre el soldado negro y el blanco, así como hoy en día veteranos de guerra ayudan a romper la tradición del odio en lugares tales como Tallahassee en el estado de Florida.

El linchaje es un sujeto teatral más histórico que contemporáneo, y es característico del liberalismo norteamericano que actualmente en el Congreso haya una propuesta de ley—que todavía no se puede votar—para prohibir el linchaje, ya que el linchaje casi no existe. Es también característico de los caprichos de William Saroyan que escoge tal momento para escribir su única obra de protesta social, contra un abuso que en gran parte ha pasado.

Pero la obra de Saroyan, la próxima que examinemos, es mejor que las obras de dramaturgos que más claramente venían el problema. Sólo podemos atribuir tales contradicciones a

un exceso de pasas en la dieta infantil del mensajero telegráfico de Fresno, California, y sólo esperar que siga escribiendo obras responsables en una manera irresponsable.

Parece que tocante a William Saroyan no hay un término medio; o al espectador y lector es partidario apasionado del Californiano o la mera mención del nombre de Saroyan sirve para empesar una tirada en contra de él. De igual manera los personajes de Saroyan parecen amables a algunas personas y ridículos a otras. Y los personajes son el elemento principal en toda la obra del dramaturgo romántico del valle de San Joaquín. Halla Qui Thara, aunque la obra más naturalista de él, es puro Saroyan y la reacción espontánea de los personajes es la misma que causa sus otras obras. Después de los personajes, la situación y acción son los elementos más fuertes. Más bello tal vez es el lenguaje, pero por su novedad lleva menos emoción.

El autor de este estudio vió por primera vez Halla Qui Thara en el Laboratory Theatre del Duntington Park Civic Theatre cerca de Los Angeles donde dirige el joven Sam Pectinpek. La presentación fue dirigida por un estudiante de Pectinpek en el estilo de "teatro en redonde" con el mínimo de decorado, y era buena muestra del dominio de Pectinpek sobre el espíritu de la obra del dramaturgo controversial de Fresno, California. Para el crítico era una situación ideal: él, el director, y el dramaturgo, todos eran de la misma ti-

erra de los verjales y las viñas bajo el éterno calor del verano. Para el hijo del valle de San Joaquín los personajes románticos de Sarayán no son raros; los ha visto certando las uvas en los septiembres antes de la guerra mundial cuando los mayordomos de Anderson y Dwyton todavía no inspeccionaban los trabajos en los campos de algodón desde sus cuatros aviones ligeros. O los habría visto más recientemente en una de las tabernas sobre la Embarcadero en San Francisco o en la taberna del Gate Negro hace cinco o más años antes del diluvio sobre ella de los homosexuales.

Y para el que se ha asociado con los obreros migratorios de la agricultura comercial, el joven en la cárcel de Matador, Texas, no es una figura romántica, es un signo de antaño conocido en de varias decenas de cárceles entre Fresno, California, y Matador, Texas. Y es emocionante pero no tan raro al joven decir en la obra: La gente es igual en todas partes. Son diferentes solamente cuando aman a alguien. Es la única cosa que los hace diferentes. Hay más personas en San Francisco que aman a alguien, eso es todo.

Y al esto es un romanticismo ridículo, una buena parte de la población de San Francisco y el valle de San Joaquín en 1940 vivieron y murieron románticos ridículos.

Nelle Qui There es un melodrama de acción y el único melodrama romántico—exceptuando Patriotic Front por Robert Sherwood— que conoce al que está escribiendo en el teatro con-

temperáncas norteamericanas. Pero antes de entrar en el análisis formal, he aquí un resumen de la acción de la obra.

Un joven en una celda de una cárcel en un pequeño pueblo, está sentado tocando ligera y lentamente el suelo con una cuchara, después se levanta y camina alrededor de la celda, mira a todos lados y grita varias veces "¡Hola allí!" Una vez de mujer contesta, él duda si ella es Katey, pero ^{ella} dice que no, que es Emily la que cocina allí. Él le pregunta como es, ella dice que no sabe, pero él supone que debe de estar bien porque él nunca ha fallado. Cuando ella dice "Sí, ya sé, por eso está en la cárcel" él le explica que fue un error, que no fue supe como ellos le acusaron. Ella pregunta porqué, él continúa diciendo "¡Hola allí!" y dice es porque está solo "solo como un coyote." Ella aparece entonces, una muchacha vestida muy sencillamente, a decirle que está sola también. Él le dice que es bonita y que ahora todo está bien. Le dice que se casarán y que irán a San Francisco donde la vida será buena porque estarán allí juntos. Le pregunta si puede conseguir una llave para dejarle salir pero ella le dice que no lo pueden dejar salir porque la gente del primer pueblo donde había estado en la cárcel podría venir por él en la noche. Ella se va a ver si puede encontrar un martillo ó escoba ó algo con que le sea posible salir. Ella va a traerle cigarras pero él le dice que vaya por la pistola de su papá porque si ellos vienen por él, él quiere matarlos. Le da dinero para que si

algo le pasa a él, ella puede ir a San Francisco y la cuenta acerca de la ciudad. Ella pregunta si la gente es diferente allí y él dice "La gente es igual en todas partes, son diferentes solamente cuando miras a alguien." Ella se va y él se pasea por el suelo otra vez, finalmente se sienta con la cabeza entre sus manos hasta que oye el ruido de coches afuera. Un hombre entra, el marido de la "rapada," quien saca su pistola cuando el joven le habla de la mujer como es mala, como él no sabía que ella estaba ensafo y como cuando ella le pidió dinero él se fué y ella empezó a gritar que había sido rapada. El marido dispara tres veces y huye. La muchacha regresa a decirle que no pudo encontrar la pistola y pregunta que pasa. El le dice que se aleje, que vaya a Frioco, después sea muerto y ella se queda parada junto al cadáver. El marido y dos otros entran con la esposa que quiere ver al joven muerto. Los hombres levantan su cadáver para llevarlo afuera y la muchacha corre hacia ellos diciéndoles que no se lo pueden llevar pero la mujer la empuja al suelo. Ellos se llevan el cadáver del joven afuera y la muchacha se levanta lentamente mira directamente hacia afuera y murmura "Hola allí," "Hola allí."

Las obras de Saroyan no se distinguen por seguir los criterios formales del teatro. Su énfasis está en los personajes más que en los otros elementos de forma, hasta el grado que varios críticos han pensado como una característica de

Saroyan su "ausencia de forma." De manera que cuando hacemos un análisis formal de una obra de Saroyan, exceptuando la de los personajes, es relativo; analizamos de la forma "Lo poco que hay."

El movimiento de Little Girl There está basado en tres elementos; un tempo lento que acelera progresivamente después de que la muchacha está convencida (cuando contesta "Te amo" al parlamento del joven "Háys personas en San Francisco amor a alguien"); un anteojo sexual idealizado, no carnal; y un ritmo refrenado que llega a un crescendo² finales de la obra. El principio bajísimo no es característico del melodrama y sirve desde que se abre el telón para enfocar el interés del público en los personajes, no en la situación o la acción.

La estructura casi no existe. Tal vez nos recuerda a la tragedia que sigue una marcha incesante hacia un fin predeterminado e injusto para el protagonista, o tal vez a la tragedia que presenta una última esperanza al desgraciado para quitarla después; o si ponemos el énfasis sobre la muchacha, es la estructura del descubrimiento clásico de Aristoteles, un descubrimiento medio desarrollado, medio extendido y no realizado; o en términos de los dos personajes, es el descubrimiento romántico del momento sagrado de encontrar el ser antes de la muerte del joven. Pero en contra de la última posibilidad hay que advertir que los protagonistas de

Saroyan no tiense un solo amor, tienen multitudes, unas a todo el mundo todas de una vez o una por una.

Las dudas tocante la estructura no deben perjudicar al lector tanto como a los críticos y a los profesores, y tal vez serán contrabalanceadas por una excelencia lógica inesperada: la obra se somete fácilmente a la prueba de la proposición de Pólos;

A. Un joven, falsamente encarcelado por rapto, gana la confianza de la criada allí sola. Ella va para conseguir una pistola para defenderse de los linchadores cuando vengan.

B. Todavía cerca de la cárcel ellauye a los linchadores y regresa a encontrar al joven herido de balazos.

C. El la urge de huir al pueblo a San Francisco con el dinero que él la había dado; y él con muerte y los linchadores lo llevan.

El lugar es un pueblecillo del estado de Texas, el tiempo es el presente. Es el mínimo decorado; Saroyan especifica la celda, no más. El dramaturgo sugiere fuertemente en el diálogo la constante restricción de la vida provinciana que se da como causa del odio y la venganza. Este ambiente es un actor principal en la acción, es de él que el joven quiere salvar a la muchacha, y es en verdad este actor generalizado y no el marido quien mata al joven prisionero. El joven y la chica son los "fueraños" del pueblecillo; se encuentran uno al otro porque viven en la misma soledad.

El joven es un personaje típico de Saroyan, profundo, cambiante, de buen humor, y lleno y conector del amor, señaladamente como Saroyan mismo. Un crítico famoso dijo que

Saroyan nunca ha creado un personaje que no sea él mismo. La muchacha es una de las que aparecen muchas veces en la obra del Californiano, joven, tierna, a punto de descubrir el amor como el hallazgo más importante del mundo. Los dos personajes son exóticos, ofrecen un fuerte contraste con el ambiente social y se encuentran dentro de una minaría, como todos los personajes de Saroyan. Los dos son redondos, pero el marido y los otros linchadores son siluetas, siguiendo tal vez la intención del dramaturgo de dejar el ambiente generalizado como actor más importante que los linchadores particulares.

El lenguaje y el diálogo de Saroyan no vienen de un oído afilado; vienen del corazón de un poeta romántico. Su poesía parece estar formada de tres partes más o menos iguales: de su propio lirismo, de argot y de fragmentos del pasado, como un verso de una canción casi olvidada. Para quien quiera estudiar esta poesía, el que escribe estas líneas recomienda el detenido examen del tercer acto de A Distant Birth, A Happy Day, especialmente el ritmo abierto que se acentúa en más o menos cada décima línea donde Saroyan coloca una joya de argot poético.

El estilo de la obra es naturalista solamente en su situación y acción melodramáticas pero no podemos calificar los personajes y los otros elementos formales con el mismo término. Proceden del mundo, fantástico si el adjetivo gusta, de Saroyan. Son claramente expresiones de Saroyan mismo y sus

creencias, y por eso, simbólicas, pero cuando el amor es la creencia principal de Sargyan resulta en un símbolo tan amplia y de tanto calor humano que es difícil pensar de ello en los términos del simbolismo del cual hemos sufrido en el teatro norteamericano. El simbolismo es un sub-estilo de la corriente romántica, e importa poco si Sargyan es o no un autor simbolista en Hallo Qui Thara; siempre es un romántico. Si compilásemos una lista de los elementos formales en los tres estilos-cuás, veremos que Hallo Qui Thara se separa de la corriente romántica sólo en su contemporaneidad, su estructura melodramática y conflicto físico, rasgos más característicos del estilo popular. El tono se mezcla igualmente del tumulto interno romántico y del tumulto social popular. Los demás elementos formales son románticos; la iluminación teatral en vez de convenciones; los contrastes en ritmo y tempo, el antojo sexual idealizado, una acción difusa que nace de un impulso y se resuelve en un sentimiento, los personajes contrastantes tomados de una minoría exótica, un ambiente lejos de la vida ordinaria, y un lenguaje lírico y desenfrenado.

En una obra posterior, Sai Anay Old Man, Sargyan mezcló el máximo de naturalismo a su fantasía con los resultados menos felices, si la comparamos con Hallo Qui Thara o sus primeras obras románticas.

La historia del teatro solamente muestra antecedentes, muy generales y no muy semejantes, para la obra de Sargyan y

especialmente para su extravagancia. Las situaciones son semejantes en espíritu a las del "teatro del grotesco" italiana. El tono de Saroyan es el de un Victor Hugo menos combativo. Su entusiasmo, confianza y amor de la vida son los de un Shakespeare todavía no disciplinado a la forma. Entre los escritores de la primitiva novela episódica encontramos lo más cercano a Saroyan; sus personajes se asemejan a un híbrido entre los de Jean Jacques Rousseau y los de Rabelais—si tal mezcla es imaginable—pero sobre todo el mundo de Saroyan se acerca al "shandiana" del Tío Toby y del Cabo Trim—menos un tantito de la perversidad del autor, Laurence Sterne.

Los temas de Saroyan son los de la gran corriente romántica. Gagey da, con poca simpatía, un panorama de los temas de Saroyan:

Eager as Saroyan is to support the rights of little people, he dislikes both unionism and communism because of their infringements on individual freedom. Idleness and alcoholism are infinitely more commendable than the sordid practice of selling things for profit, the only reasonable motive for acquiring wealth is for the pleasure of giving it away. Formal education, particularly in College, spoils man's natural and charming ignorance. Romantic love is a beautiful and infinitely sad emotion. In family relationships, particularly between father and son and between brothers and sisters, is to be found the most tender expression of love, a motif in the plays amounting to a veritable cult of childhood.²²

Si no completamente justo, la observación de Gagey lo menos indica una parte del saber romántico de las temáticas. El contenido de Half Out There es romántico solamente en los símbolos; el significado liberal no lo es. El símbolo más

saliente es la ciudad de amor, San Francisco, un recuerdo de la fundación de Filadelfia por la "Sociedad de Amigos" cuando la nombraron "la ciudad del amor fraternal." Pero hoy en día esto no es más que una leyenda bonita en la Filadelfia de Max Anzenberg y los Biddle.

Al aprovecharse de San Francisco como símbolo, Saroyan escoge uno que en mucho es una verdad física, porque en rigor San Francisco es, de las principales ciudades norteamericanas, donde "más personas aman a alguien." En Halla es la "tierra prometida" adonde el joven de la cárcel intenta mandar a la muchacha que ama. Para ella hay la sugerencia de una "redención feliz" si lograra llegar a San Francisco. Hay también la sugerencia en Halla Out There de que el amor curaría los males del pueblecillo tejana, pero el dramaturgo no dice nada de las posibilidades curativas de la educación y del desarrollo económico, cosas que tiene San Francisco además del amor, porque él no cree en ellas. Saroyan no dice cómo se puede traer el amor a Matador, Tejas, y nos da solamente la solución de la emigración, un proceso que en efecto ha ido produciéndose en las regiones agrícolas de Tejas durante unas décadas a causa de que los norteamericanos de origen anglo-sajón, agricultores de pequeña propiedad, están menos adaptados al trabajo en la nueva y gigante agricultura comercial que los de origen mexicano.

El significado literal de la obra es una protesta en con-

tra de los linchamientos y en esto Darwin deja a su obra seguir la verdad naturalista en vez de romántica. El linchaje es una vieja costumbre norteamericana que se estableció durante la colonización del occidente del país cuando no había seguridades por falta de una organización política fija. Sin leyes formales, los "sherifes" obedecieron a la voluntad de los elementos establecidos de la comunidad y buscaron el apoyo de ellos cuando los problemas llegaron a ser demasiado grandes para el "sherife." Muchas veces los elementos respetables de la comunidad no tuvieron necesidad del "sherife" y efectuaron su propia clase de justicia popular a troche y noche. Pero después de la guerra civil, los vencidos del Sur encontraron en el linchamiento una medida para la oculta resistencia a las tropas federales de ocupación y para la venganza contra los negros liberados, quienes en algunos estados, tales como en Carolina del Sur, tenían control político de las legislaturas.

Es más que claro que la emargura de tales medidas extremas refleja una confusión patológica. La mejor expresión concisa, probablemente, en toda la literatura estadounidense de los sentimientos producidos en los "hombres de conciencia" que han visto un linchamiento, se expresa por Langston Hughes en su poema "Song for a Dark Girl":

Way down South in Dixie
(Break the heart of me)
They hung my black young lover
To a cross roads tree.

Way down South in Dixie
(Bruised body high in air)
I asked the white Lord Jesus
What was the use of prayer.

Way down South in Dixie
(Break the heart of me)
Love is a naked shadow
On a gnarled and naked tree.

La única obra dramática referente al linchaje que pueda compararse con Halla Qui There es la de Paul Green, In Abraham's Bosom, que obtuvo el premio Pulitzer y también fue un éxito comercial durante la temporada de 1926-27 en Broadway. En las escenas finales, el negro, perseguido y rendido de conciencia, cruza los campos de rodillas mostrando las mismas emociones y actitudes de un animal acorralado—una expresión plástica de la pasión del linchamiento casi tan fuerte como la poética de los versos de Hughes.

En las estadísticas del World Almanac vemos que entre 1882 y 1948 se lincharon a 4718 personas en los Estados Unidos. También vemos que Saroyan tuvo una cierta justificación cuando se especificó que el protagonista sea negro porque durante el periodo de 56 años se lincharon a 1291 personas blancas a la vez que a 3427 negras. Tal vez Saroyan quiso separar cualitativamente el problema del linchaje del llamado "problema negro." Para la mentalidad cualitativa es posible que sean problemas distintos, pero cuantitativamente vemos que en los Estados Unidos ha sido dos-tercios un problema negro.

Saroyan también tiene base objetiva por haber situado

su obra en Texas, que ha sido sobrepasado sólo por Mississippi y Georgia en el número de linchamientos entre 1882 y 1947:

Mississippi	574
Georgia	525
Texas	489

La cuerda empieza a ser un símbolo inquietante, hasta vergonzoso aún para los partidarios de la "supremacía blanca." Este se señala en la tendencia a sustituir el linchaje por el alfilerete racial. En la quinta década del siglo se mataron a más negros en la violencia de los alfileretes que en los linchamientos. Ocurrieron principalmente en las ciudades industriales del Norte y de California y reflejan tres tendencias sociales: (1) la resistencia cada día más grande del negro al mal trato; (2) la importante emigración nueva de los blancos pobres de los pueblos del Sur a los centros industriales del Norte; (3) los comienzos de la discriminación racial de parte de importantes sectores de las minas de inmigrantes europeos los cuales ya han vivido una generación o más en los Estados Unidos y que ya quieren mostrar su reciente igualdad económica y su nueva "respectabilidad" al perseguir a los negros con los cuales habían vivido en paz en los barrios pobres durante años. Ejemplo: los palacetes de Cicero, Illinois.

En la sexta década apareció una nueva variación violenta de la persecución de los negros—la bomba anónima plantada en secreto en la noche dentro de la casa del negro—que refleja la nueva táctica "subterránea," ya que se encuentra el **KU KLUX KLAN** y otras organizaciones terroristas sobre la lis-

ta del Procurador General de los grupos "Fascistas, comunis-
tas, totalitarios y subversivos."2] Ya entra el linchaje en
su fase nueva y más fea--el terror invisible-- y sólo el op-
timista perpetuo puede decir con seguridad que la gran mayo-
ría de los norteamericanos, avergonzados de la violencia ju-
dicial, serán capaces de controlar la minoría terrorista.

Halle Qui Thera muestra un conocimiento de los problemas
sociales más profundo que ninguna otra de las obras de Sare-
yan. Su obra ha sido siempre caracterizada por la fantasía,
el amor generalizado al pueblo y al abogar por la hermandad
del hombre, pero le han criticado los izquierdistas por lo
vago de sus sentimientos. Otras veces Sareyan ha expresado
lo que se acerca a la misantropía, en Old Anne, Old Man, su
peor obra probablemente, aunque la mayoría de los norteameri-
canos piensan que tocante a Hollywood el autor es libre de es-
cribir tan suergo y negativamente como quiera. Más serio es
la pérdida de su fe en el hombre--correspondiente al de Shake-
speare en Hamlet--en la caricatura antipática de los Chies en
Love's Old Sweet Song. Esta respuesta hacia el gran comenta-
rio de John Steinbeck, Journal of Wrath, permite dudas consi-
derables sobre las actitudes humanistas de Sareyan. El que
esto escribe se inclina a pensar que Love's Old Sweet Song
fue el huero de un momento en la buena voluntad hacia los
hombres por parte de Sareyan.

Es casi tan difícil generalizar sobre la manera de pen-

zar de Saroyan como sobre su estilo literario. Ambos son contradictorios pero quedan dentro de la corriente romántica, especialmente sus actitudes; protesta y fantasía, imaginación, originalidad, empeño de reformador, un horizonte humano que se abre, contradicción de sí mismo y del mundo que, nistioname a base del amor, reflejos de una sociedad inestable caracterizada por el conflicto interno, soledad, individualismo, Cristianismo, subjetividad, una moralidad apasionada, y una perspectiva histórica, aunque limitada. Todos son románticos, Saroyan que nos guste o no, es el joven del sol estival y los canales de irrigación del valle de San Joaquín y de los campos solitarios y las calles llenas de sonrisas de San Francisco.

En Halla Qui Espera Saroyan muestra ^{la} confianza optimista que es su característica. En medio de una situación fea y violenta nos da la esperanza de que la muchacha se puede salvar de los odios ciegos de su aldea. Tal vez en el protagonista además, hay una ligera sugerencia iconográfica de imagen de Cristo que hace de su muerte una conclusión menos negativa. Es aquí una promesa típica de Saroyan: un joven lleno de amor trae la certeza del amor a una chica que lo esperaba, aunque maten al joven. En la lógica de Saroyan, esta conclusión no es tan pesimista.

La importancia de Halla Qui Espera en nuestro tiempo ha tenido una sola limitación, la comercial inherente a la forma de la obra en un acto. Se ha representado centenares de veces

en el teatro no comercial y se ha atraído la atención de los críticos no obstante la imposibilidad de una temporada comercial. Es la obra dramática contemporánea más poderosa de las que tratan del linchaje y es superior a La Prostituta Americana de Jean Paul Sartre en todos aspectos salvo la falta de comprensión por parte del público de los personajes románticos de Saroyan. Es la protesta social más importante, ^{de Saroyan,} aunque es posible que en el futuro se considerará una protesta su San Juan's House. En su prefacio a ésta, Saroyan habla de las acusaciones de los críticos de que la obra es "comunista," pero el relato del viaje de una casa de una parte de la ciudad a otra parece ser, si alegórica, muy difusa.

No hay correspondencia entre la obra naturalista en un acto y la caracterización romántica de personajes enfrentados con un linchamiento que indicaría un equilibrio de forma y fondo servible a los historiadores del teatro estadounidense como arquetipo. La razón es probablemente que Saroyan se llevó por la corriente de los acontecimientos y no fue su ser normalmente subjetivo cuando escribió su único ensayo al drama de protesta social. Paul Green mostró una contradicción personal semejante en la falta de equilibrio entre forma y contenido en La Abraham's House y la gran protesta social dramática contra el linchaje queda por escribirse en los Estados Unidos.

NOTAS PARA EL CAPITULO UNO

1. **Alfredos Macall, World Drama from Aeschylus to Anouilh.** (New York: Harcourt, Brace and Company, 1950), p. 200.

2. **John Gassner, Best Plays of the Modern American Theater, Second Series.** (New York: Crown Publishers, 1947), p. xvii.

3. **John Howard Lawson, Theory and Technique of Dramatic Art and Storytelling.** (New York: C.F. Johnson's Sons, 1949), pp. 270s., 200ss.

4. La prueba sencilla más útil para la progresión lógica de una acción dramática es la "proposición" de William Z. Price. Tiene mayor validez para la crítica de obras en los periódicos clásicos y populares. Para las obras estudiadas aquí, la mayoría de ellas en el estilo romántico, la prueba revela muy infrecuentemente una acción de una lógica rigurosa. Price describe muy concisamente su proposición. "A dramatic Proposition is the brief logical statement or syllogism of that which has to be demonstrated by the Complete Action of the play. Its simplest and perhaps its universal form, so far as I have been able to discover, is a statement in three clauses: first, the conditions of the Action; second, the cause of the Action; third, the result of the Action. The third clause involves the problem and may be put as a problem." Citado en Harrold H. Clark, **European Theories of the Drama with a Supplement on the American Drama.** (New York: Crown Publishers, Revised edition, 1947), p. 487.

5. Un suplemento útil a la proposición de Price será una clasificación de las "situaciones" que producen la acción. Tal es la pretensión, pero desgraciadamente la pretensión no puede sostenerse, de George Polt, **The Thirty-Six Dramatic Situations.** (Boston: The Writer, Inc. Reprinted 1948). Las "situaciones" de Polt realmente describen conflictos en sus umbrales, y es evidente que el número de conflictos posibles está muy cerca de 17,000. Sin embargo, es claro que las "situaciones" de Polt tienen que ver con la acción, y la acción es el corazón de una obra dramática. Por falta de otra clasificación de acciones y porque un número considerable de escritores comerciales norte-

americanas, si consultan a Palti, daré para cada una de las obras estudiadas aquí, su correspondiente "situación" de Palti. Para Juan Luis Los Rostes ver el número 581, la rebelión de un individuo que incluye y compromete a otros, y el número 282, muy secundariamente, un caso de frustración por causas y circunstancias contingentes.

6. Hiceli, *op. cit.* p. 900.

7. Edward Morgan Foster, *Aspects of the Novel*. (New York: Horowitz, Bruce and Company, 1927) dedica a los personajes como "planes" o "protagonistas" de sus dimensiones o de sus. Rafael Uribe, el más destacado dramaturgo mexicano de su tiempo del *Acto de la Rebelión*. (México, D.F.: La Casa de España en México, 1940) dedica una versión satirizada del "protagonista" que es lo más difícil porque corresponde a muchos niveles individuales y singulares, como que son representados a través de grupos, clases, naciones, etc., e incluso, para los casos en que no entra en juego ningún movimiento psicológico ni genérico del carácter." p.11.

8. Cassner, *op. cit.* p. 59.

9. Bernard Schul, *The Russian Handbook and Manual of Russian*. (New York: Grove Publishers, 1944). p. 474.

10. Uribe, *op. cit.* p. 82.

11. Cassner, *op. cit.* p. xvii.

12. *Ibid.*

13. Gene Soria, "Art for Mass' Sale" on *Theater Arts*, vol. xxiv, no. 2, February, 1950. "The atmosphere of post-war nationalism and anti-American feeling is mirrored in plays for young audiences: 'Snowball' takes place in an American high school. It deals with the persecution of a Negro boy (named 'Snowball') by a fat, cigar-smoking millionaire who dislikes having his daughter attend the same classes with her group." p. 11.

14. Cassner, *op. cit.* p. xvii.

15. Michael Straight (ed.), *The AVE Bulletin American Veterans Committee, Inc.*, vol. VI, no. 1, March, 1950. "THE NATIONAL PLANNING COMMISSION RESOLUTION ON ARMY SEGREGATION. On September 30, 1949, the President of the United States in his capacity as Commander-in-Chief ordered the integration of all white and non-white troops in the Armed Forces. The Army and the Air Force appear to have carried out the order of the

Commander-in-Chief. The Army, however, has failed to do so. Although basic training in the Army of the United States is apparently conducted on both a segregated and non-segregated basis, unit activation follows the customary Jim Crow policy which was the source of difficulty, confusion and disgrace in World War II. Recent reports of racial segregation of industries from states like Minnesota, which have prohibited racial segregation in their State National Guard units, demonstrates that the Army is in fact spreading and extending the racist doctrine... p. 7.

16. Bornas Mantle, The Best Days of 1945-46, and the Year Book of the Brown in America. (New York: 1943, Reed and Company. 1946). p. 74.

17. Cannon, op. cit. p. xxvii.

18. Nicoll, op. cit. p. 904.

19. Speaker's Report vol. xxiv, no. 12. December, 1974. p. 14.

20. Entre otros, Edward N. Casey, Segregation in American History. (New York: Columbia University Press. Second Printing 1973). p. 112.

21. De las 36 "situaciones" de Politi, Halla Quié Tiene participa en tres: número 602, el sufrimiento de un castigo injusto e una enemistad; el número 72, los desgraciados por los de su única esperanza; y número 2700, el descubrimiento de que la esposa de uno es una bribona e de mal carácter.

22. Casey, op. cit. p. 118.

23. Para el General George Van Horn Moseley continua su carrera activa y próspera, según The JVC Bulletin, vol. vi, no. 1. "ATLANTA CHAPTER (Ga.)... The chapter is endeavoring to have Piedmont College turn down an offer similar to the Jefferson Military College episode. The same George Armstrong with General George Van Horn Moseley is trying to "buy" this college on the condition it teach race supremacy ideas. The chapter has denounced Armstrong and Moseley for trying to establish a beachhead for totalitarianism." p. 7.

Capítulo Dos

LA GUERRA Y LOS MERCADERES DE LA GUERRA

Bury the Dead

Born Yesterday

En este capítulo se consideran el grupo de obras que van en contra de la guerra y se pueden dividir en dos partes: las obras que contienen protestas generales antibélicas, y las obras que protestan contra los abusos de los negociantes de la guerra. Las primeras incluyen Aria da Ceno de Edna St. Vincent Millay, presentada por The Provincetown Players en 1919; Is It Price Glory? de Maxwell Anderson y Laurence Stallings, presentada por Arthur Hopkins en 1924; Peace on Earth de George Sklar y Albert Mertz, escenificada por la Theatre Union en 1933; el drama musical Johnny Johnson, de Paul Green, con música de Kurt Weill, presentada por Group Theatre en 1936; y They the Dead de Irwin Shaw, presentada por Actors Repertory Company en 1936. También merecen mencionarse por su excelencia artística las obras poéticas antibélicas de Archibald MacLeish para la radio.

Las obras que protestan contra la explotación por los civiles en tiempo de guerra son: Born Yesterday, de Garson Kanin, presentada por Max Gordon en 1946; y All My Sons, de Arthur Miller, producida por Harold Clurman, Elia Kazan y Walter Fried en 1947, que recibió el premio Critics Circle Award el mismo año. (El jurado encargado para el Pulitzer Prize rehusó seleccionar una obra para 1947). Aunque podrían incluirse otras obras de menor categoría artística, éstas son las más importantes. No son todas de la misma calidad dramática, y en la opinión del que escribe, la mejor protesta generalizada

es Bury the Dead y el mejor estudio de los abusos de los capitalistas civiles en tiempo de guerra es Born Yesterday. Ambas serán estudiadas detalladamente en este capítulo.

Bury the Dead tuvo para el autor de estas líneas una importancia inmediata y real, cuando empecé a ensayarla con un grupo universitario, bajo la dirección del maestro Fernando Wagner, pocas semanas después de abrirse el conflicto entre los norteamericanos y los nortecoreanos el 25 de junio de 1951. La primera impresión que la obra causó fue la de lo horrible y lo feo, llevando en sí su propia estética y su propia unidad artística semejante al barroco precortesiano. Para el norteamericano cuya apreciación de lo feo y lo horrible termina con Edgar Allen Poe, la reacción emotiva ante la obra se limita a un escalofrío, no claramente definido¹ entre si es agradable o no; otra impresión era el sentimiento de esperanza de que la gente tenga el poder de deshacer a los militaristas; otra más era la mezcla de buen humor, sutil en medio de todo lo horrible que contradice el juicio de Atkinson acerca de la "amargura"² de la obra; una tercera impresión inmediata es que Bury the Dead es una verdadera obra teatral; no es obra literaria para apreciarse en la biblioteca.

Un primer análisis formal revela que la obra es de un acto en 20 episodios, del género de la pieza, con menos "problema" o "tesis" que protesta y una llamada a la acción directa.

Episodio 1: En un campo de batalla algunos soldados diri-

gidos por un sargento, están cavando tumbas para los muertos. Los soldados quieren acabar los entierros rápidamente porque los cuerpos apestan, pero deben esperar los servicios funerarios a cargo de un sacerdote y un rabino. Al estar rezando, uno de los soldados oye un gemido y en seguida todos los cuerpos se paran pidiendo que no se los entierre. El sargento va a buscar al capitán, quien dice "Lo esparaba—un día. ¡Tantos hombres cada día!"

Episodio 2: El capitán intenta explicar el problema a tres generales. Ellos piensan que el capitán ha estado bebiendo y ordenan a un doctor y una taquígrafa que inspeccionen los cuerpos y rindan un informe médico oficial para determinar si es que están muertos o vivos.

Episodio 3: El doctor revisa cada uno de los cadáveres diagnosticando la causa de cada uno de los muertos y nota que todos han sido muertos hace 48 horas. Testigos confirman las actas, uno de los muertos regala un cigarro a uno de los soldados, y el doctor acepta con ganas un trago cuando el capitán le ofrece de su frasco.

Episodio 4: El doctor informa a los generales que los seis hombres están muertos pero de pie, en sus tumbas, negándose a ser enterrados. Ante este informe uno de los generales cree que "todo el maldito ejército está borracho." Previenen uno al otro de ocultarle.

Episodio 5: Dos soldados en el frente discuten el chisme

de que seis cadáveres no permiten que los entierren. No están de acuerdo sobre lo que debe hacerse con ellos, y una ametralladora del enemigo mata a uno de ellos, y luego al otro.

Episodio 6: En la redacción de un periódico un periodista insiste en que se publique la crónica, pero su jefe, después de una llamada por teléfono, lo suprime porque "Así lo quiere el gobierno."

Episodio 7: Los generales llegan a la tumba, uno de ellos intenta convencer a los cadáveres que están muertos, y cuando no le hacen caso, da una orden directa de que se dejen enterrar. También a ésta no hacen caso.

Episodio 8: En una esquina. Una prostituta dice a la otra "Pues los acostaría yo. Me deben llamar. Los acostaría... Compartir el sacrificio--Ja, Dios mío." Sus risas siguen en la obscuridad.

Episodio 9: El capitán, mandado por los generales, intenta una vez más empleando el tono filosófico, persuadir a los seis que se dejen enterrar. Cada uno relata cómo murió y no hace caso a las súplicas del capitán.

Episodio 10: Un montaje, "el frente doméstico." Hombres de negocios, un cura, uno de los generales, un periodista y un locutor de radio se disgustan de que sus "valientes muchachos muertos" no se dejen enterrar.

Episodio 11: El capitán sugiere a los generales que manden a las mujeres de los seis muertos. "Las mujeres son siempre

más conservadores. Es una idea conservadora ésta de acostarse y dejarse enterrar cuando se muere." El departamento de guerra disemina una súplica por radio a las seis mujeres.

Episodio 12: Un general habla a las seis "háblenles, hánganles ver los errores del camino que siguen, démas víyanse, démas hagan sus deberes. Su patria les espera..."

Episodio 13: John Schelling, cadáver número dos le dice a su mujer, "Mi lugar está en la tierra, Boss. Mis negocios están en la superficie, no bajo tierra." Cuando ella insiste que se deje enterrar, él la dice "Vete a casa, Boss. ¡Vete a casa!"

Episodio 14: Jean quiere saber si el cabo Levy, cadáver número cinco, la quiso más que a otras o no, pero él piensa que eso ya no tiene mayor importancia. El quiere "cominar por el mundo, mirando a las muchachas de piernas largas, viendo en ellas algo hondo y verdadero y apasionadamente vital..."

Episodio 15: Morgan, cadáver número cuatro, le dice a Julia Blake, "Hay demasiados libros que no he leído, demasiados lugares que no he visto, demasiados recuerdos que no he guardado lo suficiente... no seré privado de ellos." Pero ella se pega un tiro para que su nombre también puede figurar en la lista de los "infelicitados" y para ^{no} seguir tenando y viviendo sin él.

Episodio 16: Tom Driscoll, cadáver número uno, escucha a su hermana, a la que no ha visto en 15 años, decir, "Estás

muerto. Tu lucha está terminada," y él contesta, "La lucha nunca está terminada. Tengo demasiadas cosas que decir a la gente ahora para morir—a la gente que cuida máquinas grandes y a la gente que trabaja con palas y a la gente cuyos chiquitos mueren con estómagos gigantes y huesos podridos. Tengo cosas que decir a la gente que deja sus vidas atrás y agarra los fusiles para pelear en la guerra de otro. Cosas importantes. Cosas grandes..."

Episodio 17: Dean, cadáver número seis, le dice a su madre, "Pasé veinte años practicando cómo ser un hombre para que ellos no mataran."

Episodio 18: La esposa de Webster, cadáver número tres, le maldice por haber esperado hasta que estuviera muerto, para defender sus derechos y los de su esposa, y por no haberlo hecho antes cuando no podía mantenerlos ganando 18 dólares la semana.

Episodio 19: Ya que el último de los cuerpos rehusa acostarse, el general trata en vano de evitar que la noticia llegue a los periódicos, pero los encabezados gritan "No dió resultado." En un montaje de seis partes, voces del pueblo discuten lo que han hecho los cadáveres, y la iglesia, representada por un sacerdote, trata de hacer lo que el estado no puede, pero los cadáveres sólo se ríen y rehusan ser enterrados.

Episodio 20: Un general ordena que los cuerpos sean azotados con una ametralladora pero los soldados se niegan a manejar el arma. Tiene que hacerlo él mismo, pero los cadáveres salen de la tumba dando cara a la ametralladora, que está

disparando, y seguidos de cuatro soldados vivos, se van, dejando al general tirado sobre su arma silenciosa apuntada a la tumba vacía.

El movimiento de la acción tiene un tempo rápido, "periódico,"³ excepto en las seis escenas con las mujeres las cuales tienen varios tempos derivados del interés sexual: letárgico entre Bess y Schelling, blond entre Joan y Levy, frustrado entre Webster y su esposa, etc. Hay un interés intensificado en estas escenas como resultado de la agudeza sexual en varios parlamentos. El ritmo es brusco, "staccato";⁴ sugiere amplios espacios.

La estructura es de una envoltura para abrir y cerrar la obra que encierra las escenas de las mujeres ligadas a base de una "técnica de mont."⁵ El efecto general es panorámico, casi cinematográfico.

La lógica de la acción,⁶ según la "preposición" de Price, es medio débil, pero no produce una obra débil:

A. Unos soldados muertos no quieren ser enterrados y rechazan a las autoridades militares, quienes para evitar el escándalo, utilizan la persuasión en vez de la fuerza bruta.

B. Las autoridades mandan a las mujeres de los soldados a ejercer su fuerza conservadora persuasiva, pero éstas fracasan.

C. Los soldados muertos no hacen caso de la ametralladora de un general y salen de la escena para despertar en la gente la rebelión contra la guerra.

La línea de acción interior es más fuerte que la exterior y falta mucho para llegar al equilibrio que marca Waiting for

Lefty, una obra de protesta que utiliza un técnica y una estructura casi idéntica. Buy the Dead intenta lograr por medio de la "atmósfera" y la calidad pitérica lo que Lefty logró por una convicción apasionada y contagiosa. Y en donde Lefty es románticamente social, Buy the Dead es románticamente introspectiva. Buy the Dead y Hello Out There tienen las líneas interiores de acción más dominantes, y son las más románticas, de la siete obras que estudiaremos.

El texto lleva las siguientes instrucciones para el tiempo y el lugar: tiempo, el segundo año de la guerra que va a empezar al día siguiente por la noche (en el diálogo hablan del año 1937); lugar, un campo de batalla, unas millas atrás del frente, representado por una plataforma negra que cubre todo el fondo, más alta que un hombre, con sacos de arena encima. Entre ella y el público, la escena está desnuda y las escenas intercaladas ocurren en este espacio. El lugar específico de la acción no se establece. ¿Europa? ¿Los Estados Unidos?...

La iluminación contribuye a definir el espacio más que la propia escenografía. La principal atmósfera concreta es de lodo; la iluminación es lodesa; el diálogo habla del lodo; en la escena hay montones de tierra, los sacos de arena son mugrosos, la plataforma es de color negro. Para acompañar al lodo, menos concretamente se usa el olor de los cadáveres podridos, establecido por sugerencias del diálogo. Es un ambi-

ente que participa plenamente en la acción de la obra. Todo es feo y horrible; todo contradice las anteriores "buenas cosas de la tierra" de las cuales hablan los personajes en las seis escenas intercaladas.

Los personajes se dividen en dos grupos y reciben dos tratamientos distintos. Los muertos, el capitán, los soldados encargados del entierro, Hans Schelling, y hasta cierto punto, el sargento, son los "positivos": simpáticos y con calor humano; se aman por sus faltas. Pero los personajes institucionales, los generales, los políticos, los ministros de la iglesia, los periodistas y algunas de las mujeres son negativos y de dos dimensiones o "tipos." Algunos son casi caricaturas, les falta algo para ser personas de carne y hueso.

Tocante a su sub-estilo teatral histórico, la obra es llamada "expresionista," por Cassner,⁷ "semi-expresionista... fantasía con la apariencia de realismo,"⁸ por O'Hara y "allegórica"⁹ por Coralik, pero sólo los episodios de montaje tienen formas expresionistas. "Simbolista," el estilo dominante todavía en el teatro contemporáneo de los Estados Unidos, parece el mejor término descriptivo al que esto escribe; y probablemente Coralik quiso decir "simbolista" con su término "allegórica." El estilo es más a base de ilusión que de convenciones teatrales, aunque la técnica de blackout merece más estudio como convención del teatro contemporáneo, en sus dos empleos de lugar y tiempo y en la sugerencia melancólica que

muchas veces lleva en sí.¹⁰

El estilo de Boy the Dead, la primera obra de Shaw, es más definido y unificado que sus otras obras. El mismo "simbolismo," y el mismo género de la pieza se encuentran en The Gentle People, pero mistificado por agregar a la fábula de dos asesinos moralistas un toque franciscano. Sus otras obras muestran la peligrosa tendencia del teatro norteamericano a limitarse en el estilo "simbolista," particularmente cuando trata de asuntos de la vida cotidiana burguesa. La obra de Clifford Odets, la de Maxwell Anderson y la de Arthur Miller también muestran esta tendencia.

El diálogo no lleva el sello personal del dramaturgo ni es de sus personajes, excepto en los pasajes "líricos" donde es completamente suyo pero un poco forzado. El resto del diálogo es buena prosa, natural a los personajes—lo que no quiere decir que sea un lenguaje callejero. Es el hablar fuerte de personas ordinarias en una de las pocas y verdaderas crisis en la cuales están profundamente enojados o ultrajados. Es la elocuencia de protesta de la que es capaz todo hombre y la cual es dada para expresar pocas veces durante su vida.

Los pasajes "líricos" muestran muchos defectos semejantes a aquellos de Tennessee Williams. Cuando se trabaja en el estilo simbolista se quiebra éste con las digresiones líricas y personales del autor que se admiran como "poesía" por los críticos superficiales y que aún un crítico como Gassner llama

"fantasía,"¹¹ Esta señal prevalente de una desorientación crítica entre los críticos y los dramaturgos por igual, probablemente tiene su raíz en la demasiada lectura de los polemistas, encabezados por Maxwell Anderson, en favor de "un teatro poético," en la demasiada imitación de Shakespeare, en el demasiado estudio del argot, y en el demasiado poco estudio de los poemas dramáticos de Carl Sandburg, Robert Frost y Archibald MacLeish.

En mucho, el estilo de Bury the Dead es una ilustración de la teoría del "teatro ejemplar" de Granville-Barker, propagada en los Estados Unidos por Ludwig Lewisohn. No llega a la economía de los recursos de la obra gran corriente del teatro social contemporáneo, el "teatro épico" de Brecht y sus fábulas orientales, ni las convenciones de ellos; es completamente una obra ilusionista, sigue la completa aceptación de Granville-Barker de la ilusión teatral.

Las emociones más fuertes de la obra parecen brotar del fondo y del diálogo (lo feo, lo horrible y lo cómico) y en menor grado, de la caracterización y de la acción (la esperanza de la victoria moral de la gente sobre los militaristas).

Los antecedentes del tema, la estructura y el argumento de Bury the Dead que encontramos en la historia del teatro son tres: (1) El tema general como protesta en contra de la guerra es antiguo; lo encontramos en Lystra de Aristófanes. (2) La fábula es muy parecida a la de El Milagro en Verdun¹²

del austriaco Hans Sahlberg. Es cierto que las dos obras tienen la misma "situación" básica: soldados muertos no quieren ser enterrados y causan un escándalo internacional. Pero las soluciones son completamente distintas. En la obra de Schlumberg, el protagonista despierta y descubre que todo ha sido un sueño en tanto que Shaw utiliza la situación para una llamada revolucionaria a la acción directa. (3) La estructura de envelope para abrir y cerrar la obra y para contener las escenas internas de spot es igual que la de Waiting for Lefty, y es semejante a la que José Limón adaptó a las coreografías de "La Malinche" y de "La Historia de la Humanidad" (en México a fines de septiembre de 1950), también se parece a muchos de los poemas de Walt Whitman. También debe considerarse como pariente de la estructura de "la comedia dentro de la comedia" empleada por Shakespeare, entre otros. El nombre del clásico poeta inglés trae a la memoria The Taming of the Shrew que seguramente incluye la primera mitad de una estructura de envelope en los textos que conocemos. La lógica dramática que insiste en otro episodio con Christopher Sly al final de la obra es tan fuerte (algunos directores han fabricado tal escena final) que uno se siente tentado a pensar que el great shrewman of Avon no le dejó sin escribir y que el episodio final de Sly hubiera sido perdido en las vicisitudes de transportar la obra de Shakespeare del siglo XVI al siglo XX.

Con un tema de Aristófanes y una situación de Schlumberg,

Shaw muestra su originalidad más grande en escoger y tomar para sí la estructura de la obra de Odets del año anterior, una forma que es la mejor adaptada hasta la fecha en el teatro norteamericano al drama social.¹³ Aún supera Buy the Dead a Waiting for Lefty en la sucesión armoniosa de las escenas, usando la misma estructura. Pero falta el "reconocimiento" y la urgencia que Odets ha dado apasionadamente a Waiting for Lefty.

Una interpretación dramática que es simbolista en su técnica y es un estilo unificado, no da tanto énfasis a los símbolos particulares que contenga. Basta mencionar los símbolos internos y fuertes de La Gavista o Jardín de los Cárceles de Chejev que ocurren en obras de estilo no simbolista. Estas obras no son símbolos en sí y por eso los símbolos individuales dentro de las obras son muy fuertes. Pero al contrario en una obra completamente simbolista como Winterst de Maxwell Anderson o Aria de Esopo de Edna St. Vincent Millay sería exagerado y ridículo rellenar la obra con símbolos detallados. Buy the Dead, como símbolo completo en sí, participa en esta falta de símbolos menores excepto en el caso del final de la obra.

La concepción entera de la obra es de rebelión en contra de la guerra, pero la conclusión es aún más revolucionaria. Incita a la acción inmediata y al movimiento revolucionario popular cuando en la escena los soldados muertos salen diri-

giéndose al pueblo y los soldados vivos, encargados de enter-
rarlos, los siguen haciendo gestos rebeldes de desprecio al "ge-
neral de la armatalladora."

La exhortación revolucionaria tiene más significado sim-
bólico que literal como es natural, dado que Sham, cuando muere,
era un revolucionario muy tétrico.

Es difícil estar de acuerdo con Krutch cuando dice "Los
primeros 20 minutos presentan...la parte más interesante de la
obra entera."¹⁴ El tratamiento final, símbolo revolucionario,
es lo principal que distingue Buy the Land de la obra anti-
bélica anterior de Sidney Howard, Paths of Glory, 1935, y es
esta llamada revolucionaria que hace durar Buy the Land mien-
tras que la obra de Howard ya no se pone en la escena.

El significado literal es más obvio. Es anti-bélico, anti-
militarista y dice: gustad de las buenas cosas de la tierra mi-
entras que estáis en ella. Además de la esperanza de una vic-
toria moral del pueblo sobre los militaristas. Otras sugerencias
son las de la estupidéz, brutalidad e inutilidad de los
altos oficiales militares.

¿Qué hay en el fondo de la historia contemporánea que ex-
plique un ataque tan duro a los militares? Mientras que el
"Tratado Briand-Kellogg" del 27 de agosto de 1928 en contra de
la guerra todavía expresaba perfectamente los sentimientos del
pueblo norteamericano, los Japoneses invadieron a Manchuria en
septiembre de 1931, después del "Mukden incident," y un año

después establecieron el "estado," Manchúria.

Varios norteamericanos de importancia nacional abogaron para una "guerra profiláctica" para sacar a los Japoneses de China, pero el pueblo no hizo más que dar su condenación moral a Japón. Entre octubre de 1935 y mayo de 1936, Mussolini conquistó a Etiopía, mientras Hitler empujó como militarista en el Ruhr. En noviembre de 1935 la lucha de Máximo Litvineff y Anthony Eden en la Liga de las Naciones para lograr una acción en contra de Italia murió sin un apoyo popular, el cual no llegaba más allá de una semejante condenación moral. Todo el mundo rechazó las guerras preventivas.

El pueblo norteamericano después de haber luchado en la primera guerra mundial para "salvar la democracia," la vió perdida en los Estados Unidos con la violencia pública de los veteranos de la American Legion, y con las masacres irresponsables de los "guardias nacionales" bajo las órdenes de políticos provinciales, pagados por los capitalistas.¹⁵ No quiso el pueblo pelear en una segunda "guerra para acabar con las guerras." Recuerda el escritor su entrada en las salas de una escuela secundaria en California, en septiembre de 1935, donde en muchas salas los maestros habían puesto carteles grandes, ilustrativos de los costos inútiles y antisociales de la primera guerra mundial.

Este era el clima moral entonces, cuando escribió Shaw Buy the Bond: pacifismo y condenación moral contra los agresores in-



ternacionales. La ocasión precisa para escribir la obra, sabemos que era el concurso empadronado por un grupo teatral izquierdista.¹⁶

Pero los tiempos cambian--rapidamente.

Los izquierdistas, quienes eran un sector importante del pacifismo norteamericano, despues de que empezó la guerra civil en España y el ataque japones con plena fuerza en China despues de julio de 1937, llegaron a sus límites de paciencia, y de pacifismo, y cambiaron su posición para insistir en el antifascismo militante y mundial. También, los pacifistas "intelectuales" de las universidades, ya enfrentados con las señales claras de la guerra mundial que iba a empezar dentro de tres años, retrocedieron de su posición pacifista y abogaron para la "neutralidad." En este cambio estaba cogido Ruz iba Hard hacia meses, había recibido el aplauso de toda la izquierda. Despues del triunfo de Franco, la obra fue considerada "peca política." Se quitó la obra mientras que las de Ode siguieron triunfantes en el importante teatro de la izquierda.

De la misma agradable manera que permitió quitar su obra cuando parecía segura la guerra, Shaw también era listo para seguir la nueva línea comunista del antifascismo. El resultado de este empeño apareció en 1939 en la fantasía The Gentle People de dos viejos amigos que matan a su ganador y lo tiran al mar cuando no pueden pensar otra manera de evitar sus amenazas. Naturalmente esta obra también era "embarrass" duran-

to la existencia corta del pacto Hitler-Stalin. El autor del presente estudio no pueda incluir Shaw en la disculpa general que da Gagey a los dramaturgos pacifistas:

The leftist writers held out as long as possible for pacifism, since this was one of the cardinal tenets in their propaganda directed at American youth, but sooner or later events forced all dramatists to reverse their position on war.¹⁷

Pero entre la multitud no hay protección para Shaw porque él no es culpable sólo de una "volteada," sino de tres. Después de autorizar el retiro de Bury the Dead para la segunda guerra mundial, Shaw miraba otra vez con agrado las representaciones durante la postguerra, y, después de que empezó el episodio de Corea, volvió a prohibirla en una declaración pública:

Recently Mr. Shaw directed his agents to refuse permission to present Bury the Dead. In a letter to the drama editor of the New York Times, Mr. Shaw explained why he withdrew his peace play from possible production.

"...Bury the Dead... was a play which expressed the passionate revulsion against the horrors of war and the fear of another war which was so much a part of the emotional climate of the Nineteen Thirties, a revulsion which was reflected in such other anti-war plays of the time as Idiot's Delight, Ten Million Shanks, and Johnny Johnson.

"It also reflected a belief, which now seems impossibly naive, that by appealing to reason and sentiment war might be forever halted. Since then we have been forced into one war by men in Germany and Japan who clearly demonstrated their immunity to reason and sentiment. As a soldier I saw enough of the agency of war to make my original revulsion stronger than ever. Putting on my civilian clothes once more, I put on again my civilian belief in the possibility of peace through reason and sentiment.

"Now five years later, the rulers of Russia have demonstrated that the gentle hopes of 1950 are as naive as they were in 1935. Invading, killing, destroying, they proclaim

with monstrous cynicism that they are supporters of world-wide peace. In a spectacle of complete moral corruption, their adherents in this country wave peace pledges and petitions while their Communist guns are killing American soldiers.

"It is to balk these double-tongued gentlemen, with whatever small means are at my disposal, that I have withdrawn my play. I do not wish the foxglove longings and illusions of 1935 to be used as ammunition for the killers of 1950. I still hope passionately for peace—but not for peace that is selective, and divisible at will, not peace that is a political slogan and a military instrument, but peace that is real, general, and complete.¹⁸

Podríamos deducir que Shaw quiere "todo o nada de la paz," que si hay guerra regional hay que tener de una vez una guerra mundial. ¿O podríamos deducir que Shaw es partidario de "cada cosa en su tiempo"? Acusé una vez a los críticos de tener actitudes políticas que "parecen un liberalismo amargo"¹⁹ y ahora él se encuentra condenado por su propia acusación.

Si Ruby the Red era pacifista y revolucionaria, The Gentle People era revolucionaria y partidaria de la guerra franciscana, y las obras posteriores de Shaw eran de la izquierda moderada y reminiscencias personales de la disintegración de la vida burguesa de su niñez. Entre 1916 y 1939—corresponde a la edad de 22 a 25 años del autor—Shaw era del pensamiento "radical" y se iba moderando y reconciliándose con su previo ambiente burgués. Era joven y algo oportunista. Tal carrera es usual entre los escritores universitarios que no han hecho otra cosa que escribir en su vida, especialmente cuando quedan demasiado tiempo en Hollywood o con las cadenas nacionales de radio. Ruby Mantle da unos datos de la vida de Shaw anterior a 1936:

Young Mr. Shaw...lives in Brecklyn, though he was born in Manhattan...He had been writing radio scripts for a detective story continuity when the radio scouts found him and sent him to Hollywood. In picture land he had been doing football stories, having played football when he was a student at Brecklyn College. His early ambition, insofar as it was associated with the theatre, he relates was to be "polite, polished and luxuriantly idle," and to write that kind of play, none of which things has been vouchsafed me.²⁰

De manera que era una aberración para el joven Shaw⁵⁴ temporada en el teatro social y que ha regresado a de donde venía.

Al lado del cambio en el contenido de las obras de Shaw, es interesante observar la degeneración de la calidad artística. Sin ofrecer un juicio personal, el que escribe no más indica la lista de los fracasos después de Bury the Dead: Siege, 1937; The Quiet City; The Golden Years, Retreat to Pleasure; Song and Soldiers, 1943; The Assassin, 1945.

En síntesis, entonces, ¿cuál era y cuál es la importancia de Bury the Dead? Tuvo un éxito artístico. Tuvo una influencia grande en la política de los Estados Unidos; era un suceso de escándalo; era una molestia a la izquierda ya militante, anteriormente de acuerdo con los pacifistas, era del clima de la "Ley Johnson" y la neutralidad norteamericana hacia España. Desde 1936 ha sido presentado varios centenares de veces en los teatros universitarios y de comunidad en los Estados Unidos.²¹

¿Era una protesta efectiva? Si la protesta eficaz es la que expresa la conciencia, los sentimientos y las esperanzas del pueblo, Bury the Dead era eficaz entre 1936 y 1939. También lo era durante los años de la guerra si aceptamos que una canción popular expresa el espíritu del pueblo. Los dos temas principa-

los de la obra—no querer morir como soldado, y gustar las buenas cosas de la tierra—se encuentran, la mitad en serio, la mitad en chiste, en una canción de los soldados británicos y norteamericanos de la segunda guerra mundial:

I don't want to join your f---ing army
I don't want to go away to war
I'd rather stay at home, my bloody f---ing home
A'living off the earnings of my whore, God bless her.
I don't want to join your f---ing army
I don't want my buttocks shot away
I'd rather be a blightie, a blooming f---ing blightie
So I could f--- my bloody life away.

Si, era una protesta eficaz, y lo es aún más hoy en día ya que la bomba atómica es un problema mundial. Si continúa en su posición actual de ser la mejor "pieza seria" pacifista, como lo es en la opinión del que escribe, How the Land podría llegar a ser un clásico universal. Para México el problema de la paz, y obras como How the Land, tienen una importancia transcendental si "las guerras de los Estados Unidos son las guerras de México," como dicen varios escritores "hemisféricos." Pero el Subsecretario de Relaciones Exteriores de México, el Sr. Tello, ha ganado el respeto del hemisfero entero por haber insistido en que las tropas latino-americanas se emplean solamente para la defensa del hemisfero. El Presidente Truman, a pesar de sus promesas de pelear en apoyo de los caudillos reaccionarios y las potencias coloniales europeas en toda la periferia asiática, muestra con el retiro de MacArthur que no quiere provocar en este momento una tercera guerra mundial.

Pero How tiene razón, es un tiempo muy inconveniente para una buena obra pacifista.

Durante los años de la cuarta década del siglo el enemigo general de los pacifistas fue la guerra y su odio especial se dirigía contra los fabricantes de las materiales de guerra. Era la época de las revelaciones de las conexiones entre los Vickers, los Schneider y los Krupp en la primera guerra mundial. Los escritores "sensacionales" como George Seldes, lanzaban y propagaban la frase "los comerciantes de la guerra." En aquel entonces antes de que una campaña de propaganda radiofónica, larga y costosa, " cien por ciento americana" hubiera convencido al público de que "Du Pont means better things through chemistry," el nombre de los fabricantes de explosivos del estado de Delaware tenía el mismo efecto para un pacifista que la capa del torcedor tiene para el toro. La obra teatral, Peace on Earth, refleja el punto álgido del sentimiento en contra de los fabricantes de armas, como lo refleja también entonces la irónica consigna política-popular de L.H. Swift, There Are Three Brothers:

There are three brothers named Du Pont. Patriots are they.
They make their profits from munitions in an honest way.
They love their country right or wrong.
But when yen or liras come along
They always very cheerfully to any nation sell
Shells that will all armor pierce and armor that will stop each shell.

Poco a poco mientras que Du Pont con su química dejaba muy chiquito al guano de gada, la rabia en contra de los comerciantes de la muerte se transformó en un nuevo odio hacia un grupo más general que venía a tener el nombre de mercaderes de la guerra. Tal cambio muestra una cierta perspicacia intuitiva entre la gente porque, desde la guerra civil en los Estados Unidos y las campañas posteriores de la caballería en contra de los indios del territorio arrebatado a México en 1848, los

astutos hombres de negocios han sabido, como la Argentina sabe hoy en día, que el abastecimiento en carne de los ejércitos es tan fructífero como el comercio de armas.

Desde el momento que la ley ~~Lend-Lease~~ suguraba la participación de los Estados Unidos en la segunda guerra mundial y que los elevados salarios de los obreros servían de índice eloquente de las ganancias de los empresarios, beneficiarios de los "contratos de defensa," el nuevo villano de la pieza, el comerciante de la guerra, vino a ser el punto de mira del pueblo. Y cuando terminó la guerra Carson Kania había ya escrito Born Yesterday, magnífico estudio de uno de estos villanos que había hecho su fortuna en un ambiente humilde, el de los chatarreros.

El que esto escribe hizo el conocimiento del gran chatarrero en la antología de Cassner de las mejores obras del período de la guerra.²² Felizmente para el lector, Born Yesterday es del tipo molesto de comedia que no necesita todo el auxilio de la escena para hacer reír a la gente. Al contrario, muchas veces semejante diálogo resulta más gracioso leído que oído mientras los actores lo dicen. La lectura bastaba para provocar en el lector el repetido elogio, "la mejor comedia que se ha escrito en los Estados Unidos desde que comenzó la guerra."

Tal elogio no es un superlativo porque la comedia americana en los años recientes no ha sido muy brillante. Al menos dos críticos inteligentes, O'Hara y Eleanor Flexner, han dedicado cada uno la cuarta parte de un volumen a lamentarse de que la a comedia contemporánea a pesar de algunas gracias carecía de lo esencial: provocar la risa. Está muy bien que el teatro estadounidense se haya tomado a sí mismo en serio como lo ha hecho, pero no basta ser serio, todo teatro importante tiene una comedia también. Tal vez el obstáculo más grande ha sido la vena subjetiva en ciertos dramaturgos jóvenes, demasiado convencidos de

la exquisitos de sus sentimientos más profundos. Otro ha sido el descubrimiento de que, si hay bastante color en el decorado y música y piérfas suficientes en la obra, la producción puede mantenerse en taquilla aún sin rias, e cuando mucho con la ayuda de un solo payaso de vaudeville traído a escena de entre los viejos trastos ya olvidados.

Born Yesterday, al contrario, es muy graciosa de un cabo al otro y quizás es ésta la razón por la cual se destaca en la comedia de la post-guerra. Harry Breck es chistoso cuando anenna al Senador con mandarlo otra vez a la Asociación de Jóvenes Cristianos, y la ignorancia de Billie Dawn provoca la ría cuando dice a Harry él es not south. El diálogo es divertido pero los mejores rípticas y escenas están construidas a base del "humor de caraster." Las reacciones más vivas de la obra provienen de Harry y Billie, de ellos mismos, y no de las cosas graciosas que ellos dicen.

El género de la obra es el de la comedia de costumbres, principalmente porque el autor no se preocupa de hacer de Harry Breck un villano; Kania al igual de un autor de melodrama, piensa que todo el público estará en contra de Harry. Pero en un melodrama el villano tiene una scène à faire, un mal rato que pasar, en la que juega su carta más fea y es vendido. Harry nunca tiene la oportunidad de jugar su carta fea; la muchacha lo vence al fin. Lo merece, pero no hemos visto por qué. Sus malas acciones en la escena son de poca monta; de manera que este hombre ha debido de hacer algo muy malo antes de que se levanta el telón. Esta presuposición amplia del dramaturgo achica el elemento de protesta de la obra. Si es válida, indica una magnífica conciencia social del pueblo de los Estados Unidos que, en apariencias, es capaz de poner a los tales mercaderes de la guerra en su lugar, que no puede ser otro más que fuera de la sociedad.

Pero tal vez la presuposición es demasiado amplia si pocas personas

en la sala sentían como lo hacía Atkinson, "the social hostility of the character."²⁴ El caso es que la reacción del público no era unánime y un solo crítico sentía el carácter antipático de Harry, lo que nos obliga catalogar la obra en dos géneros: la comedia de costumbres y la obra de protesta social. Las intenciones del dramaturgo no determinan el género; Molière cuando escribió Le Misanthrope, como comedia de costumbres, no tenía la menor idea que en el siglo XX el público vería en la obra una protesta--en contra de la raza humana.

Born Yesterday se divide en tres actos y la acción tiene lugar en el salón de un espacioso y costoso apartamento de un hotel en Washington, D.C.

ACTO PRIMERO: La camarera está haciendo la limpieza cuando llega Paul Verral, quien busca a Harry Brock para quien está destinado el apartamento. Este entra precedido de un botones y de Eddie Brock, su primo y sirviente, y acompañado de su apoderado y de Billie Dawn, "que quita el aliento por lo bella y estúpida que es." Ed Devery, el abogado de Brock, antaño destinado a la grandeza pero ahora sólo el abogado de Brock, siempre un poquito borracho entra y le pide a Brock que conceda a Verral una entrevista, lo cual entonces hace Brock al mismo tiempo que le rasuran, le arreglan las uñas, etcétera. Se jacta de los días de su niñez, de su comienzo en el sucio negocio que lo ha hecho millonario. Devery consigue la firma de Billie en algunas papeles de los cuales ella no sabe nada. El y Brock evitan que ella beba y le piden que se ponga se más lindo vestido porque el Senador Hedge y su esposa van a venir. Brock y el Senador hablan de negocios en favor de Harry como pago por su ayuda al Senador. Los pocos comentarios de Billie son casi siempre sin sentido ó por lo menos inconcientés, Devery casi siempre está interviniendo para tapar sus necesidades. Después de que los Hedge han partido, Brock y Devery hablan de lo que puede hacerse con Billie y deciden

preguntarle a Paul si estaría dispuesto a enseñarle unas cuantas cosas) el consciente gustosamente y Billie está de acuerdo con la idea porque "ya le había estado el ojo inmediatamente." Después le da una paliza sonora a Brock en gin rummy éste se marcha para ir a acostarse, Paul regresa con los periódicos de la mañana para que ella los lea y algunos libros para que empiece sus estudios. Billie se queja de un dolor de ojos, Paul pregunta que porqué no usa ^{anteojos} a lo cual ella replica que son fees antes darse cuenta de que él los usa, pero después de que se han besado ella se recobra con un "Claro no se ven tan mal en los hombres."

ACTO SEGUNDO: Dos meses después, el cuarto ha cambiado de aspecto. En él se ven ahora un escritorio, máquinas, libros, revistas y discos. Billie está leyendo el periódico, anteojos puestos, marcando los puntos acerca de los cuales pedirá explicaciones a Paul; llega éste poco después. Discuten sus "actividades culturales," él dice que no le gusta Harry por lo que es, lo cual ella está empezando a comprender. Cuando Harry llega Billie trata de cogerle con preguntas acerca de cosas que sabe bien; Harry las esquiva con otras de su repertorio. Cuando Paul se marcha Billie pide a Brock que le explique el negocio en el que están metidos pero él le informa que ella es una socia invisible y nada más. El Senador Hedges y Devary vienen a decirle a Brock que el arreglo que ha hecho el Senador, arreglo que permitirá a Brock hacerse con todo el material de guerra inservible dejado en Europa sin ninguna interferencia del gobierno, va a tardar más y va a costar más de lo que ellos habían previsto. Harry sale apresuradamente. Devary pide otra vez a Billie su firma para unos papeles pero se niega a decirle lo que son y ella rehúsa firmar hasta que los haya visto. Brock entra, discuten, pero él la obliga a firmar los. Cuando ella empieza a llorar, él le dice

que se vaya de casa. Billie se marcha.

AUTO TERCERO: Más tarde la misma noche. Devery, Más borracho que nunca, y Break están nerviosamente esperando a Billie, mientras Edie está fuera buscándola. Ella entra silenciosamente después de que han salido y Paul la sigue. Registran el escritorio y Paul se lleva todos los documentos y papeles. Antes de salir le pide a Billie que se case con él, a lo cual ella responde que lo pensará. Recoge sus cosas y dice a Break que se va para siempre. El se deja llevar por la furia pero la refrana y empieza a buscar los papeles que quiere que Billie firme para que se pueda deshacer de ella. Esta les dice a él y a Devery que Paul los tiene lo cual les disgusta mucho. Devery llama al Senador y envían a Edie a buscar a Paul, a quien Break casi mata. Al fin Break ofrece a Paul cien mil dólares, los cuales el rechaza y Billie le informa que lo fue abandonando una por una cada uno todas las suyas propiedades que están a su nombre--si se porta bien. Ella y Paul salen juntos, y los tres aventureros vencidos intentan reírse de su derrota. Devery cínicamente brinda a Billie y Paul:

To all the dumb chumps and all the crazy breads, past, present and future--who thirst for knowledge--and search for truth--who fight for justice--and civilize each other--and make it so tough for some-of-bitches like you--(To Hedges.)--and you--(To Break.)--and me. (He drinks.)

El movimiento de la obra tiene el tempo rápido que ha caracterizado el trabajo de dos o tres productores "veteranos" que han tenido más éxito que todos en la comedia a la Broadway. Su prosperidad ha sido tan continua que los más impresionables cronistas de New York han aceptado el fast pace como criterio absoluto para la construcción de una obra dramática. Esta técnica, y su complemento que se llama timing, Kanin la aprendió de uno de estos productores, George Abbot.

El tempo de Born Yesterday es rápido pero no constante, y asocia un

grandes ciclos abiertos rematados en una sucesión de clímax. Este ritmo se llama en el gremio de la comedia, building a scene. Aunque la técnica muchas veces parece obvia, no es sencilla y exige un largo aprendizaje por parte del director. Hay a lo más, una media docena de directores en el teatro de los Estados Unidos que lo manejan con destreza. Al escribir una comedia uno de los resortes principales del que se ha abusado con exceso para acelerar el tempo es el elemento sexual, y, en la obra de Kamin, Billie Dawn casi lo irradia.

La estructura de Rayn Xantaxay es el bien conocido "descubrimiento" de Aristoteles, pero en vez de concentrarse en el acto final, como lo usó Menander, aquí está esparcido por toda la obra. Es el descubrimiento gradual de la pequeña de Harry por parte de Billie Dawn, al mismo tiempo que el descubrimiento de su ser nuevo, que crea a la vez el conflicto y el desenlace de la comedia. Cabe criticar la estructura por el hecho siguiente: los descubrimientos más interesantes se hacen en la primera parte de la obra y apenas queda materia para el tercer acto que es de por sí corto.²⁵

La línea interior de la acción está subordinada a la exterior, y el resultado es un pequeño desequilibrio que probablemente se asocia con la previamente discutida confusión de género: o comedia de costumbres, u obra de protesta, o los dos a la vez. A pesar de todo la discrepancia no es grande, y hay una solidez y una satisfacción peregrina que dan a la obra la

extroversión creciente característica a los norteamericanos de los tiempos anteriores a la ascensión de su teatro a la escena mundial.

La acción²⁶ es lógica, según la prueba de la proposición de Price:

- A. Billie Dawn, amante y socia invisible de Harry Brock, es ignorante. Harry y su abogado escogen a Paul Verral para educarla.
- B. Paul la enseña que la ayuda que ella ha dado a Harry no es moral. Ella rehusa firmar unos documentos, indispensables a Harry, y Paul los firma porque ellos acusan a Harry y a sus amigos dentro del gobierno, revelando "el peor fraude desde...uh...el Titanic..."
- C. Paul aguanta las amenazas de asesinato por parte de Harry; Verral y Billie salen juntos. Harry pierde a la chica y el presupuesto monopolístico del negocio de la explotación²⁷ Europa.

Las habitaciones de hotel en las cuales pasa toda la acción son un ambiente completamente pasivo, que no participa en la obra, la cual de haber sido escrita hace 50 años hubiera tenido como cuadro un salón de vivienda particular. Con varios contrastes de nivel el decorado ayuda al "cuadro escénico," a la distribución espacial de los elementos plásticos. Sin embargo no pasa de la esperada buena técnica que facilita el trabajo del director de hacer mover los actores.

La caracterización es el elemento formal mejor logrado de la obra, a excepción del bosquejo del cronista de la Max Republic. Paul Verral, que Atkinson²⁷ con razón encuentra insuficiente, Paul es la personificación de los "hombres de buena voluntad," el ideal reciente que profesa últimamente Cassner, quien en otros

tiempos ha sido menos abstracto en su crítica social. Pero la caracterización débil de Verral no arrastra la desaprobación de Cassner ni decaen su entusiasmo hacia la obra.²⁸

La caracterización débil se para en Verral. El Senador tiene la justa deblez y Devery el necesario cinismo para acentuar la confianza en sí mismo de Brock y Billie. El Senador y Devery quedan figuras secundarias, tipos unilaterales, y esa era precisamente la intención del dramaturgo, y a pesar de esto los dos toman su lugar al lado de los dos caracteres redondos sin contradicción de estilo. Kanin echó por tierra genialmente la prohibición de la composición dramática, "no mezclar los caracteres con los tipos."

Harry Brock es un "protagonista macho," uno de un grupo de nada en el teatro norteamericano reciente que parece haber sobrepasado al "galán" por el momento. Usualmente estos machos "ni tienen hijos" y aunque a veces son cómicos o casi-cómicos raras veces son caracteres de humor.

El papel de Billie es el premio gordo de la obra. Es uno de estos en los cuales vemos un carácter transformado en otro ante nuestros ojos en las tres horas de la función. Claro que Barry Yesterday no es el Barry de Icarus como lo es Evangelina, pero tiene, en Billie, uno de los mejores y más difíciles papeles para mujeres entodo el teatro norteamericano. Judy Holliday, en el papel de Billie, de un día a otro, llegó a ser conocida en todo el país.

Cuando a la sencilla transformación de carácter, no por las

circunstancias pero por la educación, se añade el elemento del descubrimiento de uno mismo, el resultado es un retrato de dimensiones múltiples que es un triunfo para todo dramaturgo y una ganga para una actriz que está ya en baja. Cuando además de ser redondo el carácter tiene humor, es un acontecimiento en el teatro poco dionysíaco de los Estados Unidos.

¶Lo más fecundo de todo es el sugerir de la importancia que la creación de caracteres como Billie Dawn puede tener en el teatro social el cual demasiadas veces se ha cuidado de no ser divertido e extravagante con vistas a no achicar el valor del "mensaje" de la obra.

Relacionado con el carácter teatral está aquella extravagancia de sentimiento que se llama humor que se encuentran en Jigere Taine, en el fondo de una caña de cerveza, "Los franceses no lo conocen."³⁰ Sin querer analizar la amplia literatura³¹ sobre la estética de lo cómico, podemos establecer que la comedia tiene tres elementos principales: la frase cómica, la "situación" cómica, y el personaje cómico. Pero el humor proviene solamente de las personas; no se encuentra en los juegos de palabras ni en las situaciones cómicas. De igual manera no todos los personajes cómicos son humorísticos; el payaso, por ejemplo, es cómico pero no humorístico. Lo cómico puede estar alrededor de las personas; el humor está dentro de ellas. G.K. Chesterton dice que lo cómico es lo conocido, lo preciso, y el humor es lo desconocido, lo vago.

Quizás esta separación de los campos de lo humorístico y lo cómico vale poco si tenemos en cuenta que la lectura de Tripsin Shandy de Sterne o las novelas de Dickens es superior a las o mejores definiciones. Una sugerencia final para buscar el lugar donde se esconde el humor es ésta: si lo busca Ud. comienza con su tío Jorge, el de las narices grandes y coloradas, aquel de quien piensa su mujer que no es muy listo. Para que un personaje nos parezca humorístico tal vez es preciso que lo podamos amar.

La ignorancia infinita de Ellis Dawn es humorística, y cuando lo descubre ella y lo intenta rectificar se gana nuestro cariño también. La ignorancia de Harry es cómica, pero su fuerza taurina nos induce al temor y al antagonismo. El es como una locomotora automática, escapado por ahora de su estación de control exterior y manejado solamente por un centenar de circuitos de control internos que reaccionan a las 100 situaciones necesarias para asegurar la continuidad de su operación. Reíase con superioridad cuando su limitado número de circuitos de control puede dar solamente las contestaciones quasi-correctas, como en la escena por el estilo de "Doctor I. Q." y él no puede más que esquivar con preguntas de su "experiencia." Reíase porque somos seres humanos y Harry Brock no lo es, por lo menos en el significado americano contemporáneo. Hay la acumulación de varios billones de pensamientos humanos desde la época del "hombre Folsom," y más aún los varios millones de pensamientos desde los parques exaristas, la guerra inglesa en

contra de los Beers de Africa, y masacre del Haymarket en Chicago en la segunda mitad del siglo XIX han sugerido a los americanos que el primer requisito de un ser humano es posesión de una conciencia social cuando menos elemental. Harry no le tiene y como resultado su carácter es cómico por su anacronismo pero terrible por su fuerza subhumana.

Si Kanin hubiera dotado Harry solo una o dos debilidades, no intelectuales pero físicas o emocionales, la obra hubiera cambiado completamente. Harry hubiera venido a ser el protagonista en vez del villano. Ganando la menor parte de nuestra simpatía, él se hubiera convertido en un carácter humorístico en vez de cómico.

Pero Kanin quiso presentar un gran chatarrero y comerciante ante de la guerra con esos de los grandes de las pasadas etapas de la evolución de la sociedad humana, los "coleccionistas" y "cazadores," y es demasiado capaz como director y dramaturgo para permitir que Harry se ponga humorístico y deshacer así las intenciones críticas del autor.

La duradera comedia de costumbres en el estilo popular o "realista," la fortaleza de la comedia, Kanin acepta sin lucha subjetiva para ~~Harry Yesterday~~ como acepta también la lingua tradicional de la escena provinciana. Las únicas convenciones de caracterización son para delinear el villano, que tienen siglos y les así noche, que son convenciones más recientes y americanas. Kanin no se preocupa de hacer in-

novaciones de forma exceptuando en la caracterización la cual sin embargo no va más allá de la buena técnica tradicional. Claro que el humor no es tan raro en el teatro universal; es solamente raro en los Estados Unidos en este momento.

Kanin utiliza el mismo estilo en dos obras posteriores, The Live Wire y The Bad News que echaron por tierra las esperanzas astronómicas de los críticos que participaron en las opiniones de su primera obra expresadas en este estudio. La primera sufrió de dibujar al macho egoísta y cómico de la obra sin hacerlo bien villano,³² error que Kanin evitó con distreza en How to Succeed in Business Without Really Trying. La segunda se contagió lo bastante del virus simbolista que anda ahora en Broadway para quitar el mérito de una buena comedia popular.³³ Este virus ataca los ojos primero y tras como consecuencia que todo se ve muy nebuloso. Después influencia el cerebro y resulta en un primer fase que todo es muy vago y degenera rápidamente, si no recibe tratamiento, hasta ser completamente banal, lo que la víctima suele llamar "lírico."

De todas maneras Kanin continúa siendo la primera esperanza de la comedia en los Estados Unidos, y hay bastantes razones para pensar que no repetirá los errores simbolistas de The Bad News. Además, como es un escritor fecundo, sus fracasos recientes no son para desesperarse.

El lenguaje de How to Succeed in Business Without Really Trying no es "natural."³⁴ Es el lenguaje convencional de la comedia, demasiado ocupado

en preparar los chistes para tener otras virtudes. Pero no depende de la agudeza brillante sostenida como en las obras de George Bernard Shaw o Oscar Wilde. A veces hace un alto certe para un intermedio de pura farsa, como la respuesta de Billie a Paul cuando le pide la mano: No me quieras. Solo quiero mi cerebro.

Las réplicas más vivas de la obra probablemente se encuentran en un pasaje entre Brock y Billie:

BROCK. I picked you up out of the gutter and I can throw you back there, too. Why, you never had a decent meal before you met me.
BILLIE. Yeah, but I had to have 'em with you. You eat terrible. You got no manners. Takin' your shoes off all the time--that's another thing....and picking your teeth, you're just not south!
BROCK. I'm as south as you are!

Otro excelente pasaje es aquél en el cual Brock recibe las noticias de que la legislación que el Senador Hedges le está consiguiendo tardará y costará más:

DEVEY. I'm sure Norval's doing his best.
BROCK. Well, his best ain't good enough.
DEVEY. Don't be unreasonable, Harry. There are ninety six votes up there. Norval's just one guy.
BROCK. He's the wrong guy. What the hell? We've handled it before.
HEDGES. Things aren't the same.
BROCK. We'll make 'em the same. That's your job, ain't it?
DEVEY. Pretty tough assignment.
BROCK. What do I care? (To Hedges) And you, you better get moving or I'll butcher you--you'll wind up a God damn YMCA secretary again before you know.
DEVEY. Harry...
BROCK. I'm gonna get it fixed so I can do business where I want and how I want and as big as I want. If you ain't with me, you're against me.
HEDGES. I'm with you.

BROCK. (starting up the stairs) All right, then, you'll have to pull your weight in the God damn boat or I'll get someone who can. You understand me?
(He glances out. There is an awkward pause.)
HEDGES. He has quite a temper, hasn't he?

De estos personajes, y, en segundo lugar, de este diálogo provienen las reacciones emocionales más fuertes de la obra. En tercer lugar es la acción que es menos afectiva.

El significado literal de la obra se encuentra principalmente en tres personajes negativos: (1) Un Senador que conseguirá la legislación a 80,000 dólares la ley. (2) Un vendedor de "influencia," que se hace pasar por un abogado pero en realidad un agente libre en el mercado político, quien compra al Senador por (3) Harry Brock quien a su vez y anteriormente ha comprado antes en el Senado de los Estados Unidos las leyes ventajosas y que busca una manera "legal" para apoderarse de material de guerra abandonado en Europa.

La tesis es no más sugerida. El comercio de guerra de Harry ya ha pasado antes de que comencé la obra; ahora vemos sus actividades de la postguerra. La protesta es directa en contra del villano Harry pero sólo indirecta en contra del negocio de la guerra y la compra de los legisladores. Harry es un hombre malo y todo el mundo en la sala lo sabe, y la persona ofuscada por lealtad o cariño por Harry se puede educar rápidamente, como Billie lo fue, para ver de veras lo que es un Harry Brock. Una vez más comprobamos la justicia

de la frase de ^{Atkinson.} Harry es un hombre malo por "la hostilidad social del personaje."

La única expresión más o menos directa de la tesis de Kazin se encuentra en lo que dice Billie a Brock después que ella ha decidido de abandonarlo y ha rechazado su oferta de casamiento:

BILLIE (very simply). Well, all this stuff I've been reading--all that Paul's been telling me--it just mixed me up. But when you hit me before, it was like every-thing knocked itself together in my head--and made sense. All of a sudden I realized what it means. How some people are always giving it and some taking. And it's not fair. So I'm not going to let you any more. Or anybody else.

Es interesante que el Senador Hodges ha tenido vida real en el Diputado Andrew May del Comité de Asuntos Militares de la Cámara. May había "arreglado" contratos de guerra para Henry y Murray Garrison, comerciantes de armas--por cierto precio. Fue convicto de hacer mercedes, igual que los hermanos Garrison el 3 de Julio de 1947 después que el había salido del Congreso. El 25 de Julio los tres fueron condenados a ocho meses minimo hasta dos años maximo de prisión.

Los cargos en contra del diputado eran conocidos en círculos oficiales desde el último año de la guerra, y seguramente Kazin conocía el episodio en el momento de escribir Harry Xentaxias. Es igualmente seguro que la notoriedad que alcanzó el escándalo como resultado de la obra dramática ayudó a traer el caso ante un tribunal público después de

un período largo en el cual el encubrimiento oficial había evitado la revelación completa al pueblo.

Antes de escribir How Yesterday Kanin nunca había mostrado una conciencia política marcadamente aguda, y su trabajo desde la primera obra se le marca como un pensador social de grandes proporciones. Su cerebro parece reaccionar ante los acontecimientos del momento con la misma liberal suspensión de juicio que es característica de la gran parte de los norteamericanos educados, y sus actitudes intelectuales no revelan tendencias consistentes ni radicales. Es uno de tantos del grupo tibio de dramaturgos norteamericanos que han sido sobre-estimados al recibir la etiqueta cosmopolita, "eclectica."

Sin duda muestra una simpatía grande para el humilde en The Bad Day y una fuerte antipatía para los malos y los parásitos in The Live Wire, pero tales sentimientos liberales en suma están lejos de ser una verdadera conciencia social. Tal vez, como piensa Casner, no debemos pedir más profundidad a Kanin con tal de que nos repita de vez en cuando las risas y la técnica cómica de How Yesterday. El es^o esencia "hombre de teatro" (lo positivo y lo negativo del término) y marido de la veterana actriz Ruth Gordon la cual también escribe a veces: obras de retrospectiva sentimental como Years Ago y The Landing Lady, las dos dirigidas en la escena por su esposo. Su Over Twenty-One, 1944, tuvo un éxito considerable

en las temporadas de mayor calidad de los años de la guerra.
 Estos miembros del equipo dramático tienen una experiencia
 vasta en el teatro y en las películas:

After a slow start as Western Union messenger, King's
 clerk, window-licker, graphologist, and hit player, fol-
 lowing some study at the American Academy of Dramatic
 Arts, Carson Krim developed artistic qualities. He
 did not achieve any singularity as an actor, but he
 came to the attention of George Abbot as a willing
 young man with a flair for staging. Mr. Krim could not
 have had a better mentor in the field of directing than
 Mr. Abbot, with whom he was associated in the profitable
 ventures of *The Man on a Horse*, *The Man in a Hat*, *The
 Darling*, and *...and ...*

Sam Goldwyn, who has a keen eye for talent and backs
 his judgment with conspicuous action, brought the young
 man to Hollywood in 1937 when Krim was only twenty-
 five and gave him an opportunity to familiarize himself
 with motion picture technique. A. K. G. allowed him to
 direct *A Man in a Hat*, and Krim became "the boy won-
 der" of the industry. Subsequently, he directed
 the minor feature picture *The Man in a Hat*. Mr. Krim's
 wife, Mrs. Krim, who has acted and directed, was
 with the war zone as a private and changed
 a captain. The army was strict enough to keep him to
 his last, and in consequence Krim was able to direct nu-
 merous and valuable documentary films. He closed this
 phase of his career with *The Man in a Hat*.

...with her husband, the versatile Carson Krim, Miss
 Gordon has produced two Broadway plays and written the
 motion pictures "A Death Life" and "Adam's Rib."

Este espectáculo ha sido una de las más grandes "taquilla-
 ras" en el teatro norteamericano entre, comenzó su temporada
 el 4 de febrero de 1946 y la terminó el 3 de diciembre de 1946,
 después de 2,642 funciones. Se representaba mucho en traduc-
 ción en Europa, y en Israel. En la zona de ocupación sur de
 Alemania el equipo la llevó a la escena ^{equipo} en una versión "pre-

paganda anti-yanqui." El mismo calificativo se puso a Death of a Salesman de Arthur Miller cuando se prohibió el estreno en la zona estadounidense de Alemania. Ruth Yastaritz duró una temporada comparativamente larga para México en el Teatro Latino.

La espectacular película basada de la obra dramática ha aumentado su público en varios millones de personas, pero los manierismos personales de Judy Holliday son exagerados y explotados "hasta donde" para las cámaras de cinema, de manera que Harry Brock viene a ser una mera figura secundaria y el público de cine no tiene la oportunidad de sentir "la hostilidad social" de Harry. Judy Holliday, gracias a este papel, probablemente quedará en Hollywood para jugar "rubias bobas" bastante tiempo para adquirir varias alfileras.

Comprobado su efecto por la taquilla, Ruth Yastaritz sigue valiendo en contenido hoy en día cuando los Estados Unidos están gastando millones de dólares en una guerra y los Harry Brock y Senador Hedges otra vez empiezan a salir de su escondite.

Su crítica social ha tenido aún más influencia sobre el público riendo a causa de la maestría teatral de su forma que, además, está bien equilibrada con lo que dice la obra. Si hubiera intentado decir más, hubiera venido a ser quizás el dominio de los críticos de biblioteca, pero a causa de su limitación hábil es una magnífica obra de teatro. Atkinson la compara con La Bourgeoisie Gentilhomme³⁷ de Moliere, y está entre de lo mejor de la tradición de la comedia de costumbres. Este género en el teatro norteamericano no posee una obra con un significado social más amplio que el de Ruth Yastaritz.

NOTAS PARA EL CAPITULO DOS

1. Hay un espíritu semejante en el arte mexicano barroco precolombino. Cuando el contenido del arte romántico ya se ha convencionalizado, las formas llegan a su máxima complejidad. Entran lo feo, lo horrible, y los otros elementos contradictorios que parecen a primera vista anti-románticos; también entra en juego la vieja meta del romanticismo; la unión de todas las artes. Pero en este momento formalmente más voluptuoso hay poco equilibrio entre forma y fondo; marca el corrompimiento o decadencia de un ciclo romántico. Esto no quiere decir que lo romántico sea decadencia de lo clásico—como pensaba Toscano—o de lo popular. Lo romántico—recargado es sólo la fase concluyente de lo romántico—sencillo; nunca existe fuera de una completa evaluación romántica. El "anti-romanticismo" de Buy the Dead, obra netamente romántica, marca su diferencia de la anterior—e inferior—obra más o menos pacifista What Price Glory?, igualmente romántica pero formalmente mucho más sencilla.

2. Brooks Atkinson, Broadway Squares. (New York: Theatre Arts Inc. 1947). p. 225.

3. Mordecai Gerelik, New Theatres for Old. (New York: Samuel French, 1948). p. 401.

4. Idea.

5. Sabal, op. cit. p. 119.

6. Buy the Dead participa en las situaciones de Polti número 101, la suplicación a los poderosos en el interés de los queridos del suplicante (invertido), y número 8B2, la rebelión de muchos.

7. Cassner, Masters of the Drama. (New York: Dover Publications, 1940). p. 688.

8. Frank Herbert O'Hara, Today in American Drama. (Chicago: University of Chicago Press, 1939). p. 261.

9. Gerelik, op. cit. p. 242. Gerelik emplea sus térmi-

nos con más precisión histórica que Cassner u O'Hara.

10. Eric Bentley, "Back to Broadway" en Theater Arts vol. xxxiii, no. 10, Noviembre, 1949, p.11.

11. Cassner, Early Best Plays of the Modern American Theater. (New York: Crown Publishers, 1939). "Finally reality prevailed in Irwin Shaw's How the Grinch Stole Christmas... Although Shaw's long one-acter was somewhat warty and disjointed, it proved that a socially minded playwright did not have to keep his nose to the grindstone of literal realism in order to convey his meaning or purpose." p.xx.

12. Sebel, op. cit. "The story recalling that of the play, How the Grinch Stole Christmas concerns dead soldiers who refuse to be buried." p.11. "An English adaptation of this play by Julian Leigh was given by the Theatre Guild in 1941. The drama inspired Irwin Shaw to write his one-act How the Grinch Stole Christmas 1941." p.545.

13. Véase la discusión en detalle en el capítulo de este artículo dedicado a How the Grinch Stole Christmas.

14. Joseph Wood Krutch, The American Drama Since 1929: an Informal History. (New York: Random House, 1939). p.170.

15. Un excelente estudio de esta fase de la historia de los Estados Unidos en el de Louis Adamic, Immigrants: the Study of Mass Violence in America. (New York: The Viking Press, 1935).

16. "Irwin Shaw decided to compete for a prize offered by a New Theatre League in search of social drama... 'How the Grinch Stole Christmas' never reached the contest for which it was written, but it was given a production by the League to which it was submitted and attracted the attention of several drama critics who saw it. Six weeks later it was given a professional production and created another round of excitement." Drama: A History, Contemporary American Dramatists. (New York: Dodd, Mead and Company, 1941). p.100.

17. Casvy, op. cit. p.111.

18. Reproducido en la revista escolar Revolución, el 27 de Septiembre de 1950.

19. Casvy, op. cit. p.271.

20. Dennis Hartle, Contemporary American Dramatists, p.100.

21. "In the last fourteen years How the Dead has been performed hundreds of times throughout the country at high school and college dramatic clubs and little theatre groups." Scholarship, el 27 de Septiembre de 1950.

22. George Selden, Tom Sawyer (New York: Modern Age Books, el 1938).

23. Gassner, How the Dead...

24. Atkinson, op. cit. p. 296.

25. Edward Landberg, "How Yesterday" on The News (New York, N.Y.) el 23 de Octubre de 1950. "While most plays, which are written toward a climax, 'How Yesterday' seems to have taken its start from the material of its remarkable first act, dense enough to provide matter for a good second and a barely reasonable final act. The petering out of his material seems to have been felt by Rankin, for he mixes his first act as long as the last two combined, and the third for all its brevity, barely manages to resolve the problems this side of heaven."

26. La situación número 2787 de Felti, el Superintendente que es el asunto de uno es un pájaro... se acerca a la de How the Dead.

27. Atkinson, op. cit. pp. 297, 299.

28. Gassner, How the Dead..., p. xviii.

29. Gassner ha abogado mucho en favor del teatro ligero en el teatro social.

30. Hippolyte Adolphe Taine, History of English Literature. (New York: Grosset and Dunlap, el 1908). Historia de la Literatura del Inglés por H. Van Loon.

31. El mejor comentario sobre las teorías de la crítica y una buena bibliografía se encuentran en la obra de James Earl Peckham, The Theory of Comedy: a Study in its Theory and Practice. (New York: Macmillan, 1919). Teoría intelectual y universal por tal vez una mejor discusión del humor cotidiano... obra de la de Samuel S. Cox, How the Dead. (New York: Harper and Brothers, 1870), 370pp.

32. Shakespeare vol. xxiv, no. 10. Octubre, 1950. p. 11.

33. Ibid., vol. xxiv, no. 1. Marzo, 1950. p. 2.

14. Lowson, op. cit. El capitulo sobre el diálogo con-
siste en cuatro requisitos: ser natural y claro, tener color y
compresión. pp. 287-296.

15. Gassner, Ensayo Flava... p. 182.

16. Theatre Arts, vol. XLIV, no. 2. Febrero, 1950,
p. 58.

17. Atkinson, op. cit. p. 299.

Capítulo Tres

LA EXPLOTACION DEL OBRERO

Waiting for Lefty

When the union's inspiration
through the worker's blood shall run
There can be no power greater
anywhere beneath the sun...

Durante casi un medio-siglo estas palabras se han con-
tado como profecia y la sangre del obrero ha corrido en una
lucha para obtener el derecho de la huelga como medio para ne-
gociar colectivamente con los patrones en materia de pago y
condiciones de trabajo. El patrón a su vez ha insistido en
su derecho de traer de afuera los rompehuelgas y pistoleros
para liquidar lo que era habia sido hasta entonces su mano de
obra. En un principio la lucha era local, los guardias de la
compañia y la policia local pegaron y dispararon contra los
piquetes de huelgistas y terrorizaron los barrios de los he-
gares obreros. Despues, el manejo de la policia estatal por
parte de los hombres de negocios permiti6 la utilizacion de la
militia estatal en el trabajo que habian hecho los Pinkerton y
los otros pistoleros de alquiler. Las fuerzas del gobierno fe-
deral se utilizaron por primera vez por el President Cleveland
para aplastar la huelga de la compania Pullman, y desde entonces
han abierto unas veces la pas a un ~~impasse~~ entre huelgistas y
la policia local o la militia, y otras veces han traído el
aplastamiento de una huelga irremplible. Por medio de la ley
"Wagner" de 1935 el gobierno federal--para disminuir la violen-
cia de la huelgas en todas partes--garantizó el derecho a nego-
ciar contratos colectivos y aceptó la responsabilidad de la

conciliación de los conflictos entre trabajadores y patrones. Hay en día 20 millones de obreros sindicalizados encuentran una vez más que se ha suprimido su derecho a la huelga porque un senador, Robert Taft, tuvo el poder cuando terminó la segunda guerra mundial para convertir a los tribunales federales en la agencia de decretos de injunciones que ya fueron en otros tiempos los tribunales locales.

El burgués norteamericano, y con este nombre se incluye al aficionado de Broadway, nunca jamás comprendió exactamente lo que pasaba entre los hombres que manejan las máquinas y los que eran los dueños de ellas. Los patrones y su prensa le habían convencido de que los trabajadores habían querido la bancarrota de la industria cuando luchaban por un salario adecuado para vivir y en contra de "la tienda de la compañía" y las casas que alquila la compañía. El mismo obrero no comprendió los abusos hasta que le llegaron encima, especialmente después que se abatió el espíritu militante de la Federación Americana del Trabajo en 1911 cuando los hermanos MacPherson fueron convictos de haber colado y hecho explotar una cantidad considerable de dinamita en el edificio del Times de Los Angeles, periódico del coronel Otis, quien se encontraba en aquel momento en México buscando una "concesión de tierras" parecida a la que poseó su compañero, William Randolph Hearst, en el estado de Chihuahua. Las investigaciones periódicas de las acusaciones contra la ~~AF~~ ~~Asociación Extranjera~~ a partir del 62 Congreso han señalado

la agencia por medio de la cual los industriales pedían esconder del público lo que pasaba en sus fábricas durante las huelgas. Upton Sinclair y John Reed—el primer corresponsal norteamericano con simpatía para la revolución mexicana—eran entre otros los pequeños portavoces de la verdad en contra de la supresión y falsificación de las noticias de conflictos industriales. La "mentira grande" prosperó, y sigue prosperando, y parece que no hay medio de comunicaciones en masa en el cual el obrero y su sindicato puedan obtener una presentación justa de sus actitudes y hechos. La "mentira grande" se expresa en una canción popular sindical, la irónica y exultante "Put It On the Ground":

Oh, if you want a raise in pay,
All you have to do,
Go and ask the boss for it,
And he will give it to you,
Yes, he will give it to you, my boy,
He will give it to you,
A raise in pay without delay,
Oh, he will give it to you.

Oh, put it on the ground,
Spread it all around,
Dig it with a hoe,
It will make your flowers grow.

For men who own the industries,
I'm shedding bitter tears;
They haven't made a single dime
In over thirty years;
In over thirty years, my boy,
In over thirty years;
Not on a thin dime in all that time,
In over thirty years.

Oh, put it on the ground,
Spread it all around,
Dig it with a hoe,
It will make your flowers grow.

The men who own the industries,
They own no bonds and stocks,
They own no yachts and limousines,
Or guns the size of rocks,
They own no big estates with pools,
Or million R. V. D.'s,
Because they pay the working man
Such fancy salaries.

Oh, put it on the ground,
Spread it all around,
Dig it with a hoe,
It will make your flowers grow.

La primera oportunidad que tuve el espectador teatral norteamericano de oír las acusaciones de los obreros contra los patrones fué en el estreno el 18 de noviembre de 1931 de Sisal por John Wexley, el autor del exitoso melodrama anterior, The Last Mile, que protestaba contra la pena de muerte. Sisal, en una versión nueva del autor, fué pionero otra vez en 1937 cuando tuve una temporada que duró desde el 17 de enero hasta el 5 de junio como la primera obra representada por un sindicato (C. I. O.) con actores-obreros. En 1935, en la cumbre del paro obrero, había una ^{lluvia} de obras que trataban de las huelgas. La principal era la que estudiaremos en detalle en este capítulo: Waiting for Lefty de Clifford Odets. Las otras eran The Freedom Ring de Albert Bein, estudio de los serranos convertidos por las circunstancias en obreros textiles, y Black Day por Albert Maltz, que John Howard Lawson llamó "la tentativa más importante... en el campo del drama proletario." Durante 1936 y 1937 Clifford Odets escribió también Silent Partner, y en el último año la Theatre Union representó Marching

Song de Lawson.

Además de las obras "de huelga" había dos protestas contra el asesinato judicial de los organizadores sindicales Sacco y Vanzetti: Saga of the Lightning, 1928, y Winterst, 1935, las dos por Maxwell Anderson, la primera en colaboración con Harold Hickerson. La reprensión universitaria se trató superficialmente en las dificultades éticas que tiene un profesor que lee las cartas de Vanzetti en su clase de literatura: The Male Animal, 1939, de James Thurber y Elliot Nugent. No estudiaremos ninguna de las últimas tres obras porque no cuentan en comparación con Waiting for Lefty, y además porque sería una pérdida de demasiadas páginas la refutación inútil de los que insisten que Winterst es superior a Saga of the Lightning. (Es superior solamente en el sentido de tener más altura, de estar más cercano a las nubes.)

Si la pieza obrero de Wexley inició un nuevo género de la composición dramática norteamericana, Waiting for Lefty de Odetz empezó una era de teatro obrero provisto de todos los elementos, escenógrafos, actores, dramaturgos, directores, técnicos y público. Harold Clurman, director del Group Theatre, describe el estreno de la obra de Odetz con las siguientes palabras:

Sunday night, January 5, 1935, at the old Civic Repertory Theatre on Fourteenth Street, an event took place to be noted in the annals of the American theatre. The evening had opened with a mildly amusing one-act play by Paul Green. The audience, though attracted by the guest appearance of a good part of the Group company, had no idea of what was to follow.

The first scene of Lefty had not played two minutes when a shock of delighted recognition struck the audience like a tidal wave. Deep laughter, hot assent, a kind of joyous fervor seemed to sweep the audience toward the stage. The actors no longer performed; they were being carried along as if by an occultancy of communication such as I had never witnessed in the theatre before. Audience and actors had become one. Line after line brought applause, whistles, braves, and heartfelt shouts of kinship.²

Hacia el fin de la primavera de 1935, la obra arrastró a la nación entera. Cuatro teatros regionales se fundaron para representar Lefty. Clurman dice que había más de 90 temporadas simultáneas:

All in all, Lefty was being done in some sixty towns which had never before witnessed a theatrical performance. Thirty-two cities were seeing the twin bill of Lefty and Till the Day I Die at the same time.³

De veras era una obra que expresó las aspiraciones del pueblo y su prestigio creció con las prohibiciones y los arrestos por "profanación" y "asamblea ilegal" en Philadelphia, Boston, New Haven, Newark, Dorchester, Chelsea y Roxbury, y con la paliza que le dieron a un director teatral en California los fascistas del "Duce" después de la representación de Till the Day I Die.⁴

Lefty pierde mucho de su efecto teatral cuando se la lee en la calma de la biblioteca. Es casi cierto que el "intelectual" que la conoce por primera vez por la lectura la juzgaría "interesante, pero no es gran cosa." Especial él le ve en el teatro, se somete a una magia escénica que le hace pensar durante un rato corto y preciso, que la lucha de los ruleteros

en Lefty es su lucha propia. No recobra su calma de costumbre hasta que sale del teatro y llama a un libro. Entonces, su locura pasada, llega a casa sin haber dicho una sola palabra al ruictero de la vida real que manaja delante de él.

El análisis formal de Lefty revela que tiene dos géneros: el drama de tesis y la obra de protesta. La pasión que la domina también domina a la mezcla de géneros, propios a dos estilos-raís distintos en oposición, y causa la unificación sobre el género de obra de tesis del género de protesta, y con él, el estilo romántico. Es la mejor obra de protesta incluida en el presente estudio. Entre sus escenas internas de flashback se incluyen varias sub-obras (y sub-géneros) dentro de la obra principal. Por ejemplo, las dos escenas con mujeres son del género de obra de problema sexual, y la escena entre Miller y Fayette es un pequeño melodrama de acción. En sus obras posteriores Odets ha vuelto usar todos estos géneros, más los de drama problema burgués y aún se acerca a veces al tono del género de obra de retrospectiva sentimental.

Lefty es obra en un acto, divide en ocho episodios. Hay un solo telón, después del episodio final.

Primer episodio de enredo: En el escenario cuando la cortina se levanta están los miembros de un comité de trabajadores y el jefe del sindicato Harry Fatt, quien se está dirigiendo al auditorio tratando de convencerlos de que no deben ir a la huelga. Vocos de la sala contestan y preguntan varias

veces "¿Dónde está Lefty?" Ellos quieren oír a los miembros del comité, el primero de los cuales en hablar es Joe. El les dice primero que no sabe dónde está Lefty pero que sabe que él no los ha abandonado. Después dice cómo su esposa le convenció de que deberían votar por la huelga y la escena se traslada
E...

Episodio de Joe y Edna: Joe regresa del trabajo a casa encontrando que se han llevado todas sus muebles porque los pagos no habían sido hechos. El y Edna discuten porque están cansados, hambrientos y tienen dos niños que alimentar y vestir. Ella le sugiere que los cháferos vayan a la huelga y lo amenaza con dejarlo si él no hace algo, aunque sea peligroso, como él le dice que será. Decide ir a ver a Lefty dejando a Edna triunfante.

Episodio del Asistente de Laboratorio: Fayette, un industrial, le está ofreciendo a Miller, un Asistente de Laboratorio, un aumento de veinte dólares, enganchándole a un nuevo laboratorio para trabajar con un químico muy importante, el Doctor Brenner, con gases venenosos. Miller queda sorprendido y empieza a pensar en su hermano y sus dos primos muertos en la última guerra pero Fayette le dice que los 12 millones de hombres muertos y los 20 millones heridos ó desaparecidos no son de su preocupación "porque si en los grandes negocios se pudieran sentimentales acerca de la vida humana, no habría grandes negocios de ninguna clase." Pero cuando le

pide a Miller que escriba un reportaje semanal de las actividades del Doctor Brunner, Miller se niega, perdiendo así su momento y su trabajo. Termina la entrevista golpeando a Fayette en la boca.

Episodio del Joven Existere y Su Novia: El hermano de Florence, Irv, está tratando de convencerla de que no debería de ver más a Sid, el chéfer con el que ella ha estado comprometida tres años. El llega, ellos hablan de su problema, de la posibilidad de seguir adelante juntos, pero deciden que las cartas están contra ellos.

Episodio del Espía del Patron: Fatt presenta a Tom Clayton, quien tenía experiencia en huelgas en Philly. Clayton le dice que Fatt tiene razón, que el tiempo no es propicio para una huelga. Una vez sale del auditorio diciéndole que se siente, acusándolo de ser un espía de la Compañía y de ser su "propio hermano pijoso" Clancy, y no Clayton, quien entonces se larga corriendo por el pasillo.

Episodio del Actor Joven:⁵ Está esperando a ver a un empresario teatral. El secretario simpático con él y le aconseja que diga al empresario haber trabajado en Nueva York y no en provincias. El empresario sale de un baño caliente y decide que el actor no puede servir porque no tiene el "tipo" para un papel de soldado. Cuando va a salir el actor, el secretario ofrece prestarle un dólar. "Con un dólar se compran diez panes grandes, Señor. O nueve panes y un ejemplar del Manifiesto Comunista."

Episodio del Interno: Venes al Dr. Benjamin (uno de los miembros del comité) reemplazado por el incompetente sobrino de un senador en una operación difícil. Además el Dr. Barnes dice ^{a Agate} que la junta ha encontrado necesario cerrar otro pavellón de caridad y reducir el número de doctores. Aunque Benjamin tenía prioridad, como es judío lo escogieron para irse. Le dice al Dr. Barnes que había pensado en ir a Rusia para trabajar en medicina socializada, pero decidió que su trabajo estaba en América, y que tendría que conseguir alguna clase de trabajo para seguir viviendo—"tal vez manejar un carro"...

Episodio final de avalancha: De regreso al mitin, Agate está hablando de los dirigentes del sindicato, de su insignia del sindicato, que no puede usar porque se había quemado ardiendo en vergüenza. Fatt y el pistolero le arrojaban para que se calle, pero los hombres del comité le protegen mientras urge a los trabajadores para que luchen por sus derechos, para que vayan a la huelga y no esperen a Lefty. Justamente entonces, un hombre entra corriendo a decir que lo acaban de encontrar "~~bajo las barras del coche~~ con una bala en la cabeza." Agate grita a la multitud, pide su respuesta, a lo cual los reunidos gritan fuertemente **"¡HUELGA!"**

El movimiento es a base de ritmos bruscos, aún más que ~~dur~~ ~~the~~ ~~beat~~, que dan un efecto general de violencia. En términos lineales podríamos decir que la obra se compone de diagonales. El tempo físico y concreto de Lefty es "rápido"⁶

y hay además una velocidad artificial aún más rápida que viene de la sinceridad terrible de los personajes en su "increasingly explicit statement of revolutionary protest."⁷ Todas las escenas son rapidísimas excepto las del doctor Benjamin y del joven ruletero y su novia. En estas, el tiempo es más lento pero la misma "urgencia" las domina. Las emociones sexuales son de anteojo renunciado que sólo el futuro definirá, pero en el problema de Joe y Edna hay el gan ranza de una amenaza terrible que inicia de golpe el clima violento de los flashbacks.

La estructura es de los mismos swirlings, explicados en la discusión de Barz the Dead, que abren y cierran la obra y que contienen cinco flashbacks divididos por medio de black-outs. Una sexta escena interna, no uno de los flashbacks sino un tercer elemento de los swirlings, refuerza más la estructura de Lefty que en la obra antibélica. Esta escena, el episodio de la espía de los industriales, cae entre el tercero y el cuarto flashback y vuelve la acción a la asamblea sindical para establecer de nuevo la identificación del público con los personajes.

Hay una gran comprensión de la acción⁸ en la resolución, la parte final que Price llama los "resultados" de la acción, pero a pesar de eso la acción se puede contener en la "preposición de Price:

A. Unos ruleteros esperan la palabra de su líder Lefty para empezar la huelga, a pesar de que los oficiales de

su juicio son ~~ganados~~^{vendidos} a los capitalistas y a la policía.

2. Sucesivos flashbacks revelan las privaciones en las vidas de los pulseros a causa de una crisis económica.

3. Los pulseros descubren un espía infiltrado que intenta el sabotaje de la huelga. Descubren el asesinato de Lefty, cometido por los chuecos de la compañía y deciden declarar la huelga en séguida.

Es aquí la combinación de una línea de acción exterior con una interior: la exterior tan extrovertida como un melodrama del fin de siglo, la interior expresiva de todas las dudas y desconfianzas del sistema económico y de todos los conflictos en el pecho del obrero durante una de las fallas periódicas de los grandes negocios. Las dos líneas parecen una, gracias a la magnífica fusión impartida por la pasión del dramaturgo.

Esta fusión de una línea interna tan intensa, con una acción externa, puede duplicarse solamente, en la opinión del que escribe, en unos ritos primitivos y en una gran obra religiosa. Varias escritores han notado el sentido casi religioso en la obra de O'Casey, Gogoy entre ellos:

Be yourself, lead your own life--he seems to say--give in to love but don't allow it to interfere with your mission; protest against poverty and social evils, and unite with others in creating a better world. Through love, self-expression, and rebellion O'Casey's characters are driven to personal conversion--not unlike religious conversion in its intensity--which leads to full realization or to action. This is characteristic of the reforming movement of the thirties and rather than strict ideology accounts for much of the leftism in O'Casey's plays.⁹

A Larsen no le gusta mucho el sentido religioso en Lefty.

pero él lo reconoce como la fuente de la fuerza de la obra:

Odet's conception of social change is still somewhat romantic; it is seen as a vast force, the recognition of which constitutes a personal regeneration. Thus he perceives the moment of explosive anger, of realization and conversion. Indeed Waiting for Lefty is a study in conversions. This is the source of its power. But Odet will undoubtedly go beyond this to a history of more profound and more sustained conflict.¹⁹

No hay escenografía; la escena semeja la tribuna para la asamblea de un sindicato. El texto dice "...una escena desnuda. En ella están sentados seis o siete hombres en un hemiciclo...el comité de los obreros." La acción de los Flash-backs ocurre en un gap entre ellos y el público mientras que el comité queda sentado en la sombra. Los recursos son de una sencillez y sencillez sincera. La atmósfera, dominada por la fuerza y franqueza del comité es de un vigor apenas naciente y por eso aún más violenta. El efecto de la obra se pierde mucho en un teatro barroco e lujoso. Mejor un teatro sencillo y aún pobre, y en verdad el mejor lugar para la representación de la obra es una asamblea de obreros.

Los personajes, exceptuando Grady y su estenógrafo, Fayette, Dr. Barnes, Fatt y sus chacales, son rivales y sus mujeres. Tres de ellos eran burgueses anteriormente, químico, actor y médico, y solamente hasta este grado es válida la generalización de Larsen:

But here we have a militant strike committee made up largely of declassed members of the middle class. One cannot reasonably call these people "starbirds of the working class."²¹

Pero al mismo tiempo no hay razón para que tales personas no se encontraran en un militante de un comité de huelga. Han sido forzados a trabajar con un salario de hambre, después de haberse acostumbrado a vivir más o menos bien. Dos de los tres hombres tienen además quejas que los hace recibir bien el movimiento militante de la izquierda: han perdido sus trabajos previos como resultado de la discriminación racial y del fomento de la guerra. Los motivos del actor son menos claros, pero no hay que olvidar que el episodio en que figura él fue suprimido en la primera edición popular de las obras de O'Casey, por el cual tal vez el dramaturgo reconoció la escena más débil de Laffin. Los placards izquierdistas que el estenógrafo lanza al actor mientras que se va y el otro al final de la obra, stumpbiria of the working class, muestran la falta de preparación anterior. No son necesariamente lógicos, ni basados en las realidades de carne y hueso.¹² Pero esta falla resulta de unos trozos malogrados de diálogo más que de la caracterización dentro de la trama básica. Con razón podemos esperar encontrar al ex-burgués en un comité de huelga y encontrarlo como militante. Es menos razonable encontrarlo elocuentes en la literatura izquierdista o encontrarlo distribuyendo pliegos marxistas en la esquina.

Los saltereros son personajes "positivos" y reciben vida, color y verdad de la simpatía del dramaturgo. Su manera de

pensar es pragmática.¹³

Las excepciones, los personajes "negativos," son en su mayoría "tipos" en vez de "caracteres," Fatt, Fayette, y los chacales entre ellos.¹⁴ Grady y su estenógrafo son "siluetas," según la clasificación de Usigli.

El estilo de Laffy, naturalista, es un subestilo del romántico, una de las tres grandes corrientes estilísticas, siendo los dos otros el clásico y el popular o "realista." En Laffy hay también elementos convencionales del estilo popular. Ciurman¹⁵ y Cagoy¹⁶ dicen que la obra ^{cr2}conocida por Odets a base del modelo del mingxi shang, una forma de las más norteamericanas y convencionales. Por la economía de los recursos podía haber sido una obra de convención teatral, pero es una protesta (siempre romántica,) y la unión del público con los actores crea una ilusión completa, que hace dominar el "romántico" subestilo naturalista.¹⁷

El mismo estilo se encuentra en las obras posteriores de Odets, pero éstas caen en la trampa persistente del simbolismo norteamericano e se entregan a la reminiscencia romántica. Se nublan por la falta de la urgencia y de la pasión que unifican a Laffy y Wake and Sing.¹⁸

Podemos notar históricamente la progresión del teatro llamado laborista desde el estilo romántico hasta el popular, y se puede esperar llegar a una afirmación definitiva en el estilo popular. Esperé en todas partes como drama de protes-

ta porque vino de afuera de las clases sociales dominantes (las obras y los cuentos de Gorki son un buen ejemplo), y en el joven teatro soviético ahora no vemos la protesta romántica sino un teatro popular de un acabado rudo, que intenta crear tipos sociales (especialmente los populares) y acorarse al proverbio en lo agudo de su tesis e instrucción de sentido común. Un teatro clásico soviético no es esperarse mientras que sus artistas mantengan un pensamiento "ultraconservador" y sus hombres de estado temen que su país caiga peligro por parte de sus vecinos capitalistas e imperialistas.

El teatro del obrero norteamericano ha sido romántico durante toda su fase de protesta, pero parece que hay la tendencia, dentro de la parte que ha aceptado la perspectiva marxista, de incorporar unos pocos elementos formales del estilo popular en la creación de tipos obreros y de presentar una tesis de demostración al lado de la protesta, tanto la resolución como el problema. Domina todavía en el teatro obrero del momento el estilo romántico con pequeños "prestamos" del estilo popular.

Un estilo popular más puro se encuentra entre los dramaturgos regionales norteamericanos, principalmente en las zonas agrícolas, pero no hay razón para esperar tal estilo en el teatro proletario hasta que domine en los Estados Unidos la clase obrera.

El diálogo es uno de los triunfos formales más grandes

de Lefty. Brooks Atkinson lo describe como de "una fuerza poco usual."¹⁹ Cluzman lo llama un nuevo tipo de diálogo y reconoce un antecedente menos acabado en Suegan Diary de John Howard Lawson:

It was Lawson's play that brought Odets an awareness of a new kind of theatre dialogue. It was a compound of lefty moral feeling, anger, and the feverish anger of the big city. It bespeaks a warm heart, an outraged spirit, and a rough tongue.²⁰

El diálogo de Lefty satisface a los cuatro requisitos teóricos de Lawson: la comprensión, el calor, la claridad y el efecto natural. Gogoy habla de su "gran día para el diálogo escénico—vivo, dramático, humorístico. El buen humor de Odets es raramente maquinado o facticio pero deriva naturalmente del carácter."²¹

Los personajes en Lefty no hablan el lenguaje de la calle, ni hablan como poetas, pero tampoco hablan el lenguaje del bourgeois déclassé del cual habla Lawson. Hablan como obreros de educación, de conciencia, y de sentimientos refinados. Se encuentran pocas veces en medio de la miseria tal alocución apasionada de acción y de palabras. A lo mejor hablan un lenguaje nuevo y literario del obrero idealizado—la invención de Lawson, refinada e idealizada por Odets.

Estos dos elementos de acción y diálogo llevan las principales emociones de la obra; los dos se colorean por la convicción del dramaturgo pero su presencia queda en la sombra. La caracterización es menos fuerte, aunque no mala.

Los antecedentes de las formas de Lefty en la historia del teatro son principalmente norteamericanas. El Minstrel show deriva sus personajes de los escritores regionales humorísticas, posteriores a la guerra civil, que llegaron a formar un teatro independiente y popular a fines del siglo XIX. El novela deriva de la poesía de Walt Whitman y se usó en The Miracle at Yardon de Schumberg, presentada en traducción en Nueva York en 1911. El flashback se usó por primera vez en el teatro norteamericano en 1914 en el drama de Elmer Rice, Central.

El único empleo de símbolos en Lefty ocurre hacia el final de la obra cuando la huelga local empieza a sugerir una revolución más amplia. Llega a ser en efecto una llamada a todos los obreros para vencer a sus opresores y arrancar por la fuerza de sus manos una vida decente para ellos y sus familias. En esta sugerencia radica la fuerza de la obra. Lawson dice, "The emotional tension mounts as the play proceeds: this intensity does not spring from the action, but from the increasingly explicit revolutionary protest..."²² En medio de una depresión completa, económica y mental del obrero, fue recibida la obra como una visión llena de esperanza y verdad.

El significado literal de la obra es obvio y se puede expresar como una tesis del obrero militante por medio de la huelga, y sólo por la huelga, puede golpear a sus opresores en el único lugar donde son sensibles—en el bolsillo—y

puede arrancar un pago justo por su trabajo.

Exceptuando su subjetividad y pasión, Lefty tiene mucho en común con el learning play que da un ejemplo de una acción y muestra la manera de efectuarla: algunos obreros venen a los espías de la compañía y a sus líderes, gangsters infiltrados, vendidos a los patrones; una vez vendidos los agentes de los amos, los obreros van a la huelga con el fin de arrancar para ellos una parte más grande de lo que producen.

El significado es más claro si se sabe al tiempo del estremo de Lefty había huelgas en casi todos de los 48 estados. "La crisis económica" había llegado a ser "una crisis del trabajo," y las enfermedades económicas del sistema de laissez faire, a las cuales la administración de Roosevelt había intentado curar desde su primer día en el poder, habían llegado a su período más grave. Mientras que los obreros estaban cada vez más hambrientos, los dueños y la policía y milicia se ponían más duros. En 1935 el punto extremo se había alcanzado; el obrero no podía vivir con menos y estaba dispuesto a luchar. Cabe el conflicto de aquel año el obrero, y de esta lucha vino un crecimiento antes desconocido de los sindicatos, que paró sólo con la muerte de Roosevelt.

Los resultados inmediatos de esta lucha crucial fueron (1) la ley federal Wagner en el verano de 1935, que reconoció la existencia legal de los sindicatos y el derecho a la huelga, y que estableció los servicios del gobierno como ter-

ser partido en las disputas entre industriales y los sindicatos, garantizando, a la vez, elecciones libres entre los obreros para aceptar o rechazar la organización sindical; (2) la fundación en noviembre de 1935 del Congreso de Organizaciones Industriales (CIO) que empezó (hoy no lo es) como una agrupación de sindicatos militantes; (3) la victoria del CIO sobre el trust del Big Steel en marzo de 1937 y después sobre el del Little Steel; (4) el masacre de los obreros en Chicago durante una fiesta patria en mayo de 1937.

Lefty nació, pues, durante el período turbulento que produjo una gran victoria para el obrero y que duró hasta fines de la segunda guerra mundial, cuando la ley Taft-Hartley y la patente reacción en el CIO mostraron la nueva fuerza de los reaccionarios, gracias a los millones ganados durante la guerra. Lefty se inspiró directamente en una de las "más violentas" huelgas de los ruleteros de Nueva York en febrero de 1935 que recibió mucha atención en los periódicos. Fue una lucha pequeña en medio de la batalla principal de la "crisis del trabajo."

Se encuentran significados secundarios a la llamada a la huelga en cuatro de las cinco escenas de Flashback, dos de las cuatro siendo muy semejantes. La primera descubre la vida estéril de una pareja que vive en la miseria y las amenazas de la esposa de irse con otro si su marido no consigue más dinero para su familia. En la segunda figura un químico idios-

liste que rehúsa un trabajo con el gas venenoso y toma el trabajo de ruletero. El amor que no puede realizarse por falta de dinero aparece de nuevo en la tercera escena; el joven ruletero y su novia no pueden casarse hasta que gane más dinero. La última escena descubre un doctor que tiene que dejar su profesión a causa de la discriminación racial y el nepotismo, los dos agravados por la crisis económica. Las cuatro escenas expresan problemas que eran universales en los Estados Unidos de 1935. Dos de ellas tienen tanta importancia que han recibido la atención de una generación entera de dramaturgos de protesta social y son el sujeto de dos capítulos en otra parte del presente estudio. La urgencia del problema de las otras dos escenas, "la base económica del amor," se refleja todavía hoy en un dicho popular, cido en 1950, entre las mujeres de California: "He's a good kid, but a dollar short."

Los materiales ricos en conflicto social con los cuales O'Casey construyó Lenny parecerían señalar un tono radical en el pensamiento del joven dramaturgo, pero el término radical específica sólo el pensamiento original sin dispensarle del prerrequisito de ser a la vez preciso. Es muy curioso que haya un dramaturgo de protesta que merezca el adjetivo. Un buen ejemplo, otra vez, es Maxim Gorki, cuyo romanticismo le mantuvo en dificultades con la joven Unión Soviética.

O'Casey tomó todo lo que puede tomar^{un} intelectual y burgués del Marxismo para dar dos direcciones principales a su "diag-

social, de las cuales habla Gogarty

his diagnostic philosophy was simple enough. It consisted of two main principles: the increasing proletarianization or awakening of the middle class and the growing importance of the working classes. The first diagnosis appeared in his earliest play *Waiting for God*. The theme reappeared in *Waiting for God*. In the playwright's tribute to the growing efficiency of the working class, it is to be found in the general situation of *Waiting for God* which reveals several workers driven to rebellion.

Para conocer un autor de prestigio, como muchos escritores de la prensa revolucionaria en los Estados Unidos de los años 20, que O'Casey expresó la doctrina socialista o gran socialista, tal vez participó en las agitaciones del *Yankee*, como un gran actor de la clase obrera norteamericana en 1917, pero no participó en sus mítines ni en su doctrina. Gogarty nos dice que "tal vez O'Casey personalmente tuvo la convicción de que el socialismo ofrece la única solución para nuestros problemas económicos-sociales,"²⁴ pero sigue, para explicar la sencilla posición entre O'Casey, en estos tiempos, y el *Yankee*:

O'Casey went from the beginning convinced to protest that is also prophetic. But there was surely no suggestion of political opportunism in it, no easy surrender to a coherent philosophy of life, no pleading for a program. O'Casey was in no way proletarian in the sense that O'Casey's work is. Rather it is profoundly of the lower middle class with all its vacillations and indecision. It was a young man's attempt to grapple with the world of O'Casey, O'Casey, was of O'Casey, and prepared for release.²⁵

Gogarty está de acuerdo con Gogarty en su opinión. "A pesar de todas sus conexiones y simpatías izquierdistas, O'Casey no

con el movimiento de Marxismo completo e consistente, 116 y a pesar de que Kravch declaró firmemente su "oposición al comunismo" 117 después de escribir sobre sus ideas más allá que dice, algo del marxismo puede llamar "marxista" a Oates. En los tiempos que en 1935 Oates estaba lo bastante dispuesto a una rebelión voluntaria para apoyar el editor de Luther Adler después de leer Life 118... el Life ha producido el mejor documento revolucionario en los Estados Unidos, 119 En estos Oates, para empezar, y después de ir a Hollywood para escribir en las películas por el momento que había hecho de él la esperanza del centro anticomunista. Life es una de las críticas que se lanzaron de vez a Oates en Hollywood, 120 Oates nunca trabajó con actores, "actor invisible" con el Frankie Kelly, actor de más importancia con el Frankie y Frankie. Y con razón, como se muestra arriba, el Frankie es un gran actor peculiar con características humanas. Life era el feliz resultado de la combinación de una crisis económica general con una crisis emocional de Oates. Frankie había de la confianza que Oates le daba:

He did speak to me... about his present state of mind, the feeling the times evoked in him. He wanted comradeship; he wanted to belong to the largest possible group of humble, struggling men prepared to make a great common effort to build a better world. Without this, life for him would be lonely and hopeless. In the Group Theatre he had found kindred spirits, intellectual stimulation. But he was cynical. Now he felt the need to share his destiny with the lowliest worker, with those who really stood in the midst of life... He was driven by a powerful emotional impulse, like a lever on the threshold of an elephant. 121

Y Odets mismo reconoció de sus primeras más obras teatrales que "Mucha de ellas era escrita, concebida y escrita desde una necesidad personal." "El único detalle verificable la generalización de Lattin cuando ve un Odets, "a mode of thought which accepts national strife as a substitute for national conviction." "32 Esta concepción de procedimientos lo llevó al Gran Teatro, al teatro de Broadway y a Hollywood.

Ver algunas contradicciones personales en el autor no es contradecir la importancia en su tiempo de un mejor obra, para Lattin significa, sin exageración, en la época de la madurez del teatro social norteamericano. El comentario de Lattin sobre el extremo nos indica el efecto inmediato en el público:

...with a spontaneous roar of "Strike! Strike! it was something more than a tribute to the play's effectiveness; more even than a testimony of the audience's hunger for constructive social action. It was the birth cry of the thirties. Our youth had found its voice. It was a call to join the good fight for a greater measure of life in a world free of economic fear, falsehood, and unscrupulousness to stupidity and greed. "Strike!" was Lattin's life message, not alone for a few extra pennies of wages or for shorter hours of work, strike for greater dignity, strike for a kinder humanity, strike for the full stature of man.

The audience, I say, was delirious. It stormed the stage, which I persuaded the stranded author to mount. People went from the theatre dazed and happy; a new earnestness and confidence had entered their lives. 11

Impresionista tal vez el teatro, pero así lo fue también la reacción del público y el efecto de la obra fue el de un toque eléctrico. En suma, tal vez, desde el extremo de la producción

mera obra de Victor Hugo, drama que causó tanto furor en el teatro como Lefty. Aunque Gagey critica que "a la obra le falta sutileza,"¹⁴ Krutch da la contestación inequívoca, "no se puede negar su eficiencia para lograr todo lo que intenta lograr."¹⁵ No eran "sutiles" las ideas del pueblo norteamericano en 1935. Esperaba el pueblo una obra con algo que decir, una obra como Lefty, en la cual "los puntos están afirmados, uno tras otro, con una sencillez atrevida..."¹⁶

Tampoco hay duda de que el pueblo aprendió bien la lección que Lefty y las obras militantes le enseñaron. Con la ley Wagner supieron ganar el reconocimiento de sus sindicatos, y para defender su derecho a la huelga, y en los estados atrasados supieron seguir muriendo a manos de los "guardias nacionales," los Cannons y otros de la policía provincial vendidos a los patrones. Y en los años de la segunda guerra mundial incluso los reaccionarios y los gangsters habían aprendido la lección de Lefty. Cuando el fuerte John L. Lewis y sus mineros se atrevieron a ir a la huelga en tiempo de guerra, ningún reaccionario se atrevió a usar el viejo recurso de los fusiles y las pistolas de los uniformados del gobierno. Hoy en día, el obrero, para ganar de nuevo lo que ha perdido desde la muerte de Roosevelt, tendrá que luchar más dura que nunca. Mientras haya patrones la lucha contra ellos será eterna, esto nos dice la canción sindical "Joe Hill" conmemorando al pionero compositor de canciones obre-

ras, que murió de una bala de rifle, diciendo "no llevan
luto para mí--organízase." Joe Hill ha venido a ser la son-
bra que inquieta a los dirigentes sindicales cuya actividad
presente es contar lo que han hecho en el pasado:

I dreamed I saw Joe Hill last night,
Alive as you and me
Says I "But Joe, you're ten years dead"
"I never died" says he,
"I never died" says he.

"Salt Lake Joe, by God" says I
Him standing by my bed,
"They framed you on a murder charge,"
Says Joe, "But I ain't dead,"
Says Joe, "But I ain't dead."

"The pepper beans killed you, Joe.
They shot you, Joe," says I.
"Takes more than guns to kill a man,"
Says Joe, "I didn't die."
Says Joe, "I didn't die."

And standing there as big as life,
And smiling with his eyes,
Joe says, "What they forgot to kill
Went on to organize.
Went on to organize."

"Joe Hill ain't dead," he says to me.
"Joe Hill ain't never died.
Where workin' men are out on strike,
Joe Hill is at their side.
Joe Hill is at their side."

"From San Diego up to Maine,
In every mine and mill
Where workers strike and organize,
It's there you'll find Joe Hill,
It's there you'll find Joe Hill."

Lefty tiene significado no sólo en los Estados Unidos
sino también en el teatro obrero en el resto del mundo, y hay
suficientes razones para pensar que tomará su lugar como una

de las obras que "hicieron época" en el teatro mundial. Su efecto, aún en traducción, se mostró en un incidente en México, donde sigue en representaciones periódicas del grupo experimental, Teatro de Arte de México, dirigido por Lola Bravo. Aunque México apenas ha experimentado la industrialización, la reacción espontánea y castiva frente a la obra recordó el estrepito en los Estados Unidos. Cuando hubo por la sala "el espía de la compañía," un obrero en el público saltó y dió una patalada al infelizmente actor. En París la representación de Lefty por el Théâtre Independent, dirigida por Clement Harari, provocó en 1949 una reacción semejante ante un público de obreros, y cuando salió el personaje Patt hubo gritos en la sala, "Yallah! Les Jouhaux!"

De igual manera que podemos decir que las obras de Clifford Odets eran el impulso principal al desarrollo del Grand Theatre, podemos decir también que estas obras, especialmente Waiting for Lefty, son las que han hecho nacer el teatro revolucionario moderno en los Estados Unidos, un teatro de bastante calidad artística para superar a la obra agit-prop de instantánea comunicación, un teatro primero teatral y después social que puede mostrar (donde es más difícil—en la taquilla) el respeto del público para el arte y para el contenido del trabajo.

Lefty es la mejor de las tres obras de protesta de Odets. Silent Partner también trataba de una huelga, pero con menos

arte, y Anka and Sing trataba de la "proletarianización" de la burguesía norteamericana y recibió mayor aplauso de muchos críticos que Laffy. Las tres protestas todavía son válidas y significativas hoy en día, pero las dos que siguieron a Laffy no podían repetir el milagro artístico de la primera.

El equilibrio de forma y contenido es la última prueba de toda gran obra, y se efectúa en WALLING IN LAFFY por la utilización de formas nuevas para presentar un contenido social y por la pasión del dramaturgo. Krutch discute con inteligencia el lugar que ocupa Laffy en el teatro social de los Estados Unidos.

Imnumerable other "proletarian" dramatists have tried to do the same thing with far less success. Some of them got bogged down in futuristic symbolism which could not conceivably do here than heralding "the worker"; others stuck close to the usual form of the drama without realizing that this form was developed for other uses and that their attempt to employ it for directly hortatory purposes can only end in what appears to be no more than exceedingly crude dramaturgy. Mr. Oates, on the other hand, here made a clean sweep of the conventional form along with the conventional intention. He boldly accepts as his scene the very platform he intends to use, and from it permits his characters to deliver speeches which are far more convincing than they would be if elaborately worked into a conventional dramatic story. Like many of his fellows he had evidently decided that art is a weapon, but unlike many who proclaim the doctrine, he had the full courage of his conviction. To others he left the somewhat nervous determination to prove that direct exhortation can somehow be made compatible with "art" and that "revolutionary" plays can be two things at once. The result of his contemporary was success where most of the others had failed.

En Laffy tenemos un arquetipo dramático norteamericano que sirve de medida del equilibrio en otras obras revolucionarias

de protesta. Hay semejantes arquetipos, fuera del teatro de protesta social, para el estilo clásico en Our Song por Thornton Wilder y para el estilo popular en las mejores obras que tratan de la vida de los negros, Green Pastures y Am. Little Children. No hay ninguna de ellas que no tenga elementos estilísticos extraños, pero por el momento sirven para hacer comparaciones dentro de cada una de los tres estilos-crisis en el teatro norteamericano.

Leif, tal vez, aún sirve de uno de los puntos de referencia para toda la corriente teatral romántica en la cultura occidental.

NOTAS PARA EL CAPITULO TRES

1. Lawson, *op. cit.* p.284.
2. Harold Clurman, *The Forties Years: the story of the Group Theatre and the Thirties.* (London: Dennis Dobson, Ltd. 1946). pp.147a.
3. *Ibid.* p.156.
4. *Ibid.*
5. Este episodio no fue incluido en la obra en la edición popular "Modern Library"; Clifford Odets, *Six Years of Clifford Odets*, with a preface by the author. (New York: Random House. 1939).
6. Krutch, *op. cit.* p.263.
7. Lawson, *op. cit.* p.252.
8. En *Waiting for Lefty* se encuentran las situaciones de Palti número 201, la rebelión de muchos, y número 20A2, el sacrificio de sí mismo por el interés de la familia y del pueblo.
9. Gagey, *op. cit.* p.173.
10. Lawson, *op. cit.* p.254.
11. *Ibid.* p.252.
12. *Ibid.*
13. *Ibid.* p.249.
14. "...the characterization is for the most part cursory... such simplicity must be paid for at a certain price. The villains are mere caricatures and even the very human heroes occasionally freeze into stained-glass attitudes, as, for example, a certain lady secretary in one of the flash backs does when she suddenly stops in her tracks to pay a glowing tribute to

The Communist Manifesto and to urge its perusal upon all and sundry." Krutch, op. cit. p.265.

15. Glusman, op. cit. p.141.
16. Gogoy, op. cit. p.159.
17. Glusman, op. cit. p.151.
18. "...the proletarianism of Kaiting for Lefty and (in part) of Anka and Sing became less explicit in his later work." Gogoy, op. cit. p.171.
19. Citado per Glusman, op. cit. p.149.
20. Ibid. p.150.
21. Gogoy, op. cit. p.171.
22. Lawson, op. cit. p.252.
23. Cassner, Masters of the Drama. pp.689a.
24. Glusman, op. cit. p.151.
25. Ibid. pp.150a.
26. Gogoy, op. cit. p.171.
27. Krutch, op. cit. p.264.
28. Citado per Glusman, op. cit. p.142.
29. Bentley, The Playwright as Thinker: a Study of Drama in Modern Times. (New York: Reynal and Hitchcock. c1946). p.16.
30. Glusman, op. cit. pp.141a.
31. Odets, op. cit. p. x.
32. Lawson, op. cit. p.251.
33. Glusman, op. cit. p.148.
34. Gogoy, op. cit. p.160.
35. Krutch, op. cit. p.264.
36. Ibid. p.265.
37. Ibid. pp.265a.

Capítulo Cuatro

EL MITO DE LA OPORTUNIDAD:

LA MAQUINA Y EL CULTO DE LA VENTA

The Adding Machine

Death of a Salesman

Then Nora would enter with her fairy wand, consisting of a brass two-pronged stick; one prong with a gadget that turned the gas on in the chandelier, the other with a wax taper tipped by a tiny flame from which were lighted the various jets. These were then turned up or down to just the right low flare. Then she would pull the heavy curtains, closing out the night and unfolding us all in a soft golden glow—with dinner yet to come!

Seclusion, security, and safety. Be good and you'll be happy. Work hard and you'll be rich. It wasn't the ultimate in social perfection. Much that was wrong then has been righted since; still more remains to do. A happy childhood, then as now, was all too rare a gift. But—
I sat in a world of enchantment when Nora lit the gas.

—PENELOPE KING on *The Christian Science Monitor*, 6 de marzo de 1952

Con estas reminiscencias la autora evoca, como ninguno lo ha hecho, tanto el sentimiento del mito norteamericano como su doctrina en su expresión popular: trabaja duramente y serás rico; sé "buena" y serás feliz. Más allá de esta promesa, no se puede ir. El sueño perfecto se efectúa por el "éxito" completo: ser rico y ser feliz. Desde el Edén el hombre ha guardado este sueño pero sólo en los Estados Unidos se ha atrevido a prometer su realización.

Pero ya se ha pasado, como la iluminación de gas en la casa de los padres de Penelope King.

¿Cómo se atrevió a prometerlo en aquel entonces?

Por los dos hechos físicos y concretos que hicieron la riqueza de hoy de los Estados Unidos: un continente, o casi, libre a la explotación, sin otro propietario que el estado; una mano de obra de inmigrantes que trabajan duro y barato. Hasta 1921 fue posible decir que los dos existieron en realidad. Pero para tener las tierras gratuitas e baratas para

quien los ocupe y los minerales para quien los descubre, había que pagar el viaje largo y costoso a los Estados Unidos. ¿De dónde van a conseguir este dinero los campesinos más miserables de Europa y los desterrados políticos que cruzaron la frontera corriendo con una sola maleta? De dónde lo consigas hoy en día el bracero mexicano, de los "enganchadores" de las compañías norteamericanas. Pero después de la llegada en el barco había que pagarle todo con el trabajo. ¿Un año? ¿Dos? ¿Tres? Dependía... Y después otro período igual para pagar el pasaje de la mujer que quedó en la "vieja patria." Entonces será libre. Irá a las tierras nuevas y a las minas. Pero está lejos otra vez y el viaje cuesta dinero. Primero, se necesitan algunos ahorros. Un período más con la compañía. Y la compañía pagaba poco—había tantos inmigrantes, había un fondo inagotable de miseria en Europa.

¿Es rico? ¿Es feliz? Todavía no. ¿Creyó en el mito? Creyó que era posible. Otro patito con la compañía, y así

Pero el irlandés que construyó las ferrocarriles y los canales de los Estados Unidos y picó el carbón para la industria joven, murió cuando estaba al punto de realizar su sueño. Diece años mal pagados no son muchos para pagar tres viajes lentos, caros y primitivos^{de} cinco mil kilómetros. Y los hijos que llegaron poco después de su mujer. Diece años vivió por promedio el inmigrante irlandés después de su llega-

da a los Estados Unidos. Pero tal vez su sueño lo realizarían su viuda y sus hijos. Sí, posiblemente los hijos. Ser rico y ser feliz no era tan fácil para una inmigrada con niños. ¿En qué puede trabajar? Las inmigradas apenas saben leer y escribir, y la frontera no es para una mujer sola. ¿Quién cuidará a los niños mientras trabaja? Probablemente no tiene parientes en los Estados Unidos. ¿Y qué? Lo de siempre. Queda el trabajo de criada donde los niños pueden quedar con ella y el trabajo todo el mundo lo sabe hacer. Pero no es fácil; las horas son muchas y largas; no se hace rica con el salario. Pero los niños... Sí, por el sacrificio de sus padres estos niños afortunados, nacidos y más o menos educados en los Estados Unidos, pueden hacer todo: ir a las tierras nuevas y gratuitas, ir a las minas, hacerse ricos y felices. Si no lo hacen, es por culpa suya—lo explica la filosofía calvinista—o es porque son malos. Penelope King nos indica el prerrequisito calvinista: hay que ser "bueno" para ser rico y feliz.

Tal vez nunca se le ocurrió a Penelope King y a los otros que creyeron en el mito desde la cuna que es mucho más fácil ser "bueno" cuando feliz que feliz cuando "bueno," y mucho más fácil creer que el trabajo duro trae la riqueza si siendo ya rico, el trabajo duro le trae más riquezas.

Justificado o no, el mito duraba mientras que quedaba continente para raptar e inmigrados para los trabajos mal pa-

gados. En 1923 no quedó casi nada de lo uno ni de lo otro. Ya era claro que las nuevas riquezas no consistían en tierras y minas, sino en fábricas y máquinas, y que la única manera de hacerse rico era ser dueño de la máquina y no de manejarla. ¿Y cómo hacerse propietario de máquinas y fábricas? ¿Trabajando duro y siendo "buena"? El mito ya era histórico y no real. En este año Elmer Rice escribió la primera obra que estudiaremos, The Adding Machine. Este primer ataque contra the American way señala ^{en} muchas formas el principio del teatro social en los Estados Unidos. Aunque su protesta principal está dirigida contra la máquina más que contra el mito general, el autor muestra los otros aspectos de la nueva vida, ya que había terminado la época mítica. Las dificultades del protagonista con su esposa y con su patrón proceden de un solo hecho; ya no hay oportunidad para él, es un "fracasado"; ya no es posible para él ser rico y feliz; este, después de 1923, es sólo para quien lo puede robar, por privilegio o por la fuerza, como lo muestra la corrupción ascendente de la administración del presidente Harding--y que seguimos viendo hoy en día. Pero la mecanización era el sistema más obvio de la nueva época sin oportunidad mítica, y lo aprovechó Rice para su sátira principal como lo hizo Maxwell Anderson en High Tom, en 1937. El compañero de la mecanización en el mundo de las ideas es el intelectualismo y la ciencia mecanizada, los cuales Anderson en Big Game, 1939, ataca por su fracaso al no proveer ideal moral.¹ La sátira de la bur-

guencia, Roger Mechner, 1921, por John Howard Lawson, ridiculiza el ideal del "éxito" pero más bien se abstrae con el amor, los sueños, la muerte y el veneno. El primer ataque realmente concentrado contra el "éxito" norteamericano es el que hace Elmer Rice en Counsellor At Law, 1911. John Howard Lawson lo continúa en 1912 con Success Story. Las dos obras han sido superadas artísticamente por Arthur Miller en su obra Death of a Salesman, 1949, que estudiaremos detalladamente en este capítulo.

El Theatre Guild, que empezó inmediatamente después de la primera guerra mundial a intentar lograr un teatro de arte en Nueva York, presentó lo que sus directores consideraron las mejores obras extranjeras ante un público que se suscribió por adelantado a todas las funciones, y al mismo tiempo trató de estimular a los escritores para un teatro de arte norteamericano. Para las obras norteamericanas el Theatre Guild siguió los pasos exploradores de los activos Provincetown Players quienes habían ayudado al joven Eugene O'Neill y a la poetisa Edna St. Vincent Millay con producciones de obras cortas. La obra en un acto de la poetisa, Axis de Card, 1919, es probablemente la primera obra en los Estados Unidos que contiene una protesta social clara.² Esta primera expresión de una conciencia social, el Guild lo quiso reflejar en 1923 y presentó The Adversary de Elmer Rice. Sólo una institución tan poderosa como el Guild pudo haber representado una obra con tantas in-

revoluciones radicales. Era "más éxite artístico que populano."

La primera impresión de la obra es de que su acción fantástica y distorsionada reproduce el frenesí de la vida norteamericana al servicio del business. The Addins Machine muestra profunda y salvajemente, y del mordisco y de la disonancia vienen las escenas más fuertes de la obra. Indieg Lewickin describe la reacción del público al estreno:

Mr. Rice's vision of the world may infuriate you. There were people behind me at the Garrick who first gumbled and then cursed politely. You cannot miss it; you cannot withdraw yourself from its coherence and completeness.⁴

La forma obra es la de una obra de protesta social⁵ dividida en siete escenas. Pero para nuestro estudio de la forma, debemos conocer más acerca de lo que ocurre durante el curso de la acción:

Escena 1. Zero está en la cama y la Sra. Zero mantiene un monólogo continuo con él, mientras ella se prepara para acostarse. Se queja acerca del cine, de cuánto le hubiera gustado ver las películas antes de que hubieran sido censuradas, de cómo desearían no haberse casado con Zero que continúa siendo un simple contador de libros como 25 años antes cuando se casaron. Habla de alguien que nombra como "ella," y que ya no se encuentra allí, caminando durante la noche, alguien que evidentemente ha recibido una sentencia de seis meses. "¡La cochina vagabunda! ¡Vaya con la idea de querer venir a vivir con la gente respetable!" Mientras la Sra. Zero se sube a la cama advierte a su esposo que más le vale no andar con otra mujer.

Escena 2: Zero se ve trabajando con Daisy Diana Dorothea Devore, sumando números en una oficina. Ellos hablan y dándose una conversación por su lado. Daisy se queja porque Zero la "manda mucho." Zero habla acerca de "ella," conjeturando lo que ella hará cuando salga de la cárcel. Daisy habla del suicidio; pero no sabe cómo llevarlo a cabo. Zero considera las posibilidades de matar a su mujer, pero luego piensa que ella se morirá pronto de cualquier manera. Daisy desea que su mujer se muera para que ambos puedan casarse, pero Zero piensa que Daisy sería una mala esposa como su mujer. El habla de cómo va a conseguir que su jefe le suba el sueldo, mientras Daisy suspira por los besos cinematográficos. Cuando suena el timbre Daisy se va y el jefe entra preguntando por Zero. Le dice que van a llevarles máquinas sumadoras para hacer su trabajo y que a él ya no lo necesitan. Zero vé rojo y después todo se le oscurece.

Escena 3: En el comedor de la casa de Zero, quien ha llegado tarde de la oficina, su esposa le reclama especialmente ahora que van a tener invitados. El sonido de una máquina sumadora, que para la Sra. Zero es el timbre de la puerta, es oído, y ella manda a Zero a cambiarse su camisa salpicada de manchas de tinta roja. Sus amigos, los Unos, Dosos, Tresos, Cuatros, Cincos y Seises llegan, y hablan del tiempo, de la moda y de cuestiones triviales. Los hombres hacen su grupo y cuentan chistes y las mujeres comentan el último es-

cámbale de los Sietes y así continúan hablando hasta que suena el timbre, Zero dice "Yo voy, es para mí." En la puerta está un policía que busca a Zero quien ha estado esperándolo. El saca^{su} cuello del chaleco diciendo que las manchas son de sangre y no de tinta roja y pensadamente le dice a su mujer, "Yo maté al jefe esta tarde."

Escena 4: Una Corte de Justicia donde los Unos, Dosos, Trosos, Cuatros, Cincos y Seises, integran el jurado. El testimonio de Zero dura casi toda la escena. El relata, intercalando números aquí y allá, la forma cómo mató a su jefe con el gancho de los recibos lo que sus años de trabajo habían sido, y que no había aguantado a su jefe que hablaba y hablaba después de despedirlo. El jurado se incorporó al mismo momento: "Es culpable." Cuando ellos van saliendo en fila, Zero les pide se queden, que se encuentra aturrido con tantos números en la cabeza.

Escena 5: Una pareja joven, Judy O'Grady, y un joven, se va a la luz de la luna en un cementerio. Se acercan a una tumba nueva, la de Zero, y Judy cuenta al joven cómo Zero ha sido el cantante de su estancia en la cárcel. Cuando ellos se han ido, Zero se levanta de su tumba, diciendo que creía haber sido la voz de ella. Un ruido enorme lo sobresalta y aparece Skurdin, quien le da la bienvenida al recién llegado. Zero descubre que Skurdin era también un asesino, pero peor que él, pues había matado a su madre. Skurdin le

dice que no quedará nada para ellos, pescadores. Una cabina aparece en otra tumba para hacerlos callar. Finalmente la Cabina les arroja un cráneo a los convertidores, pero la esquivan a tiempo, así que bostezan y desaparecen diciendo "Ho-hui! Yo, para los guamos!"

Escena 6: En medio de un ambiente pastoral y encantador Zero vuelve a encontrar a Shurdu que está malisto por haber sido enviado allí, a los Campos Elíseos, a quedarse hasta que él logre "comprender." El ya estaba preparado para pasar castigado toda la eternidad. Zero escucha una voz de mujer la cual resulta ser de Daisy, quien le dice que lo ha estado siguiendo durante días. Zero le pregunta qué le ha sucedido, si ha sido espantada por un demonio y ella le cuenta que también había perdido su empleo y que dejó abierta la llave del gas. Ella quiere hablar con Zero y discuten acerca del picnic de empleados que atendían juntos, cuando la mujer de Zero había ido fuera. Se da cuenta que ambos deseaban uno al otro, pero los dos pensaban que en el otro no era recíproca la simpatía. Daisy admite que abrió la llave del gas, porque no podía vivir sin él. El se pregunta por qué ha sido tan malo con ella, rogándole cuando ella leía los números demasiado despacio o demasiado aprisa. Ella le pide que la bese y él lo hace. Ellos oyen una música que los hace bailar hasta que caen rendidos y tienen que desmayar. El recarga su cabeza sobre sus rodillas. Ellos quisieran quedarse para

siempre en ese lugar, pero saben que no es posible ya que está reservado para los buenos. Shirdlu les informa que se pueden quedar, pero cuando Zero se entera de que los que allí se encuentran se dedican a divertirse y pierden su tiempo con cosas tontas como pintar o escribir canciones, decide irse. Daisy dice que no le importa el lugar donde está y que "sin él le daba lo mismo estar viva."

Escena 7: El telón se abre al sonido de una máquina suadora y Zero se ve operando en una oficina rodeada de cintas de papel desenrolladas. El teniente Charles y Joe se acercan a Zero diciéndole que es hora de retirarse. Ellos tienen que quitarle de la máquina a fuerza. El ha estado trabajando en ella durante 25 años. Ellos dicen que debe regresar a la tierra, cosa que a Zero le parece imposible ya que él pensaba haber servido su tiempo en la tierra; pero le informan que no es más que una estación reparadora para las almas que han de ser enviadas nuevamente. El se acuerda al saber que ya ha estado allí muchas veces y como muchas personas distintas. Desde un mono hasta un siervo, pero siempre como alguna especie de esclavo. Charles le cuenta que volverá a nacer convertido en un bebé y que cuando crezca estará enorgulloso de una fantástica máquina suadora, que registrará el nivel diario de producción de cada uno de los hombres de una mina, y que la manejará con el dedo gordo. Charles le dice que es un fracaso:

You're a failure, Zero, a failure. A waste product.
A slave to a contraption of steel and iron. The animal's

instincts, but not his strength and skill. The animal's appetites, but not his unashamed indulgence of them..

Zero pide que lo dejen quedarse, pero Charles le dice que debe irse y que puede llevarse a una muchacha para que lo acompañe, de lo que Zero se alegra. Zero se va siguiendo a una mujer que él cree ver y oír. Se llama Esperanza. Viendo esto Joe se echa a reír; pero Charles le da un puñetazo en la cara y le dice que se prepare para el siguiente. Mientras saca un frasco Charles dice "¡Diables, yo le diré al mundo que ésta es una tureca muy latosa!"

Cada escena tiene un tempo diferente: la primera lenta y libre; la segunda lenta pero marcada como por metrónomo, la tercera rápida y marcada; la cuarta y quinta tienen una aceleración retardada; la sexta es lenta y expansiva; la séptima tiene el tiempo de contraste de lentitud y rapidez propias de las escenas de juzgado. El ritmo es formado por tres sesiones rítmicas variadas, correspondientes a tres obras dentro de la obra. El primer ciclo incluye las primeras cuatro escenas, el segundo incluye las escenas cinco y seis; y el tercer ciclo es aquel de la escena final. El interés sexual se encuentra en los dos primeros ciclos y corresponde en el primero a la frustración de Zero por su vida en la tierra y en el segundo a su fracaso individual en los Campos Elíseos. La primera escena resulta una sensación de repulsión contra la vulgaridad de la esposa de Zero, y la segunda escena un sentimiento de impotencia, ya que muestra el fracaso de Zero al

reconocer el amor de Daisy. En el segundo ciclo las sugerencias sexuales se convierten en positivas y cuando la ligera Daisy y el sedentario Zero se hacen el amor en la escena más hay un encanto y calor humano que nos recuerdan a Marley con su pareja de edad madura en la novela Jazzman en Chicago cuando menos hasta que Zero se vuelve moralista y rechazando el amor de Daisy nos muestra su incapacidad de amar.

La estructura de reversiones es algo que Aristóteles ya escribió y que Hollywood usa diariamente. Zero golpeado, se rebela y con los mejores decesos del auditorio parece enfilar hacia la solución. Cuando la muerte termina con su lucha y le da oportunidad de hacer una nueva vida "en el cielo," él frustra por^{no} aprovecharse de ella e irónicamente regresa a su fútil y original estado en la tierra. La rebeldía⁶ de Zero mientras está vivo se contiene en el primer ciclo que ha sido descrito cuando consideráramos el movimiento de la obra. Todo el ciclo tiene interés dramático a pesar de los monólogos largos que lo empiezan y cierran. Al contrario, los reversos irónicos del segundo y tercer ciclo, no obstante la excelente escena de amor en el cuadro seis, parecen más una anécdota o metáfora⁷ que una historia humana. Nosotros no tenemos más remedio que preguntar: si el cielo es mejor lugar que la tierra, ¿por qué Zero, ya que esperaba a convertirse en hombre a través de sus protestas y acciones, es una figura más miserable en el cielo que entre las frustraciones de la tierra?

El autor quita la última esperanza que tuvo Zero... y el auditorio.

La lógica de la obra es precisa, de acuerdo con la prueba de Priss:

A. Zero se rebela contra el business y las pequeñas de su vida y se mata por la sociedad.

B. No puede aguantar la libertad y la amplitud de la vida en los Campos Elíseos; rechaza el amor, la libertad y el placer y vuelve a ser un contador de libros.

C. Se condena como esclavo porenne por las autoridades de los Campos Elíseos y se manda de nuevo a la tierra para operar una super-super-hiper máquina sumadora.

La obra se encuentra colocada en una ciudad estadounidense poco después de la primera guerra mundial. El escenario tiene por fin crear una atmósfera por medio de recursos expresionistas como el de empapelar las paredes "with sheets of foediscap," que el autor especifica para las escenas uno y tres. El ambiente del periódico y del cine toman una parte importante en la acción y se menciona en casi todas las escenas. El tono de la obra siempre es amargo y a menudo irónico. Es notable en esta versión norteamericana del expresionismo la composición plástica de la escena tres, en la cual los vecinos de Zero, Uno, Dos, Tres, Cuatro, Cinco y Seis acompañados de sus esposas llegan de visita. "A lo largo de cada pared siete sillas se encuentran alineadas simétricamente," y cuando los vecinos entran "en doble columna," cada hombre toma una silla de la pared derecha y cada mujer de la izquierda. "Cada sexo forma un círculo con las sillas muy

juntas. Los hombres, todos con excepción de Zero, fuman puros. Las mujeres sorben chocolate.* Las frases cortas y rápidas de la banal conversación son disparadas en orden numeral, del seis al uno, alternando el grupo femenino y el masculino. Esta escena es un magnífico ejemplo de la técnica expresionista alemana que Cassner caracteriza como "la estilización mecanizada."⁶

Los caracteres son todos siluetas, excepto Daisy y Zero, aunque éstos poco merecen el nombre de caracteres; ni uno ni otro está establecido en la escena dos, ni tampoco lo está Zero en su monólogo durante su juicio. Zero en la escena cinco, escucha únicamente y hace incesantes comentarios a la historia de Shardiu. Es únicamente en la escena seis que Zero y Daisy son personas. En esta escena un interés nuevo, un calorillo tierno son contruidos sólo para desilucionarse en la escena siete que sirve únicamente para concluir la anécdota. Si se hubiera suprimido la escena seis la obra estaría mejor proporcionada, pero en ese caso hubiera necesitado una escena estilizada de fantasía expresionista para reemplazarla. Otra solución posible que pudo haber permitido "el calor" de la escena de amor con una escena concluyente de "juicio" es aquella usada por Brecht en Das gute Menash von Samsen, pero ésta hubiera requerido fundir nuevamente las escenas expresionistas en el estilo popular.

Estilísticamente The Adding Machine es una mezcla

principalmente expresionista, y por lo tanto dentro de la corriente del estilo-raís romántico. En parte es una fantasía no romántica (más bien de "anécdota intelectual"), es simbolista en su intento de integrar y unificar la obra centralizándola en zero, y en otras partes es francamente representativa como comenta Goguy:

These plays borrowed the expressionistic technique from Eugene O'Neill or from his German models, thus departing from the photographic realism of the twenties. In spite of their imaginative treatment, they must be considered essentially realistic in purpose and effect.⁹

La influencia de O'Neill en Rice fue considerable en los primeros años en que O'Neill era aclamado como el salvador del teatro norteamericano. Las obras de Rice nos muestran la influencia de O'Neill, pero como cualquier imitación, necesariamente ilustra los defectos de O'Neill. En las últimas tres escenas de The Adding Machine encontramos un absolutismo más característico del autor de The Hairy Ape que del autor de Street Scene. El ambiente O'Neilliano de lo "interno," lo "inexorable," la "debilidad inherente o la rendija trágica" y el "destino" anda en el aire de los Capos Elíseos donde zero el rebelde se deblega a su "suerte."

ZERO: Well, that ain't the point. The point is I'm through! I had enough! Let them find somebody else to do the dirty work. I'm sick of bein' the goat! I quit right here and now! (He glares defiantly. There is a thunderclap and a bright flash of lightning.)

ZERO: (Screaming). Ooh! What's that? (He clings to Charles.)

CHARLES: It's all right. Nobody's going to hurt you. It's just their way of telling you that they don't like you to talk that way. Pull yourself together and calm

down. You can't change the rules, nobody can—they've got it all fixed...

Aunque no de la especie de "pie in the sky" este esquema cerrado de las cosas no se lleva bien en el Elmer Rice que conocemos como un eterno rebelde, como el hombre que renunció a ser uno de los directores del Federal Theatre porque se sintió comprometido por la burocracia y legislating de Washington. Estos Campos Elíseos rediseñados como una selva Rousseauiana hubieran quedado mejor como ambiente para "Yank" que para Zerz.

Si O'Neill influye en Rice, también hay ramos en el trabajo de O'Neill de la influencia de Mito. En muchas formas su relación es parecida a la de Andreyev con Gorky, cuyas obras tocaron las mismas cuestiones y ofrecieron soluciones opuestas durante más de 10 años que ellos dominaron al teatro ruso. Gorky como Rice, es un escritor de protesta; Andreyev como O'Neill es un absolutista por las nubes. Es muy interesante observar el odio hacia lo mecanizado en The Adding Machine transformado en la tragedia de O'Neill, Dynama, 1929, es una apología para la adoración de la máquina. Dynama es una obra sin vida que sólo O'Neill y Henry Adams pudieron apreciar porque su autor escogió un estilo "simbolista." Estos patrones sociales abstractos como el culto de la máquina pueden ser únicamente representados por la taquigrafía del expresionismo.

Las otras obras de Rice son de estilo predominante naturalista. Una excepción se encuentra en los tonos líricos

de Street Scenes. Los géneros que ha usado han sido una especie de "tragedia naturalista," hijo de Hauptmann, en The People; el problema romántico se encuentra en Street Scenes y en efecto ha usado casi todos los géneros románticos. Sus especialidades particulares han sido la obra de protesta en el estilo romántico y el melodrama del juzgado, como en in Trial, en el estilo popular.

El lenguaje de The Adding Machine no está particularizado, todo pertenece a Rice. Lo más memorable es quizá el largo monólogo de la Sra. Zero en la escena uno que es magnífico en su vulgaridad. Menos interesante y tal vez demasiado largo es el monólogo de Zero en el juzgado. Hay algunos discursos en la escena final fatigosos por su longitud y hay grati grata como "Yo para los gusanos" al final de la escena cinco que pueden ser de mal gusto para algunas personas.

Como todo lo del teatro expresionista, la obra resulta mejor actuada, que leída, aunque algunas de las pequeñas joyas de vulgaridad notadas en la lectura son tan sutiles que pueden fácilmente ser perdidas en el escenario. También como otras obras expresionistas, da más importancia a la acción que al carácter o al diálogo. La mayor importancia de The Adding Machine en la historia del teatro norteamericano es que introduce el expresionismo¹⁰ alemán en los Estados Unidos; pero debemos recordar que John Howard Lawson también nos dió una obra expresionista en marzo del mismo año. De los dos, Rice posiblemente por su temperamento se sienta más natural dentro del

estilo expresionista; pero Lawson produjo trabajos de más imaginación y comprendió más claramente que Rice que las posibilidades norteamericanas del expresionismo eran mejores con la sátira pura, y que mezclándolo con el naturalismo o el simbolismo prelije de una naturaleza poco vehemente podía resultar solamente la confusión artística.

El primer atentado norteamericano para distinguir plásticamente entre la persona de adentro y la de afuera se encuentra en la escena dos, cuando Zero y Daisy están sentados en dos altos taburetes ante sus cuentas y sus libros, bajando las cabezas para expresar sus pensamientos y levantándolas para hablar abiertamente el uno con el otro. Eugene O'Neill más tarde usó una técnica similar en su Great God Brown, 1925, y Strange Interlude, 1928. La escena final de The Adding Machine nos muestra la predilección del licenciado Rice para las escenas de juicios que empiezan con su primera obra en 1914 y continúan por lo menos hasta Judgment Day, 1934. En algunas de ellas llega a su tesis por medio de una escena de "juicio" de la acción precedente. Establece un tribunal auténtico o imprevista uno. Esta técnica es semejante a la de Bertold Brecht en Der gute Mensch von Sezuan y en Der kaukasische Kreidekreis que a su vez tienen semejanza con el teatro chino. ¹¹

Los elementos simbólicos se encuentran principalmente en dos caracteres. Shrādu representa el fanatismo norteamericano-

ne y el código estricto e imposible de la moral que produce tan sólo la hipocresía. También él representa la leyenda del "hombre serio" inventado por norteamericanos de posición privilegiada para explotar a los inmigrantes trabajadores que llegaban constantemente, al menos hasta que las leyes de inmigración se cambiaron después de la primera guerra mundial. Zero es también un símbolo de rebeldía hasta que termina ésta, después de matar al patrón. De allí en adelante él es naturalista y simbólicamente un esclavo de business y de la máquina. Se desqueja a Shardlu con una técnica expresionista caracterizada por una vehemencia subjetiva, mientras que se retrata a Zero en una variedad de subestilos dramáticos convirtiéndose así en un símbolo más vago y menos eficaz.

El significado literal de The Adding Machine es la condensación de la máquina y de la esclavitud que impone al hombre. El odio hacia la máquina tiene sus raíces en las creencias europeas semi-cristianas del siglo XIX. La idea, centrada principalmente en Alemania y Rusia, fué que el único remedio para la esclavitud humana era la abolición de la industria y el regreso a la agricultura. Estas ideas entre los trabajadores norteamericanos son expresadas en la balada de trabajo de los negros, John Henry, en la cual el héroe negro lucha contra la máquina y pierde:

When John Henry was about three days old,
Sittin' on his pappy's knee,
He picked up a hammer and a little piece of steel,
Cried: "Hammer'll be the death of me, Lord, Lord,"
Cried: "Hammer'll be the death of me."

The Captain said to John Henry,
"I'm gonna bring that steam drill around;
I'm gonna bring that steam drill out on the job,
I'm gonna whop that steel on down..."

John Henry said to the Captain,
"Bring that thirty pound hammer around;
Thirty pound hammer with a nine foot handle,
I'll beat your steam drill down..."

John Henry drove fifteen feet,
The steam drill only made nine,
But he drove so hard 'till he broke his poor heart,
And he laid down his hammer and he died...

Some say John Henry came from Texas,
Some say John Henry came from Maine,
But I say he's nothing but a Louisiana man,
He's a leader of the steel drivin' gang...¹²

Gerelik nos dice que el expresionismo alemán "fue históricamente un movimiento de insurgentes liberales, con estandartes de abstracta justicia y un mensaje de buena voluntad; pero sin ningún programa definido claramente. Prácticamente, la aspiración expresionista hacia "una sociedad racional ordenada, basada en el ideal cristiano de justicia social" reclamaba el regreso a los ideales de la comunidad cristiana primitiva. El gobierno alemán democrata-social, tolerará a los expresionistas y hasta los apoyó... considerando sus doctrinas sociales inofensivas. El otro partido alemán de trabajadores, el comunista, fue más severo en su crítica, manteniendo que era destructivo y desesperado el propósito de abolir la industria."¹³ Era una solución pesimista,¹⁴ negativa y desilusionada, pero había cierto lugar para el pesimismo después de que Marx en el Capital, había

descrito, apoyado en informes oficiales del Parlamento, lo que la industria inglesa estaba haciendo con los trabajadores ingleses. El expresionismo no encontró mucha esperanza en la lucha de los marxistas, "pocos dramas expresionistas se encontraban en un plan político."¹⁵ Después de la caída de la Comuna francesa de 1870 y del incumplimiento de las promesas pacifistas de los socialistas, especialmente los franceses e italianos, en la víspera de la primera guerra mundial siguiendo previos juramentos de no participar en los conflictos armados europeos, los expresionistas no aceptaron ideas positivas, ni siquiera políticas. Un estudio de sus obras revela que los dos principales temas son estudios negativos de guerra y revolución. En el tiempo en que ellos escribieron, la única esperanza del movimiento trabajador mundial era la revolución en Rusia, que aún luchaba en una sangrienta guerra civil contra una reacción bien organizada.

Es muy fácil ver por qué los artistas alemanes se encontraban amargados y sin esperanza, especialmente, si apegados a estas condiciones consideramos la sensibilidad de los artistas aguijonada por la vulgaridad de la clase media. Este doble complejo se halla bien ilustrado en los dibujos y escenografías de George Grosz, quien influenció mucho tanto el teatro expresionista como el épico. Grosz¹⁶ es probablemente el europeo de espíritu más propenso a la desilusión de los artistas americanos voluntarios expatriados de

los años 20 y a la profunda amargura de Elmer Rice.

Es más fácil explicar un espíritu como éste por la carencia de un punto ventajoso desde el cual poder atacar la cultura cristalizada, controlada en su expresión general por los estanquilleros, y en su gobierno y su política económica por los capitalistas. La comedia era una imposibilidad en tales situaciones porque no podía encontrar puntos vulnerables en la cultura. El público se ofendía de las burlas y no se conseguía hacerla reír. Meredith¹⁷ se queja de la carencia de comedias en el sólido mundo victoriano. Bentley¹⁸ dice que el problema planteado por Meredith había sido resuelto en la comedia Fin de siglo de Oscar Wilde y deduce que el bohemianismo era en aquel tiempo la única posición desde la cual observar a la cultura burguesa. Para varios escritores franceses de la época la única ventajosa posición era la completa decadencia. Fue únicamente cuando apareció Shaw con su inteligencia que hubo una posición establecida en Inglaterra para la comedia de crítica racional.

Las dos corrientes paralelas europeas—odio hacia la máquina y desilusión por parte de los trabajadores a causa de su fracaso en la lucha para protegerse de la máquina—cundieron a través de todo el mundo capitalista. Ellos están asociados con el proceso histórico de la concentración económica en los siglos XIX y XX, lo cual en la opinión del que escribe, ni Rice ni muchos de sus antecesores lograron comprender. El

el capital (en los Estados Unidos business es el eufemismo con el que siempre ha sido llamado el capital, aún por sus enemigos—ejemplo: la frase big business) ni la máquina en su estado primitivo son esencialmente el caporal o el abusador de los obreros que los manejan. El problema es más cuantitativo que cualitativo. Un estudio de la historia nos muestra la incoherencia de las cantidades del capital flexible y controlable en las ciudades italianas al fin de la edad media. No hubo un Harry Bridges que se levantara en ese tiempo en defensa de los marineros, estivadores y almacenistas italianos. Así mismo difícilmente podemos ver cómo la máquina de vapor de Watt trabajaba desventajosamente para los mineros cuando se la puso a bombear las minas inundadas. El abuso del trabajador se encuentra en la concentración de capital y máquinas y tiene su base en el poder obviamente ficticio del dinero: el poseedor de cualquier cuenta de ahorros sabe muy bien que 50,000 pesos tienen más de 10 veces el poder de 5,000 pesos en las manos de la misma persona. Esta ficción hace que el dinero de cualquier hombre parta de una función lineal, y se aproxime a otras múltiples al incrementarse, hasta que adquiere el valor de una función cuadrada o cúbica, como sucede actualmente en los Estados Unidos. La función, o ficción, cúbica contemporánea alcanza su máxima multiplicidad cuando es capaz de determinar la legislación (tal como la del salario mínimo y del empleo sin discriminación hoy en día en los Esta-

des Unidos) y la política de las agencias ejecutivas encargadas de ejecutar las leyes. La parte "suave" del poder ficticio del dinero es la adición de un poder político-económico al simple económico, cuando la concentración es de importancia nacional e internacional. Este por supuesto añadido al hecho de que la potencia económica simple no es lineal, aún en concentraciones locales.

Los términos de dinero que hemos usado pueden ser reemplazados por cualquiera otra unidad del capital (máquina por ejemplo) lo cual es después todo la concentración productiva auténtica; el dinero sirve únicamente como conveniencia e indicador en la amortización y contabilidad, y como consumidor de los metales menos comunes. No es la máquina la unidad definitiva en la concentración del capital; las máquinas tienen que ser movidas por algo más poderoso que los brazos y piernas de los hombres. Venes en la actualidad la transferencia de algunos de los más importantes capitales en el mundo hacia el control de la energía consumida por las máquinas.²⁹ La máquina limitada a la combustión de madera o carbón ha sido desplazada por la máquina capaz de utilizar recursos de energía flexibles y líquidos, tales como el petróleo, corriente eléctrica, peróxido de hidrógeno, agua pesada y uranio. La defensa del hombre contra la concentración de capital ya no está dirigida solamente contra la concentración de maquinaria sino también contra el control de las altamente concentradas fuentes de

energía controladas por los hombres. Esta defensa para Rice era individual y fútil. Por eso su conclusión era pesimista: el hombre es demasiado esclavo para dominar a la máquina. Pero hoy en día podemos ver el único hecho real que ha contribuido a esta defensa: la concentración del poder del obrero, en sus sindicatos y partidos políticos, que ha seguido paso a paso la concentración de los capitales. Apenas se enfrentan las dos; la del obrero no domina todavía; pero en ella radica la defensa eficaz del hombre. Hasta el grado en que el obrero individual madura se nuestro instruido en el proceso histórico y firme en su control democrático de su sindicato, hasta el mismo grado se ganará el dominio sobre la máquina y las otras concentraciones económicas. La tarea se hace más fácil cuando—como hoy en día es el caso—el técnico que descubre los nuevos recursos de energía no es capitalista y el capital necesario a su explotación viene del estado. El problema es del control político, por parte del obrero, de dirigentes y no de fondos.

Rice vió en parte el proceso histórico cuando protestó, no solo contra la máquina sino también contra lo que las máquinas hacen a los hombres cuando son omnipresentes y omnipotentes. Caricaturizó el proceso del crecimiento de la máquina hasta dominar a sus esclavos humanos, cuando en la escena final regresa zero a la tierra para operar "no una de esas antiguas máquinas humildes... una soberbia, super-hiper-uma-

dora...sin ningún esfuerzo humano exceptuando la ligera presión del dedo gordo del pie derecho." Zero también se convierte en máquina, bajo el mismo proceso por el cual el capital concentrado se convierte en una gran máquina que controla e elimina a las máquinas más pequeñas y a los robots humanos que las operan. Este proceso se puede sintetizar en una variación de la deliciosa frase a través de la cual la teoría de "la supervivencia del mejor," quedó popularizada en los países de habla española: La máquina grande come a la máquina chica.

Los 28 años desde 1923 ayudan a disculpar a Rice el fracaso parcial de su intento de ver el verdadero carácter del peso de la concentración económica sobre los empleados, y no es el único entre los escritores norteamericanos que trata problemas sociales faltándole perspectiva histórica. Unos cuantos han adquirido una especie de criterio contemporáneo para ver las fuerzas y movimientos sociales actuales, y podríamos llamar a tal criterio "la dialéctica encogida," abstruista, y no-dinámica, a causa de que únicamente tiene una base momentánea. Tan sólo un conocimiento más amplio de la historia que abarque muchos períodos y muchos pueblos, nos presentará una verdadera perspectiva de los procesos y relaciones históricas; y si uso la palabra "relaciones" espero que será obvio, que el único método verdadero, para un análisis de los procesos históricos es uno que sea dinámico y

relativista, Odets, Lawson, y sus semejantes son cuando muchos momentáneos y absolutistas en sus análisis; en la actualidad parece ser que no existe dramaturgo norteamericano con un adecuado método para los análisis históricos de los problemas sociales.

The Adding Machine toca, además de lo discutido anteriormente, otros abusos sociales como materia de protesta. Entre ellos está la vulgaridad de cuello alto que es el hijo de la vulgaridad burguesa, lo mismo que hizo huir a Maupassant de la torre Eiffel. Las escenas uno y tres son unas magníficas radiografías cinematográficas expresionistas del virus dentro de su habitación nativa. Particularmente efectivas son las notas taquigráficas de Rice sobre la vulgaridad de las actitudes tipo cinematográficas y periodísticas. Parece ser que hoy el pueblo norteamericano²⁰ ha renunciado a la esperanza de corregir la vulgaridad del medio tradicional de la comunicación en masa, y únicamente con el advenimiento de un medio nuevo, el pueblo parece escuchar las protestas contra su prostitución. Como se puede ver en la actual controversia de televisión, aunque, sin embargo, mucho de ello es solo una cortina de humo sobre los conflictos comerciales.

La educación norteamericana también recibe en su turno una bofetada. Las frases finales de la carta condenación de Rice sugieren la ausencia de una base cultural más amplia para un sistema de educación tan provincial y específico como

entrenamiento militar.

You'll learn to fear the sunlight and to hate beauty. By that time you'll be ready for school. There they'll tell you the truth about a great many things that you don't give a damn about and they'll tell you lies about all the things you ought to know—and about all the things you want to know they'll tell you nothing at all. When you get through you'll be equipped for your life-work. You'll be ready to take a job. 21

Igualmente eficaz es la caricatura corta, amarga de la discriminación contra las minorías religiosas y contra los económicamente determinados "ciudadanos de segunda clase," quienes deben quedar "recluidos en su lugar," en tal forma que el burgués y sus imitadores de cuello blanco puedan vivir confortablemente o por lo menos "respectablemente";

SIX: Too damn much agitation, that's at the bottom of it.
FIVE: That's it! Too damn many strikes.
FOUR: Foreign agitators, that's what it is.
THREE: They ought to be run outta the country.
TWO: What the hell do they want, anyhow?
ONE: They don't know what they want, if you ask me.
SIX: America for the Americans is what I say!
ALL: (In unison). That's it! Damn foreigners! Damn Catholics! Damn Catholics! Damn Niggers! Jail 'em! shoot 'em! lynch 'em! burn 'em! (They all rise, sing in unison.)
"My country 'tis of thee
Sweet land of liberty!"

Previamente hemos discutido la moralidad representada por Skindin; relacionada con ella está el pudor sexual pervertido el cual queda tipificado por el estúpido "chiste colorado" de los publicistas norteamericanos. Sentados en el sillón de la peregrina pedamos oír a "los muchachos" expresar su conocimiento del mundo sobre la última recia lascividad periodística o comparar sus hamacas de casa de citas.

"Los muchachos" quienes nunca han sido amantes ni siquiera de sus esposas, nos recuerdan a Zero espiando a través del portillo a la prostituta medio vestida, y Zero rehusando el amor de Daisy, como no siendo suficientemente puritano. Zero y "los muchachos" han sido educados tan cuidadosamente que son incapaces del amor sexual, y (por Balcebu) que son capaces de correr del pueblo a cualquiera que intenta hacerle.

El mito norteamericano del "éxito" se menciona de pasada como uno de los artículos del credo de cuello tieso de la Sra. Zero. Su golpe terminante en el monólogo de la disputa doméstica, es la de que Zero ha sido 25 años un contador sin ningún ascenso. "¿Qué hay de lo de ser gerente de la tienda? Supongo que ya te olvidaste de eso o ná." Esta herencia desde los días de "los varones ladrones," cuyos jóvenes adoradores fueron idealizados en las historias de Horatio Alger, de al empleado cuello duro y al burócrata su tajada por su labor productora, y le provee de un clima de moralidad social en el cual los Costello y "los compañeros de batería" de Truman pueden prosperar. El empleado sostiene el mito del éxito como un derecho inalienable con la quieta esperanza de que un día la oportunidad pueda convertirlo también a él en un Costello. Este mundo tenebroso del éxito fue revelado también por F. Scott Fitzgerald en su novela The Great Gatsby.

Un último significado que debe ser discutido es el de la mentalidad cobardemente esclava inherente a Zero. "Todos los patrones y los reyes que han existido han dejado su marca de fábrica en tus nalgas"—ya desde que Zero era un niño. Ya no-

veamos que Zero fué un esclavo varios miles de años antes de que se inventara la máquina de vapor. Aquí Rice otra vez cae en los errores de Eugene O'Neill; Zero es un esclavo a través de la brecha inherente al hombre que previene desde el amanecer de los tiempos. De un modo modesto me gustaría sugerir lo contrario, que un hombre adquiere una mentalidad esclava por haber sido puesto y mantenido en esclavitud en vez de su adquisición gradual de facultades, requisito para ser admitido en la condición de esclavo.

¿Qué ~~podríamos~~ encontrar en los periódicos de 1922 que pudiera haber animado a Rice a escribir su amarga condenación de la propia base de la vida norteamericana y sus actitudes? [Cantidad] En casi cualquier aspecto de la "cultura" americana del tiempo el cuadro es repugnante. La "casa de los rejos" estaba en su cumbre; los veteranos de la American Legion salían malir con sus perras; el ku klux klan llevaba a cabo sus fechorías de noche en casi todo el país; Sacco y Vanzetti estaban presos esperando la muerte. El aumento del costo de la vida seguía su ascenso fuera de los aumentos de salario desde los días de antes de la guerra. El huelguista tenía que escoger entre volver a su trabajo bajo los términos del patrón, o ser balaceado por alguien portando un brazalete de autoridad del gobierno local o del Estado. El gobierno federal estaba abiertamente en las manos del hugonano para el hugonano. Robos atrevidos de bienes públicos y la aceptación de

mercadas de parte del Custodio de Propiedad Extranjera, el Procurador General, el Secretario de la Marina, el Secretario de Gobernación, los jefes del Servicio de Veteranos y la Comisión Marítima y un miembro del Senado de los Estados Unidos ocurrieron mientras que el pueblo tenía en los oídos la frase irónica del Presidente Harding, "Business como de costumbre." Los mejores escritores fuera del teatro se quedaron o huyeron al extranjero y los menos artísticos que permanecieron en los Estados Unidos fueron acumulando gritos de protesta.

Rice no necesitaba saber historia para escribir The Adding Machine; él pudo sacar la mayoría de sus análisis de los diarios que estaban, como nunca, al servicio de la "gran mentira," como el libro²² de Upton Sinclair, tres años antes inédito; pero aún la "gran mentira" no se atrevió a esconder completamente la bancarrota moral de los dirigentes del país. El propio gran "jingo," William Randolph Hearst, fijos sus ojos en un puesto político tuvo que someterse a una especie de radicalismo marca "Brisbane" en sus periódicos para cortejar al cauto y cansado votante. Una mutua sospecha sin embargo agrió este coqueteo, y Hearst pronto regresó a su "casa de reyes," nacionalismo cien por cien y crimen pasional.

La línea seguida en The Adding Machine se repite en otras obras de Rice y revela ciertas actitudes consistentes. La protesta contra el capital no controlado²³ se repite en su

importante obra Street Scene, 1929. Sigue siendo un perenne rebelde en sus días del Federal Theatre y en su posterior gerencia de su propio teatro que comercialmente fué un fracaso. El será, a su muerte, el americano lógico heredero del epitafio de Swift:

Donde la indignación feroz
Ya no puede despedazar su corazón.²⁴

Su manera de pensar es radical pero Jeremiaca, y tiene la limitación de ser más doctrinaria que analítica. Es lo que podría ser llamado contradictoriamente un radicalismo de "espíritu y verso." Su propio sufrimiento es aparente en su trabajo y su biografía nos muestra su carencia de un punto de seguridad provechoso desde el cual poder atacar los abusos que lo habían enfurecido. Su problema temperamental como artista probablemente lo encontramos en su vacilación de entrar en un puro expresionismo satírico en la espera de dar más calor humano a su obra, pero sufre demasiado y no logra combinar lo humano con un punto de vista positivo. Su obra es hacia sus personajes más bien simpática que esperanzada.

La influencia de Rice sobre otros dramaturgos ha sido mayor que sobre el público teatral. Para el estudiante de la forma dramática contemporánea los modelos incluyen a Rice, O'Neill y John Howard Lawson, los tres más importantes innovadores de formas en el teatro norteamericano, ninguno de los cuales ha escrito una obra con suficiente resabido exterior para ganar un gran éxito popular o para ser comparable con

las mejores obras en las formas tradicionales tales como melodramas, comedias sentimentales, etc. La importancia histórica de Rice como autor de la primera obra importante de protesta social en el siglo XX queda firmemente establecida en el contenido de su obra así como en la forma.

La importancia específica de The Adding Machine, radica principalmente en ser una "primera," pero la vulgaridad de su primera escena y la vulgaridad expresionista de la escena tres, no han sido aún superadas, a juicio del que esto escribe. La síntesis de Gogoy del efecto de la obra en su propio tiempo parece justo:

not...unduly successful in the excellent Guild production but...wides critical interest.²⁹

La obra contiene una protesta que es tan válida en la actualidad como cuando fué escrita, y es la obra más pertinente de Rice. En algunas de sus otras obras es más artístico, pero en ninguna es tan directa e inmediatamente significativo como en su primera obra expresionista.

Cuando nos ponemos a establecer el equilibrio entre el contenido de The Adding Machine y su forma, las deficiencias previamente anotadas en ambas deben ser recordadas. La forma muestra una desconcertante mezcla de estilos teatrales, de ritmos, de caracterización, de lugar y de tono; lo cual nos fuerza a concluir que la estructura es la de tres obras interiores, o ciclos de forma contrastante. Uno puede llamarla, poco generosamente, una mezcla de una caricatura satírica con

un cálido estudio del personaje y una escena naturalista de tesis.

En el contenido hemos visto huellas de una cierta corrupción de O'Neill, predilecciones absolutistas acerca de la eternidad y el destino, así como una ausencia de una más amplia perspectiva histórica, la cual Lewisohn también sugiere es un requisito de las obras impresionistas.

If this form of art is to be effective and beautiful, it must be very sensitive and very severe at once. Beneath it must be fundamental brain-work, thinking as resilient as steel and as clean cut as agate. You can describe fragmentarily and produce fragments of truth. Realism does not commit you to any whole. In expressionism the antecedent grasp of your entire material must be firm, definite, complete. Everything must be thought out and thought through. This is what, despite moments of highest brilliance and glow, Mr. Eugene O'Neill did not do in The Hairy Ape. This is what, in a harder, drier, less poetical vein, Mr. Elmer Rice has actually succeeded in doing in The Adding Machine.²⁶

La última frase de Lewisohn puede ser aceptada como válida sólo como comparación del éxito de Rice con el de O'Neill. Mi opinión personal es que el trabajo de Lawson está mejor "pensado y pesado" que el de Rice. Lawson hizo también la primera predicción real respecto a las formas que el impresionismo debe tomar en los Estados Unidos y su dedicación a las mercedas caricaturas de la sátira social, aunque él no logró una satisfactoria síntesis dramática antes de que dejara el teatro para dedicarse a argumentista de cine.

El vez mejor terminada, con la incorporación de la música, que cualquiera de las obras impresionistas discutidas

aquí, se encuentra Marc Hitzstein en su obra The Cradle Will Rock, 1938, que participa tanto en el estilo popular de las sátiras musicales ligeras—caracterizado por Gilbert y Sullivan, el musical show norteamericano, y por Of Thee I Sing de Kaufman and Hyskind—como participa en el expresionismo encontrado en Rice y Lawson. Ambos equipos, Gilbert-Sullivan y Kaufman-Hyskind, tienen un punto de ventaja dentro de las filas de los reformadores burgueses educados, donde ellos pueden escribir obras "más chistosas que el gobierno y no tan peligrosas"²⁷ con un contenido anárquico educado. Hitzstein puede participar en las formas del estilo popular usadas en esta perspectiva burguesa solamente al costo de contradecir el estilo romántico de su protesta, y no tiene otro punto de ventaja porque su contemporaneidad de análisis social contiene una perspectiva histórica sólo un poco más larga que la de Rice y la de Lawson. Tal vez en los Estados Unidos donde el expresionismo encontrará su perspectiva más favorable al análisis histórico social, que permitirá que sus caricaturas mordaces, satíricas y taquigráficas, sean tan persuasivas como económicas, tan verdaderas como poéticas, y que nos dará a la vez un nuevo género mayor en el teatro mundial, y el arquetipo del género nuevo.

The Adding Machine, que con su falta de equilibrio menos obvia por faltas de forma, así como de contenido, es la obra más importante que antecede al firmemente asentado teatro

norteamericano social expresionista, que yace como vehemente promesa sobre el horizonte.

En Waiting for Lefty vimos, durante las años de la "depression económica," la proletarianización de la clase media. En The Adding Machine vimos tal proceso entre los empleados de cuello alto, y al contrario vimos la imitación esclava de las vulgaridades burguesas y la creencia en el mito de la bonanza. En la obra que estudiaremos a continuación veremos al proceso opuesto al de Lefty, veremos el mito del éxito y el culto de la venta en plena madurez, veremos crecer el desprecio hacia el trabajo honesto en el hijo de un vendedor, y escuchamos una protesta en contra de lo que el mundo de la venta hace ^{al} hombre que vive en ella.

La verdad de Lefty duró poco tiempo; un número mucho más grande de años en cada ciclo del business al estilo laissez faire nos muestran un número creciente de trabajadores en los Estados Unidos que están ganando las conveniencias burguesas y con ellas las actitudes burguesas. El trabajador del gremio maneja un coche de la misma marca que el comerciante pequeño, el empleado o el vendedor, tiene los mismos muebles y el mismo número de appliances para la casa, y va al mismo cine y lee los mismos periódicos. Manda a su hijo a la universidad para estudiar "la administración comercial" y para tener los "contactos" de un buen club social estudiantil; acepta para su hijo el mito de la bonanza. Piensa que su hijo

tendrá ventajas que no tuvo él como obrero. La nueva "oportunidad"—ya no queda la explotación ni del continente ni de los inmigrados—es más limitada. Ya no se puede hacerse rico; pero se puede hacerse burgues, si se acepta el culto de la venta.

El proceso económico que origina este fenómeno es más o menos reciente, empieza con el fonógrafo de operación manual y el Ford, modelo "T". La producción en masa, estilo laissez faire, ya exigía la venta en masa; la "economía de abundancia" puede seguir desarrollándose solamente si el obrero de mayor sueldo está incluido entre los consumidores. Las mercancías se amontonan en los almacenes si el obrero no gasta cada semana todo su salario, y la venta en bonos tiene que absorber los centavos que le sobran después de los gastos diarios. La industria se ve forzada a dar un salario burgués a algunos de los obreros y así el culto de la venta y el mito de la bonanza ganan otro neófito, ansioso tal vez, pero a pesar de todo un creyente. Hasta ahora, no se le ha ocurrido al obrero que cada día se pone él más burgués y que ha aceptado el culto cardinal del burgués sin saberlo. En la obra que estudiaremos a continuación millones de norteamericanos—agentes viajeros, burgueses, y no obreros—se ven a ellos mismos:

Al leer Death of a Salesman, la primera pregunta que se le ocurre al crítico del teatro social es: En estos días en que el mito norteamericano del business está recibiendo

la más frenética y reaccionaria defensa ¿cómo puede Arthur Miller cortar impunemente la raíz principal del árbol mitológico norteamericano? Pero después de estudiarla un poco más, se hace inteligible: la confusión dramática y de pensamiento en Death of a Salesman lo hace tolerable a los correligionarios del culto de la venta. Pero, la obra tiene gran fuerza y en verdad que, entre otras cosas, corta de raíz el culto de la venta. La fuerza viene principalmente de la caracterización, aunque el tratamiento "poético" del autor contraría la crítica que intenta; en segundo lugar del diálogo. De menos fuerza es la acción, si pudiéramos llamarla así, que pertenece al tipo de "tema y variaciones."

La otra reacción espontánea sobreviene cuando el espectador ha salido del teatro. Sabe que ha visto una de las obras más potentes presentadas en los últimos años en los Estados Unidos, pero se pregunta: "Bien, y ahora ¿qué parará?" Y no encuentra respuesta alguna. La obra pronuncia un juicio de dura moral—lo que no equivale a decir que no sea patético—sobre Willy Lomax, pero no ofrece solución para los centenares de Willy Lomax que estaban sentaditos en la sala. Hay un rayito de esperanza si lo buscamos bien. Tal vez el hijo de Willy, Biff, no siga los pasos de su padre. Tal vez encuentre un trabajo útil. ¿Seguirá siendo un no-Willy, pero un holgazán? O bien, ¿le dará acaso el sistema económico oportunidad de realizar su utilidad?

Si hay una solución o una esperanza en Death of a Salesman es pequeña e insignificante; la opacan elementos extraños.

Con una confusión semejante se tropieza en el análisis formal de la obra. ¿De qué género es? Su autor la llama tragedia, pero si lo es, tenemos que definir, después de dar una ojeada a la páginas de Diderot, que pertenece a un género hasta ahora no aceptado: la tragedia participa. O bien, ¿es una obra de protesta social? Si lo es, dista mucho de poseer la claridad y la emoción rebelde de Waiting for Lefty. ¿O pertenece al género, ahora muy de moda en el teatro norteamericano, de la obra retrospectiva y sentimental? Pero las obras de este género inescu no tienen la pretensión de cortar una raíz importante del mito norteamericano. Entonces, ¿qué?

La obra participa de todos estos géneros, de unos más, de otros menos, y revela la misma confusión que el pensamiento crítico del dramaturgo. Se trata de géneros, nuevos todos, para Miller quien, en su obra previa, All My Sons, escribió un melodrama complicado con el subgénero de problema de carácter. Tenemos entonces un género nuevo y un género mixto.

Death of a Salesman está dividida en dos actos más una escena corta de prologio. Toda la acción ocurre en la casa de Willy Lomax exceptuando las escenas² principio del segundo acto que se actúa en unos ingats delante de la escenografía principal. Hay un arte apaga en el segundo para permitir que el ingai se levante afuera de la escena.

ACTO PRIMERO: Willy Lomax, el agent viajero, regresa del viaje de negocios que apenas había empezado esa mañana, porque no pudo manejar más, y se salía a cada momento de la carretera. Linda, su esposa, le dice que él está demasiado cansado y demasiado viejo para continuar viajando, que debería de pedirle a su patrón que lo traslade a Nueva York. Ellos hablan de sus hijos, Happy y Biff, que están dormidos en la recámara de arriba (también visible para el auditorio). Willy está desilusionado de Biff porque él no "ha hecho nada de sí mismo" aunque cuando niño en la escuela había sido muy popular. Biff quiere regresar a Tejas a ser un ganadero. Willy se va a la cocina a traer un sandwich y la luz se enciende en el cuarto de los muchachos. Estos han sido la plática de su padre y se inquietan de verlo manejar tanto. Los dos están indecisos sobre lo que quieren hacer. Biff trata de inducir a Hap para que se regrese a Tejas con él y Hap trata de que Biff entre en alguna clase de negocio con él. La escena pasa a Willy en la cocina hablando consigo mismo imaginando que los muchachos (que aparecen con él en la escena) son jóvenes otra vez, están limpiando su coche, felices de que haya regresado de su viaje de negocios. Linda sale al patio y ella y Willy hablan de sus muchas deudas, más grandes en cantidad que su salario semanal. Willy siente que es un fracaso como agente viajero pero Linda lo defiende.

Una mujer aparece, vagamente vista, vistiéndose ante un

espejo imaginario. Willy le dice que regresará dentro de dos semanas y le pide una cita para entonces. Ella desaparece en la obscuridad y Linda y Willy continúan hablando. Happy baja en pijamas cuando el tiempo otra vez se hace "presente" y le pregunta a su padre por qué ha regresado de su viaje. Charley, el vecino, entra a la cocina y Happy se regresa a la cama, Charley y Willy empiezan a jugar a las cartas.

Willy empieza hablar a su hermano Ben, quien entonces emerge de la obscuridad, y repiten una conversación de hace años cuando Ben trataba de convencer a Willy de que fuera con él a Alaska. Willy llega a considerar como el mayor error de su vida el no haber ido. Charley se va indignado porque Willy no está poniendo atención a sus barajas y está hablando con Ben que se murió hace dos semanas. Linda aparece en comisión y baja para preguntar a Willy si no está listo para irse a la cama pero él se sale en chancías a dar un paseo y Biff baja a la cocina a hablar a su madre acerca de Willy. Ella le regaña por hacerse odioso a su padre y le pide que se quede en la casa y sea bondadoso con Willy. Happy llega y ellos se enteran de que Willy ya no percibe más un sueldo fijo, sólo una comisión, después de 36 años en su trabajo. Biff dice que se quedará en la ciudad aunque la odia. Linda les dice a sus hijos también que Willy está tratando de matarse. Biff promete que irá con su antiguo patrón a la mañana siguiente, para tratar de conseguir dinero prestado para que él y Happy

puedan hacer negocios. Willy se va a la cama feliz y la escena se cierra cuando Biff coge de debajo del calentador la manguera de goma que Willy ha puesto allí para conectarla a un surtidor de gas.

ACTO SEGUNDO: El día siguiente. Willy, lleno de esperanza hacia Biff que ha ido a pedir dinero a su antiguo patrón, va con su patrón para pedirle que le sea permitido trabajar en Nueva York en vez de viajar por su territorio de Nueva Inglaterra. Los muchachos y Willy se van a juntar en la noche para la cena. La entrevista de Willy con Howard Wagner es desastrosa; sin embargo, se le aconseja que deje de vender por completo durante un tiempo y que se tome un descanso. Otra vez Ben aparece hablándole a Willy de Alaska pero Linda dice que a él le va muy bien en su trabajo. La imaginación de Willy también le hace retroceder al día de un importante campeonato en el cual Biff jugó cuando era un héroe del fútbol americano. Después la escena se traslada a la oficina de Charley donde Willy otra vez se ve obligado a ir a pedir dinero prestado, Charley otra vez, como lo ha hecho varias veces en el pasado, le ofrece un trabajo pero Willy lo rehusa aunque acaba de perder su trabajo. Willy habla con Bernard—amigo de la juventud de Biff que había tratado de ayudar a éste con sus estudios y que es ahora un abogado famoso—para tratar de averiguar por qué Biff había fallado, por qué él había perdido todo interés en seguir adelante después de que reprobó ma-

temáticas y no pudo entrar en la universidad. Bernard le pregunta a Willy qué le pasó a Biff ese verano cuando fué a Boston a ver a su padre, pues desde ese tiempo en adelante Biff había perdido la pelea. Willy está muy resentido por la pregunta y no responde.

La siguiente escena tiene lugar en el restaurante donde Biff, Hap y Willy van a comer. Biff cuenta a Hap cómo ha pasado el día, cómo ha esperado seis horas para ver a Oliver quien ni siquiera se acuerda de Biff. Biff se da cuenta de todas las falsas ideas tocante a él que su familia ha tenido. Recuerda que él nunca había trabajado para Oliver excepto como empleado de embarque, y que había sido despedido por haber robado algunos bienes. Biff está decidido a decirle a Willy la verdad acerca de la clase de hombre que sabe que es pero cuando Willy llega, empieza a mantener su propia versión de lo que él cree debe haberle pasado a Biff, hasta que Biff finalmente dice que tiene una cita para el lunch con Oliver al día siguiente. Algunas muchachas que Hap ha recogido se unen al grupo en la mesa y tratan de convencer a Willy de que se queda pero él se va preguntando dónde está el lavamanos cuando oye la voz de la mujer de Boston, fuera del escenario. Biff, Hap y las muchachas se van mientras Biff le ruega a Hap que haga algo por su padre. La mujer entra, Willy siguiéndola, y la escena es aquella que Biff encontró cuando fué cinco años atrás a ver a su padre a Nueva Inglaterra después de

que reprobó matemáticas. Biff está llamando a la puerta, dando fuertes golpes, así es que Willy finalmente manda a la mujer al cuarto de baño y abre. Cuando ella sale mientras Biff está allí, Willy inventa diversas historias para explicar su presencia allí pero Biff se da cuenta de que su padre, a quien él había amado y respetado, es un mentiroso. La escena se desenvuelve y da paso al mesero en el restaurante que apura a Willy a irse a casa, y la siguiente escena tiene lugar otra vez en la cocina donde Linda ordena a los muchachos que se marchen porque ellos han abandonado a su padre en el restaurante. Biff quiere hablarle a Willy y pregunta dónde está. Está fuera en el jardín plantando semillas—aunque es de noche—cosa que había planeado hacer en la mañana cuando se sentía tan optimista. Otra vez Willy está hablándole a Ben, hablándole de sus 20,000 dólares de póliza de seguro de vida e imaginando el gran funeral cuando su hijo vea cuántos amigos tenía y qué hombre había sido. Biff sale a decirle adiós a su padre, queriendo hacerle de un modo amistoso pero Willy insiste en que Biff ha arruinado su propia vida por rencor hacia su padre, Biff trata de hacerle oír la verdad de lo que ambos son:

"No valgo un real y tú tan poco... Yo no soy nada, papá. ¿No puedes comprender eso? No hay ya ningún rencor en él. Solo soy lo que soy, eso es todo... ¿quieres tomar ese sueño absurdo y quemarlo antes de que algo pase?"

Biff se va a su cuarto diciendo que se irá en la mañana dejando a su padre perplejo de ver que Biff lo quiere. Linda le ruega a Willy que entre a acostarse, pero él se queda fuera

hablando con Ben, hasta que de repente se da cuenta de que está solo. Trata de calmar a Linda cuando ella le llama y todos los sonidos abalanzándose sobre él hasta que se va corriendo. Linda y sus hijos se van a arrancar el carro y marcharse. El acto se cierra cuando Hap y Riff se ponen sus sacos y Linda en ropa de luto, se adelanta con un ramo de rosas a hincarse junto a una tumba.

ESCENA DE REQUIEM: Linda mira fijamente la tumba impediéndose de entender lo que pasa mientras sus hijos y Charley tratan de hacerla marchar. Ella habla de lo mucho que le gustaba a Willy construir cosas: "Tu sabes, Charley, hay más de él en esa escalinata (que construyó) que en todas las ventanas que hizo." "Sí," dice Charley, "era un hombre feliz con un costal de cemento." Riff dice, "El tenía sueños equivocados...nunca supe quién era." Otra vez le pide a Happy que se vaya con él pero Hap ha decidido quedarse en la ciudad para enderezar la situación, para justificar el sueño de Willy. "El tuvo un buen sueño. Es el único sueño que uno puede tener—llegar a ser el hombre número uno." Linda todavía no puede comprender por qué ese día había pagado el último pago de la casa. "Y no habrá nadie en casa."

El movimiento se hace en un contraste de dos tempos. Las escenas en que aparece la familia completa en el presente, son de un tempo lento; más vivas son las escenas intercaladas del dinámico hermano Ben y del pasado de los hijos de

Willy en su niñez. El movimiento de la escena culminante, en el restaurante y después la intercalada del hotel en Boston, es más violenta; el tempo es rápido y acelerado por la introducción del elemento sexual. En el resto de la obra la desanimación de los personajes concuerda con un sentimiento sexual no comprendido; la escasa protesta de Willy se expresa en términos de debilidad y sexo. Los ritmos son contrastados y variados. El principal es a base de retardación de la acción y alternación del presente con el pasado, lo que presenta una tensión interior a casi toda la obra. Esta tensión marca "la fuerza silenciosa inata"²⁸ de que habla Nathan, pero el crítico²⁹ equivoca cuando dice en otra parte, "aunque... la forma básica... desorganizada, es susceptible de producir un efecto de tensión, los espectadores tienen poco sentido de esa tensión."²⁹

La tensión resulta del hecho de que la obra tiene tres líneas de acción. La interior está muy bien equilibrada con las dos exteriores del pasado y del presente. La línea interior es la revelación para Biff—y para el público—de la falsedad de los valores aceptados por Willy, y en esta línea están presentes las emociones más fuertes, introvertidas, de la obra. En oposición, encontramos la falsa extroversión de la vida cotidiana de Willy. La otra línea exterior de la acción es la del pasado, y sirve también para revelar la falsedad del presente, pero sin caracteres de introversión. De esta reve-

lación participa el público pero nunca Willy. Nathan dice que la obra "toca estos detalles ordinarios con un sentido de profundo y piadoso reconocimiento."³⁰

La estructura central, como ocurre con la mayoría de las obras norteamericanas contemporáneas, es la de la retrospectión, y quizá sea ésta la fuente de su confusión dramática. También es "ilustrativa" en el sentido negativo que Lawson presta al término, porque las acciones no nacen orgánicamente de las anteriores. La decisión de Willy es clara ya al final del primer acto, pero se ve retardada durante todo el segundo acto sin que establezca ningún "nuevo equilibrio," según Lawson.

La acción³¹ puede contenerse en la proposición de Price, si damos por sentado que se trata de una tragedia, aunque no lo es, y que Willy es el protagonista de la obra:

A. Willy, rechazado como agente viajero, pueda escoger un rumbo nuevo o morir.

B. Willy busca diversas justificaciones para su vida actual, y otra más ante sus hijos, sin modificar el curso de su vida.

C. Después de saber que no encontrará justificación ante sus hijos, Willy sabe también que los ama, y decide sacrificarse para darles lo único que puede—los 20,000 dólares de su póliza de seguro de vida.

Pero a pesar de las suposiciones en el sentido de que la obra es una tragedia y de que Willy es su "héroe," la proposición no resulta muy lógica y, peor aún, no señala con claridad la verdadera acción de la obra. El que esto escribe piensa que es imposible que la acción se contenga en la proposición

de Price.

En lo que se refiere al ambiente de la obra lo que merece la primera mención es el decorado y la iluminación de Jo Mielziner, verdadero tour de force de teatro. A tal grado, que sobrevino una reacción de los críticos contra la "iluminación lóbrega" de Mielziner después de que en este caso llevó a la cumbre un estilo que había cultivado varios años. El decorado es todo transparente, al extremo de que podríamos decir casi no exista. Las indicaciones del dramaturgo exigen que la casa de Willy tenga tres piezas y un patio exterior que puedan usarse simultáneamente, y además, que las paredes para las escenas del presente sean visibles, en tanto que para las escenas del pasado los personajes pueden pasar libremente al través de las paredes. Y este milagro técnico lo realizó Mielziner, realizando otro a la vez, que el público no se viera distraído de la acción por el primer milagro técnico que, por medios introvertidos produce un sentimiento destinado a crear el ambiente falsamente extrovertido del culto de venta, y de Willy. Es un ambiente que opera sobre la acción, para dar al último parlamente de Linda un sentido trágico y profundo. "Willy, pagué hoy el último abono de la casa. Hoy, querido, y no habrá nadie en casa..." 32

Otro efecto interesante es el del fondo musical particular para marcar la entrada de varios personajes y subrayar su participación en la acción. También la casa se cubre de hojas

179



secas en dos ocasiones para completar el sentimiento de lo respectivo.

Al hablar de los personajes ocurre inmediatamente la pregunta: ¿Es Willy trágico o patético?; pero dejamos la respuesta para el examen ulterior de si es tragedia o no la obra, porque la cuestión de la tragedia está integralmente ligada con la cuestión del héroe trágico. Lo evidente es que Willy es un personaje profundo, complejo y cambiante, a pesar de que no se reconoce a sí como lo reconoce el público. La misma redondez caracteriza a Linda y Biff, y los dos poseen tanto calor humano como Willy, o acaso más. Menos redondos son Happy, Charley y Bernard, personajes negativos, pero presentados objetivamente y en virtud de que sus decisiones no alteran la acción, según el criterio de Lawson, resultan más bien tipos trazados a dos dimensiones.

Los personajes pueden dividirse en tres grupos: (1) Willy; Linda, que por amor, no puede apreciar su auto-engañe; y el hijo Happy, que dice en su último parlamento: "Su sueño era bueno. Es el único que puede uno soñar—ser el hombre numero uno. Aquí luché por él, y aquí lo ganaré por él."³³ (2) Biff, que ve la falsedad del sentido de valores de su padre, pero no puede abrirse paso por sí mismo; (3) Charley y su hijo Bernard, que se abren paso en los negocios sin caer en la trampa de creer en el mito "tener éxito porque se es querido" que expresa Willy: "No es la que hace uno, Ben. Es a quienes conoce uno y la sonrisa que lleva en el rostro... Esa es la mara-

villa, la maravilla de este país, que un hombre puede llegar al fin de su vida con brillantes aquí, solamente sobre la base de ser querido."³⁴ Ben representa en parte la misma actitud, pero cínicamente, y es un símbolo anacrónico y evidente de los robber barons norteamericanos del siglo pasado.

El estilo de la obra se señala por la fuerza, la tensión interna, la "reticencia"³⁵ y la "falta de pretensiones"³⁶ del dramaturgo. Está hecho sobre la base de una ilusión que no entra en conflicto con las convenciones escenográficas, entre ellas las convenciones radicales del tiempo, reminiscentes de la pintura futurista en su multiplicidad. No es más que parcialmente simbolista por la razón que hemos discutido antes: que las obras que contienen símbolos particulares y fuertes no pueden llegar a ser símbolos integrales. Las obras que contienen partes simbólicas vehementes son las expresionistas, no las simbolistas.³⁷ No hay gran contradicción en que Miller haya mezclado los sub-estilos expresionista y simbolista porque los dos son románticos, o cuando menos no están menos unificados que los géneros mezclados de la obra. Miller ha trabajado en diversos estilos. En All My Sons escribió una obra romántica de "problema" dentro del subestilo naturalista.

El lenguaje de Death of a Salesman es adecuado a la obra si pasamos por alto las pretensiones de tragedia. "La manera de describir es sencilla"³⁸ dice Nathan. El diálogo parece natural en los personajes, salvo en una media docena de

"parlamentos de tesis" y el parlamento lírico sobre "una sonrisa y el brillo de los zapatos" y abunda en el sabor del habla de los grupos burgueses, semi-proletarizados, de Nueva York.

Si Bentley habla de la prosa cuando la llama "una manera retórica falsa del habla oído solamente en Broadway, en las películas, y en los discursos radiofónicos y políticos"³⁹ seguramente ha olvidado hasta qué grado el habla del culto de la venta está formado por Broadway, las películas, el radio y los discursos políticos. La prosa es natural al burgués de Nueva York. Si Bentley está llamando "retórica falsa" a la poesía de la obra, tiene una tesis más firme, la cual sostiene mejor en otra parte del mismo artículo:

It is interesting that critics who have never shown any love for poetry praise "Salesman" as a great poetic drama. The poetry they like is bad poetry, the kind that sounds big and sad and soul-searing when heard for the first time and spoken very quickly within a situation that has already generated a good deal of emotion. I think it was Paul Muni who made the classic comment that in this play you can't tell where the prose leaves off and the poetry begins. You can tell, though, that the prose is relatively satisfactory, the poetry ham; mere rhetorical phrasing, as witness any of the longer speeches. Indeed, this kind of poetry contributes very liberally to that blurring of lines which enables Mr. Miller to write a social drama and a tragedy at the same time and thus please all.⁴⁰

El empleo por Miller de una especie "Hollywood" de poesía es probablemente intencional como medida en su intento de glorificar al vendador norteamericano, un intento que se discutirá junto con sus pretenciones de tragedia. Nathan critica a

Willy por "tantos gritos,"⁴¹ pero esto es uno de los pocos errores de la dirección escénica más bien que del texto. Bentley alaba a Lee Cobb por su "sólida representación, bastante fuerte para sostener cualquier obra...la vindicación triunfante del método del Group."⁴²

Es una obra para las tablas, no para la lectura, y Elia Kazan le imprimió una dirección que aprovecha plenamente la escenografía de Mielziner y demostró que él es el igual de sus maestros Clurman y Strasberg. Ha podido combinar sus métodos con la velocidad y timing de una comedia de Al Wood, y la obra resultante es puro teatro, teatro magnífico. Las últimas noticias que tiene el que escribe esto son que Salesman ha podido continuar en octubre de 1950, en Nueva York, la temporada que inició el 10 de febrero de 1949.

El impacto emotivo procede principalmente de la caracterización, de la "verdad" de los personajes y del reconocimiento que encuentran en el público, a pesar de que Nathan opina que "el efecto final es el de una depresión mental más o menos fuerte."⁴³ Remedia esto en parte "la honestidad inflexible de sus emociones"⁴⁴ y la esperanza en los valores latentes en el hijo Biff. El segundo impacto procede del diálogo, que es muy rico pero no poético fuera de uno o dos pasajes. La acción, del tipo de "tema y variaciones," no comunica gran emoción en comparación con la que produce la caracterización y el diálogo.

La pretensión de Miller de haber escrito una tragedia,

dándonos además un resumen de su "estética" merece examen. De su artículo publicado en el New York Times, y reproducido en los programas de las representaciones de Death of a Salesman, seleccionamos algunas frases que sintetizan la idea de la "tragedia nueva" que profesa este autor:

...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...The flaw, or crack in the character, is really 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...from this total onslaught by an individual against the seemingly stable cosmos surrounding us--from this total examination of the "unchangeable" environment--comes the terror and fear that is classically associated with tragedy... Now if it is true that tragedy is the consequence of a man's total compulsion to evaluate himself justly, his destruction in the attempted posts a wrong or an evil in his environment. And this is precisely the morality of tragedy and its lesson...The thrust for freedom is the quality in tragedy which exalts. The revolutionary questioning of the stable environment is what terrifies...and if this struggle must be total and without reservation, then it automatically demonstrates the indestructible will of man to achieve his humanity...The possibility of victory must be there in tragedy.

Vemos por las primeras cuatro frases que todo se basa aquí en una lucha del hombre: el sentimiento trágico, el punto débil del personaje que ocasione su caída, el terror y el miedo, y la moraleja de la tragedia. Esta lucha también, en la última frase, "muestra la voluntad indestructible...y la posibilidad de la victoria." Además de la lucha, tenemos en la penúltima frase "la libertad...que exalta" y "la duda revolucionaria...que espanta."

Así pues, en síntesis, la definición que Miller hace de

la tragedia es la de una lucha revolucionaria por la libertad. Esta definición puede aplicarse a Waiting for Lefty y a Bury the Dead mejor que a Death of a Salesman, porque los protagonistas de aquellas dos obras están enfrentados a una lucha mayor que la de Willy. Pero, a pesar de todo, ninguna de las tres es tragedia, y la definición de Miller conviene perfectamente a las obras revolucionarias de protesta social, pero no a la tragedia.

Sólo que esto nos lleva a la "lucha" de Willy. "¿Es Willy un héroe trágico o simplemente un personaje patético?" Será mejor citar otro pasaje de la "estética" de Miller:

The possibility of victory must be there in tragedy. Where pathos rules, where pathos is finally derived, a character has fought a battle he could not possibly have won. The pathetic is achieved when the protagonist is, by virtue of his witlessness, his insensitivity, or the very air he gives off, incapable of grappling with a much superior force.

Por la definición misma de Miller, Willy resulta, en opinión del que esto escribe, un protagonista patético y no trágico. Otra prueba de que Death of a Salesman no es tragedia: le falta el protagonista trágico. En final de cuentas, poco importa si la obra es o no una tragedia; seguramente es una buena obra de protesta social. El crítico que quiera prolongar la controversia sobre "lo trágico" puede empezar por Aristóteles y terminar por el artículo de Rodolfo Usigli en el número cuatro de 1950 de Quadrant Americano. También si le alcanza el tiempo, hay varios centenares de "filósofos" de la

estética idealista entre los dos autores mencionados.

No investigaremos más en la historia del teatro el género mixto de la obra ya que los tres géneros han sido previamente analizados en este estudio, igual que el estilo expresionista; pero dejaremos una pregunta, que Unigüi toca en su artículo publicado en Horizontes del 8 de octubre de 1950: "¿Es apropiado al género de la tragedia el estilo expresionista?" Tenemos que estar de acuerdo—piensa el que esto escribe—que no lo es.

Entre los elementos simbólicos aquí presentes, los principales son: Ben, ya analizado antes, y Hiff. Este representa la esperanza de la obra; es el atormentado; simboliza el único escape fuera del "ambiente injusto y malo" de su padre. Todos sus "impulsos hacia la libertad" se han visto frustrados a pesar de sus "dudas revolucionarias" sobre los valores de Willy. Impersona la rebelión pero no nos ofrece solución alguna. ¿De qué, es símbolo entonces? Es símbolo de una solución negativa que no exige una sola acción positiva, y esto sugiere el principal error de Death of a Salesman. ¿Qué hará el público ahora? ¿Fundar un asilo para los patéticos Willys, o bien lanzarlos a todos al suicidio? ¿Dar un empleo productivo a los Hiffs atormentados, o mandarles a todos a la Tejas mítica y Chateaubrianesca de los "nobles salvajes"?

De mayor provecho será citar el parlamento simbólico que encierra la tesis, líricamente expresada, de la obra y

y compararlo a sus antecedentes;

CHARLEY... To Riff; Nobody dast blame this man, You don't understand; Willy was a salesman. And for a salesman, there is no rock bottom to the life. He don't put a belt to a nut, he don't tell you the law or give 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.⁴⁵

Pedones comparar este a la estrofa final de un poema de Carl Sandburg que tiene por título The Lawyers Know Too Much:

The work of a bricklayer goes to the blues.
The knack of a mason outlasts a moon.
The hands of a plasterer hold a room together,
The land of a farmer wishes him back again,
Singers of songs and dreamers of plays
Build a house no wind blows over,
The lawyers—tell me why a hearse horse snickers
hauling a lawyer's bones.

Hay cuatro principales significados literales: tres negativos y uno positivo. Los negativos son (1) la falsedad del culto de la venta, "valores falsos y engaño de sí,"⁴⁶ (2) "ser querido" ya no basta entre los que profesan el culto de la venta, (3) la selva de donde sale tío Ben con sus diamantes es precisamente el lugar indicado para él y sus anacrónicos compañeros entre los jugados individualistas. Los tres puntos han sido examinados ya. Nathan menciona otras características negativas de menor importancia:

And the point of view throughout, in its challenge of popular conceptions, is strikingly intelligent. The popular creed that nothing is more valuable to a man than being liked; that sincere, hard work is bound to reap its ultimate reward; that children, even if they conceal

the fact, have an inborn love for their parents; that loyalty is always a virtue; and that only the incompetent fail in this world—such beliefs, with no show of facile cynicism, Miller punctures. 47

El punto positivo, el del valor del trabajo manual, merece más amplia examen. Aparece en muchos de los parlamentos de tesis:

A man who can't handle tools is not a man. You're disgusting. 48

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 nurthouse of a city! We should be mixing cement on some open plain, or—or carpenters. A carpenter is allowed to whistle. 49

'Cause I got so many fine tools, all I'd need would be a little lumber and some peace of mind. 50

There were a lot of nice days. When he'd come home from a trip; or on Sundays, making the stoop; finishing the cellar; putting on the new perch; when he built the extra bathroom; and put up the garage. You know something, Charley, there's more of him in that front stoop than in all the sales he ever made. 51

En el teatro norteamericano, el antecedente directo de esta exaltación del trabajo manual se encuentra en otra obra dramática: The World We Make (1939), adaptada de The Outward Room de Millen Brand. Se refiere a una enferma mental que se escapa del hospital y resuelve sus dificultades psicológicas por medio del trabajo en una lavandería y por el ser de uno de los obreros de la planta.

El juicio moral de la obra recae en Willy y el ambiente que le produjo y en el cual él crece falsamente. Es un juicio duro y despiadado a pesar de "lo patético" del personaje.

La condenación de la falsedad del culto de la venta corresponde a un sentimiento común a muchos artistas y escritores norteamericanos del período situado entre las dos guerras mundiales. Entre ellos figuran Carl Sandburg y Sinclair Lewis, y los "desterrados voluntarios" de 1920 a 1930. Pero no fueron muchos hasta terminada la segunda guerra, cuando se dejó sentir una gran reacción popular entre los veteranos en contra de la vida limitada a la venta. El programa de ayuda y becas a los veteranos dió a muchos de ellos oportunidad de abandonar sus proyectos previos y su educación orientados hacia la grande y rica industria de la propaganda, u otras semejantes, para abrir un nuevo camino. Es un grupo singular el que constituye este ejército de veteranos estudiantes que siguen rumbos variados y curiosos; pero su característica general es la repulsión del culto de la venta. Entre ellos están los que quieren aprender oficios de artesano, los estetas que siguen el rumbo del arte por el arte, los aristócratas homosexuales, los futuros profesores universitarios, los "escapistas," los que buscan una "cultura" en el extranjero para después llevarla como misioneros a su salvaje país, los dilettanti, los futuros escritores, artistas y reformadores sociales de los Estados Unidos. Son, por ahora, grandes signos de interrogación; terminan apenas sus estudios. Pero lo seguro es que no venden nada; aquellos que quisieron vender regresaron muy pronto del servicio a los mostradores y los muestrarios que los espera-

ban y llamaban. Miller, aunque no fué soldado, vivió entre ellos a fin de reunir materiales para su reportaje Situation Normal y la película S.I.D., y captó muchos de los sentimientos más profundos de los soldados-ciudadanos, y seguramente su protesta contra la vida de la venta fué más influida por los ciudadanos-veteranos que por los escritores de la anterior generación.

Miller ha sido siempre izquierdista en su vida de escritor, pero su pensamiento social es señalado más bien los sentimientos generalizados que por la observación lógica y consistente. No ha reconcentrado su fuego; su atención a "lo del momento" y su tendencia lírica e idealista han restado fuerza social a sus obras. Hasta ahora su método ha sido más ecléctico que radical, y sus escritos muestran más talento que convicción. No nos impresiona aprender que Miller pasó dos años y medio como almacenista para juntar el dinero a fin de entrar en la Universidad de Michigan. Después de recibirse en 1938 se agregó al Federal Theatre durante un período breve hasta que se suprimió tal teatro. Luego escribió obras dramáticas especialmente para la radio, cuentos, un libro de reportaje y en 1945 una novela acerca del anti-semitismo, Focus. Desde entonces (una obra teatral en 1944, The Man Who Had All the Luck, no tuvo éxito en Broadway), Miller ha escrito casi exclusivamente para el teatro y tiene varias obras que no se han representado. A pesar de que ha escrito obras comisionadas

1

por las dos importantes organizaciones nacionales de obreros, y su dedicación de "unas semanas cada año" a un trabajo manual para agregarse a la lista que nos da Chapman,⁵² Miller no parece tener una conexión verdadera con la vida de obrero que nos ofrece como alternativo al culto de la venta en Death of a Salesman. Su solución, y hasta cierto grado Miller mismo, queda una teoría y quizá no más que un sentimiento.

La importancia de esta obra desde su estreno en 1949, ha sido grande desde el punto de vista del arte teatral; pero su influencia como protesta social es menor. Continúa en las tablas en Nueva York sin que haya indicio alguno de que será retirado pronto. Obtuvo los premios Pulitzer, Critics Circle, Antoinette Perry, Theatre Club, y "Front Page" para la temporada de 1949. Los dos primeros son los más importantes en los Estados Unidos.

La obra es típicamente norteamericana en su contenido, y tal vez pudiéramos decir también que es típica en su confesión. A todas luces no es una obra universal, ni lo será hasta el día en que el culto de la venta sea universalmente aceptado—cosa improbable ya que la lucha social opera sobre otras bases en casi todo el mundo. ¿Puede tener Death of a Salesman gran significación en México? Probablemente no, fuera del reducido público capitalino. Pese a ciertas simpatías superficiales como las organizaciones de Leones, Retarías, Shriners, y la Cámara Americana de Comercio, este culto no

tiene en realidad gran número de adeptos en México.

No obstante su confusión, la protesta implícita en Death of a Salesman resulta más eficaz que la de All My Sons⁵³ gracias a su superioridad artística. Pero la mayoría de sus virtudes no encuentran en su forma teatral, no en la que dice; es excelente teatro, no es drama. Cuando la forma sobrepasa completamente al contenido, no hay posibilidad de considerar Death of a Salesman como una obra equilibrada que podría llegar a ser una de las medidas en la historia del teatro.

Sin embargo la obra es muy buena y la pregunta persistente vuelve insistiendo ¿qué hubiera pasado si Miller hubiera dirigido todas sus fuerzas a cortar la raíz principal del mito norteamericano, en vez de cortar meramente el follaje de éste y el de otros mitos que tanto tiempo han preocupado la mentalidad ortodoxa? Ah, aquello hubiera sido algo—algo que probablemente hubiera puesto el nombre de Arthur Miller sobre la carátula del mejor drama norteamericano. Como dice el sintético, pero no tan sintético, Alfredo Segre, "Arriesgó una obra maestra."

NOTAS PARA EL CAPITULO CUARTO

1. Goguy, Mr. Sin. Pell.

2. Cuando mencioné a un amigo que trabaja en el teatro las obras de protesta que iba yo estudiando, me preguntó con buena gracia: "¿Por qué no Uncle Tom's Cabin?" Era la primera protesta dramática en los Estados Unidos que tuvo un éxito tal a la vez importante y discutido por todas partes, pero su fama no es ni dramática ni comparable a la fama de las grandes obras aquí estudiadas. Esta adaptación de novela es una cinematografía que dramática, como se puede ver en el "programa" dado al público para su orientación geográfica.

ACT I: Exterior of Uncle Tom's Cabin on Shelby's Plantation; Negro Celebration, Chorus, "Hail to the Grand Old One"; Kentucky Breakdown Dance; Innocence Presented; Slave Dealers on hand, Chorus, "Come then to the West"; the Mother's Appeal; Capture of Norma (Hilda); Interior of Uncle Tom's Cabin; Midnight Escape; Tom taken on from his Cabin; Search of the Traders; Miraculous Escape of Norma and her Child, Offering Money; the Negro's Hope; Affecting Tableau.

ACT II: Family Excitement; Dark Threatenings; Ohio River Crossed; Snow Storm; Flight of Norma and her Child; Pursuit of Traders; Dangerous Rocks and Escape of Norma on Flying Log; Mountain Torrent and Exciting Chase of Crazy Mag; Chase of Edward; Madman's Protection; Desperate Encounter of Edward and Traders on the Bridge; Fall of Springer down the Roaring Rapids; Negro Chorus; "We Darkies See the Coon"; Meeting of Edward and Norma; Escape over Mountain Rocks.

ACT III: Roadside Inn; Advertisement Extraordinary; the Slave Auctioneer; Dispute between Edward and Slave Dealers; Interposition of Crazy Mag; Arrival from the West Indies; Singular Marriage; Mountain Fall; Negotiation of Lost Mother; Disappearance and Recovery; Return of Tom; the Log Cabin in its Pride; Freedom of Edward and Norma etc.

Los títulos de las obras de la primera década del siglo

actual se han mencionado en las listas de las primeras obras norteamericanas de protesta; *The Kitching Hour* de Augustus Thomas, y *The Great Divide* de William Vaughan Hoocy. La primera denuncia, en el primer acto, que la casa de juego de "Jack" en la ciudad de Louisville ha beneficiado de la protección de la policía y de los jueces, y en los actos siguientes se deja de lado el asunto para pasar a tratar de los fenómenos psicológicos más fantásticos. La segunda obra, escrita por un dramaturgo mejor conocido como poeta, es una pieza seria de crítica social pero es demasiado general para poder llamarse protesta. Es más bien una obra que critica la ortodoxia en favor de la heterodoxia, como las de Shaw, según Henry L. Mendon, *George Bernard Shaw His Plays*. (Boston and London; John W. Luce and Company. 1905).

No tenemos más alternativa que aceptar *Aria Da Sura* como la primera obra norteamericana de protesta que tuvo un carácter de formal artístico y, después, *The Adding Machine* como la primera protesta importante que apareció en el teatro comercial de Broadway. Naturalmente, tales "primeras" niadas no constituyen un movimiento teatral; el activo teatro de protesta social no comenzó hasta la crisis económica de la cuarta década del siglo.

1. Gagy, op. cit. p.152.

4. Ludwig Lohstein, "Creative Irony: Mr. Rice's *The Adding Machine*" en Montross J. Moses and John Mason Brown, *The American Theatre as Seen by its Critics 1732-1914*. (New York N. Y. Norton and Company. 1914). pp.196a.

5. La mezcla de los estilos en *The Adding Machine* produce parecida confusión entre los críticos acerca de su género. Sobel, op. cit.; sobrepasa a todos sus colegas por la visión errónea cuando la llama una "fantasía-tragedia." p.10.

6. El primer ciclo de *The Adding Machine* corresponde a la octava situación de Polti, la Rebelión, pero el segundo y tercero no corresponden a ninguna de sus 16 situaciones. Podríamos inventar dos situaciones suplementarias para el segundo ciclo, el rechazo, y la condenación para el tercero.

7. "Elmer Rice is less at home in the fantasy than in the earlier, more realistic scenes..." Gagy, op. cit. p. 156a.

8. Cassner, *Masters of the Drama*. pp.485a.

9. Gagy, op. cit. p.150.

10. Lo que parece confusión entre los críticos tocante a

las formas empleadas en el expresionismo, resulta de la pobreza de sus descripciones y la falta de separar la forma del contenido en sus análisis. Los elementos formales se pueden recoger uno por uno en las inteligencias pero limitadas discusiones de Cavallik, Cassner, Barrett H. Clark, Bernhard H. Schild y Uggli. El fin al cual fueron dirigidas las formaciones pero no lo que eran—se encuentra mejor en la generalización de Lewinsohn, op. cit., p.196; la vida interior objetivada, la vida exterior interiorizada. La manera más satisfactoria de acercarse al problema es primero conocer el contenido y a partir de éste estudiar las formas en las obras mismas; pero se puede obtener más rápidamente una comprensión generalizada por medio de una analogía con las artes plásticas; entre grandes maestros de la caricatura, Hogarth, Goya, Daubigny José Clemente Orozco. Su inferior, George Grosz, se debe estudiar para su conexión directa con las condiciones locales que produjeron el expresionismo alemán en el teatro.

11. Bentley, *The Hierarchist as Thinker* p.261.

12. *Fonte del Realismo Jung Book*. (New York: Dial and Coor, 1948). p.6.

13. Cavallik, op. cit. pp.251a.

14. Cassner, *Master of the Drama* p.482.

15. Cavallik, op. cit. p.252.

16. George Grosz, *A Little Man and a Big Man: the autobiography of George Grosz, illustrated by the author*. (New York: The Dial Press, 1948).

17. George Meredith, *An Essay on Comedy and the Spirit of the Comic Spirit*. (London: Constable and Company, 1915). pp.49-50, 52a, 60, y 85-88 contienen el máximo de teoría y el mínimo de referencias.

18. Bentley, *The Hierarchist as Thinker* p.177.

19. Sus capitales nuevas y en gran parte no privadas. Participaron a los gobiernos antes capitales que explotaban las energías nuevas de las cuales las más poderosas e ideas nuevas y provisiones para el capital en la explotación de las máquinas, energías y economías de guerra. Las reservas de energía nueva por su potencial constructivo es tan grande como el constructivo. En el pasado hemos visto la guerra de gobiernos—empujados por irresponsables capitalistas individuales—que jugaron en una "guerra total" el capital, entre, tanto público como privado, de máquinas y energía (y vidas) del país. El productor, particularmente el trabajador, se muestra

tra centro de una sociedad destituida. queda por ver si los gobiernos, con su actual control directo del capital y las energias más considerables para el futuro del mundo, repetirán o no las locuras de sus predecesores. La esperanza es más razonable que nunca; el peligro, también. Aguila, perdemos todos; así, ganamos todos.

20. Una notable excepción reciente; Gilbert Seldes, The Great Audience. (New York; Viking, 1950).

21. Elmer Rice, "The Adding Machine" en The Theatre Guild Anthology. (New York; Random House, 1936). p.269.

22. Upton Sinclair, The Brass Check: a Study of American Journalism. (Pasadena, California; Editado por el autor. 1920).

23. Gagey, op. cit. p.143.

24. Leslie Stephen, Swift. (London, Macmillan and Company, Ltd., 1927). p.209. "He was buried in St. Patrick's Cathedral, and over his grave was placed an epitaph, containing the last of those terrible phrases which cling to our memory whenever his name is mentioned. Swift lies, in his own words—

*Ubi sacra indignatio
Cor ulterius lacerare nequit."*

25. Gagey, op. cit. p.151.

26. Lewisohn, en Moses and Brown, op. cit. p.196.

27. Brooks Atkinson, "Of This I Sing" en Moses and Brown, op. cit. p.300.

28. George Jean Nathan, The Theatre Book of the Year 1948-1949: a Record and an Interpretation. (New York; Alfred A. Knopf. 1949). p.261.

29. Ibid. p.280.

30. Nathan, op. cit. p.282.

31. De las 36 situaciones de Palti, Death of a Salesman participa en el número 33, juicio erróneo, y número 21, sacrificio de sí mismo por el interés de la familia.

32. Arthur Miller, Death of a Salesman. (New York; The Viking Press. 1949). p.139.

33. Ibid.

34. Ibid. p.86.
35. Nathan, op. cit. p.281.
36. Ibid. p.280.
37. Gurelik, op. cit. p.246. "But on the whole the distinguishing feature of Expressionism would seem to lie elsewhere—in a symbolism notable for the vehemence of its symbols."
38. Nathan, op. cit. p.279.
39. Bentley, "Back to Broadway" on Theatre Arts, vol. xxxiii, no. 10, Novembre, 1949. p.13.
40. Idea.
41. Nathan, op. cit. p.281.
42. Bentley, "Back to Broadway." pp.12a.
43. Nathan, op. cit. p.280.
44. Idea.
45. Miller, op. cit. p.138.
46. Nathan, op. cit. p.280.
47. Ibid. p.284.
48. Miller, op. cit. p.44.
49. Ibid. p.61.
50. Ibid. p.72.
51. Ibid. p.138.
52. John Chapman, The Huron Mantle Best Plays of 1948-49 and the Year Book of the Drama in America. (New York: Dodd, Mead and Company. 1949). p.368.
53. Bentley, "Back to Broadway." p.12.
54. Seymour E. Harris (Ed.), Economic Problems of Latin America. (New York: McGraw-Hill Book Company, Inc. 1944). p.373.
55. Nathan, op. cit. p.283.

ALGUNAS CONCLUSIONES

El subtítulo del presente estudio ha definido los límites de la investigación y ahora sirve de marco para algunas conclusiones relativas a las obras y su suerte futura:

Estudio de Siete Obras Importantes, Representativas de los Cuatro Temas Principales de Protesta

Primero, la importancia de las siete obras. No quiero al que escribe insistir que no haya dentro del teatro estadounidense contemporáneo obras dos o tres obras de protesta que merezcan igual estudio; pero estas siete obras representan el núcleo incontestable del teatro de protesta.

Ahora, la posición del teatro de protesta del teatro de los Estados Unidos. Una selección universal de "las diez mejores obras del teatro norteamericano contemporáneo" tendría que incluir cuando menos cinco obras de protesta social. No quiero esto decir que los autores del teatro social hayan sido los mejores dramaturgos ni que todos nos hayan dado un esfuerzo sostenido en el teatro ni que todos los que han escrito una buena obra de protesta sean dramaturgos de protesta. Son las obras las que constituyen más que los autores el teatro de protesta.

En un teatro como el de los Estados Unidos que ha tenido poco que decir--y lo dicho ha cambiado siempre como el viento--las obras de protesta han constituido la fuerza más consistente y más sostenida, casi podemos decir el único grupo importante en el teatro americano. Si admitimos que no hay quizás en este grupo ninguna obra que durará tanto tiempo

como *Sweeney in the Texas* o *The Time of Your Life*, es necesario tener en cuenta que su autor, William Saroyan,* es único y adelante sobre su tiempo. Sólo él ha comprendido que "Libertad, Igualdad, Fraternidad" no era una trilogía hecha y cociente, sino una profecía y generalización atrevida de las tres etapas sucesivas de la historia moderna. Tocqueville vió en 1840—como apenas vemos hoy en día—que la libertad empezaba a fundirse y desaparecer en la igualdad; Saroyan en 1940 vió la sucesión y la etapa siguientes y se atrevió a escribir obras para el siglo XXI. Saroyan es el único gran dramaturgo en los Estados Unidos de hoy y si decimos que el grupo de las obras de protesta casi equivale a la obra de Saroyan no es disminuir la importancia del grupo. El teatro no se conquista de un magnífico golpe; la fuerza y el peso bruto son también necesarias. Calidad más cantidad. Si el teatro norteamericano de protesta apenas brilla como el de Saroyan en calidad, en cantidad lo compensa. En pocos años ha ganado por su productividad un lugar entre las obras de protesta del mundo entero.

"Los cuatro temas principales de protesta..." ¿Hay otros más importantes? El que escribe se atreve a decir que de los

*Saroyan afirma la libertad y la igualdad económica (o al menos que nadie debe quedar pobre: *Sweeney in the Texas*), pero para él son hechos aceptados. Su preocupación de la futura hermandad del hombre le hace rechazar todo esfuerzo práctico que sea directamente político o económico, así como los sindicatos. Pero ser profeta no es menos (o menos realista) que ser historiador o reformador; no se puede acusarle de vivir en una torre de marfil.

cuatro temas estudiados tres representan no solamente para los Estados Unidos pero también para el mundo entero los tres problemas trascendentales socio-humanos de la época moderna, o al menos del siglo pasado, del presente y del venidero.

Primer tema, la discriminación racial. ¿Qué es el "nacionalismo" de toda Asia hoy en día sino una protesta contra la actitud de los Europeos hacia las "razas inferiores" y una rectificación de esta doctrina que intenta justificar la explotación económica de la carne humana? ¿Cuánto tiempo pasará antes de que el "nacionalismo" victorioso de Asia pase a África a pesar de las leyes discriminatorias y la violencia en la fortaleza del blanco en África del Sur? ¿El hijo de Ghandi logrará establecer con hechos concretos en África lo que su padre allí inició como ideología? El negro en los Estados Unidos ha tenido la fuerza política y económica para abrir su primer paso hacia lo que afirmaron los fundadores de los Estados Unidos, ~~allí son un estado igual~~, así como lo hacen los pueblos coloniales. Los dos problemas son paralelos y tendrán una solución análoga y contemporánea: la igualdad de los hombres.

Segunda tema, la guerra. Desde "Agamemnon" y "Las Troianas" en el teatro griego los pueblos del mundo han protestado en contra de que los "grandes" manden a los hijos de un pueblo a matar a otros jóvenes a quienes aquellos no pueden odiar. Y ahora con la bomba atómica y el avión esclavo los

"grandes" sin la ayuda del pueblo pueden hacer toda la guerra ellos mismos apretando con un dedo el botón de un circuito de control eléctrico. Como siempre, los grandes hacen las guerras y el pueblo muere en ellas. ¿Ahora no protestará más que nunca?

Tercer tema de protesta, la explotación del obrero industrial. Podemos decir que este abuso llamó la atención desde el momento del nacimiento de la industria. El siglo XIX que comenzó con la protesta de Simendi y que vio el crecimiento de la industria ha sido el siglo de la lucha obrera romántica en Europa.

Hoy en día comprendemos mejor que el proceso histórico que creó, por medio de la concentración del capital, la industria, el privilegio económico y la explotación de obrero creó a la vez, por medio de la producción de montones de bienes, el mejoramiento de la vida del obrero, hasta el grado que hoy es clara una tendencia igualitaria en las partes más desarrolladas del mundo que hace a los obreros menos pobres y a los capitalistas menos ricos. A la vez que se ha reducido la oportunidad económica, se ha reducido el privilegio económico y se ha crecido el bienestar de todo el mundo. Este mejoramiento ha acompañado la transferencia de los capitales más poderosos de manos de algunos individuos a manos del estado. El obrero ya tiene que protegerse tanto del estado como de los capitalistas. Ya es claro que la defensa obrera ha pasado

de la fase económica y romántica a la política. Cuanto más realista sea, tanto más eficazmente vencerá el obrero a los abusos que le persiguen. El crecimiento de los sindicatos representa un hecho social incontestable y un medio que se puede prestar a la concentración política y así dar a los obreros una fuerza igual a la de la coalición de los grandes.

Tema cuarto—que en el fondo estriba del mismo proceso que la lucha obrera—la máquina y el culto de la venta del burgués. Esta protesta es una supervivencia de la vida agrícola del Occidente que dominó la vida hasta el siglo XVIII y de una falta de comprensión del nuevo proceso económico que creció al lado de la máquina, ~~manifestándose de ella~~ la concentración económica. Por una parte más eficaz, en términos de producción, y por otra parte basada en el poder aparentemente progresivo del dinero, la concentración económica—no solamente de máquinas—es el verdadero problema de hoy. El proceso no ha sido claro hasta hoy en día, pero ahora podemos ver el odio de la máquina como un mito, engañador en parte, que deriva del Rousseauismo y, aún anteriormente, de la literatura pastoral. Hoy vemos lo que hace funcionar a la máquina. En fin de cuentas la protesta contra la máquina es indirecta, equivocada y la misma que expresó Ortega y Gasset en contra del mundo y hombre de masa, o sea en contra de la tendencia igualitaria fomentada por la concentración de capital, y la máquina. Es cierto que se han producido elementos negativos, como por ejemplo una

vulgaridad casi increíble en el pueblo, así como se produjo la vulgaridad burguesa durante la etapa anterior—en el siglo pasado—del mismo proceso. Pero es más fácil resolver el problema de la vulgaridad que el del hambre y del trabajo que embrutece y mata. Tal vez la protesta contra la máquina también está dirigida simbólicamente contra el estado que ya representa la concentración de capital más poderosa. Hay toques de esta idea en la obra de Franz Kafka y otros escritores europeos. Es cierto que existe tal abuso por parte del estado, así como no se puede negar la conclusión de Tocqueville de que la sociedad que más presta a la tiranía es la que se compone de iguales; pero en el primer caso como en el segundo se puede corregir más fácilmente con una política realista que con una protesta tan indirecta.

También la protesta contra la máquina contiene elementos de protesta contra la restricción de la oportunidad económica, restricción que es una parte inseparable de la igualdad económica. Otra vez la protesta se desvía de la realidad histórica y se equivoca: la tendencia igualitaria trabaja en contra de los dos partidos opuestos, el culto de la oportunidad y el odio hacia la máquina.

La nostalgia por el culto de la venta, que ya desaparece en los Estados Unidos y partes de Europa, es otra manifestación del culto de la oportunidad económica—y un mito—que se desvanece.

Así como los cultos de la máquina y de la venta son uno, el de la oportunidad; las dos protestas son en realidad una sola, en contra de la igualdad económica que sustituye la oportunidad económica.

Sin pretender dar un valor absoluto a cada uno de los cuatro grandes temas de protesta, podemos establecer la relación contemporánea entre ellos.

El último de ellos parece el menos provocativo hoy en día. El culto de la oportunidad contradice el paso de la historia. No tiene el número de fieles que tuvo hace 50 años. Igualmente el odio hacia los dos cultos parece venir a ser algo pasado de moda.

Los otros tres temas se basan en abusos más firmes pero uno de ellos parece llegar en los Estados Unidos e Inglaterra a un equilibrio provisional, o a lo menos a un cambio de etapas. Allí la lucha obrera ha pasado en gran parte su fase misionera y la tendencia igualitaria económica ha favorecido la consolidación del poder político del obrero en una coalición con la burguesía. En el resto del mundo no ha pasado tal proceso; la lucha sindical ha sido más dura. Pero tanto para el mundo anglo-sajón como para el otro queda pasivo por el momento el problema transcendental para el obrero, el problema de mañana que toda organización obrera tendrá que resolver—no importa si la organización de su sociedad sea capitalista, comunista, fascista u otra—el problema de la concentración eco-

nómica, sea privada o del estado. Ya se ven unas preocupaciones de la "descentralización" y de la lucha anti-trust por parte del gobierno que empiezan a ir al grano, aunque es obvio que tal propósito global y generalizado no es una solución. En parte la solución será política, por medio de los sindicatos—y en parte vendrá del mismo proceso histórico que creó el problema. El problema que se plantea no es el de eliminar la concentración económica—y su productividad que beneficia al obrero casi tanto como al patron—sino el de controlarla y de hacerlo el sirviente en vez del amo del trabajador. No es desesperante el problema; el mismo proceso histórico que lo creó trajo consigo la tendencia hacia la igualdad que permite una solución política justa si todo el mundo logra comprender el fenómeno económico.

Los dos problemas que quedan, el de la discriminación racial de base económica y el de la guerra, son los problemas más duraderos, especialmente si no olvidamos que la discriminación trae consigo la reacción en contra de ella, el nacionalismo en las regiones coloniales. Ni uno ni otro se prestan a una solución fácil. Podemos estar ciertos que quedarán como temas de protesta en el futuro; especialmente la discriminación, la cual aunque tiende a desaparecer ante los progresos de la conciencia social y las victorias del nacionalismo en las colonias, puede en última instancia apoyarse en el chauvinismo de las grandes potencias. queda por ver si las naciones

nuevas lograría además de la independencia la igualdad entre naciones.

Finalmente, el tema más antiguo, la guerra, ha causado las protestas más antiguas y apasionadas y parece ser el menos pasajero, a pesar del espanto que dan las armas fantásticas con su posibilidad de empezar una destrucción total mutua. Como consecuencia temo que vemos guerras limitadas, a las reglas de "caballería." Cuando no queden razones de protestar contra otros abusos, seguramente la guerra todavía será un campo fructífero. Cierto que la tendencia universal es hacia una hegemonía mundial—y una paz relativa—pero hay la posibilidad de que, antes de la consolidación del poder político mundial, el mundo se divida en dos partes antagónicas de casi la misma fuerza y se libre a lo orgía de sangre más espantosa que se haya conocido. A esta conclusión llegamos por el estudio de los procesos históricos, pero cabe otra conclusión menos formal, menos pesimista, según el proceso dramático: la aparición, en el momento en que pudiera estallar la gran guerra, del primer hombre de otro planeta bastaría para unificar las partes antagónicas del mundo contra la amenaza de una invasión interplanetaria.

Pedimos ver en los cuatro abusos—y igualmente en las protestas—una característica común: se apoyan todos en el hecho de ver todo o blanco o negro y de ver los dos encerrados en un círculo limitado ($\hat{V}_1 = \oplus$), sea en el criterio absolutista, sea en el determinismo. Sería cometer el mismo error decir

que otro determinismo, el del progreso humano inexorable, contenga la promesa de terminar con estos abusos. Por el contrario, el mejoramiento de ellos—dentro de los límites del proceso histórico—ha venido siempre y únicamente con la política informada y la educación política libre. Se mejoran los abusos con la revelación de casos consuetos en los cuales the tyrant do meet, en los cuales la guerra no ha tenido lugar o se ha terminado pronto a causa de la resistencia del pueblo, la organización obrera ha arrancado una vida mejor para el peón o ha mostrado al patrón que le conviene pagar un salario justo, el obrero ha conquistado a la concentración económica por medio de la concentración colectiva política, la máquina ha obrado para el bien de todo el pueblo, en los cuales el culto de la venta admite que pierde más que gana en su orgullo de no trabajar nunca con los manos; estas revelaciones trabajan lentamente pero tarde o temprano son la muerte del abuso apoyado en las actitudes absolutistas.

Los procesos de la historia no son ni absolutos ni accidentales. Son orgánicos y crecen como el cuerpo humano. Tales procesos en sí no indican nada de progreso o de empeoramiento; son hechos que podríamos llamar neutros. Están relacionados unos con otros, y en la totalidad son a la vez causas y resultados. No se puede cambiar uno de los procesos sin cambiar a la vez dos, o tal vez todos.

Pero las actitudes que producen las protestas sociales

no reconocen los procesos nuestros y enraizados. Visto desde ellas el mundo tiene solo dos aspectos: se cierra o se abre. El primero es "bueno," al segundo "malo" porque permite los abusos que hemos estudiado, la guerra, el privilegio arbitrario y el sueldo miserable que llevan al individuo donde no quiere ir. Todo es sencillo; hay que sustituir lo "bueno," a lo "malo"; hay que conseguir lo contrario, o sea la paz, el mínimo de privilegio político y económico y la prosperidad; hay que abrir el mundo.

Esto no es tan sencillo como parece. El mundo se abre casi al mismo paso que se cierra. Otra paradoja es que los gobiernos cierran el mundo del individuo con la justificación de que así es necesario para poder abrirlo a él. Al mismo tiempo el hombre que protesta duda mucho que la manera de gobernar mejor sea de gobernar más. Piensa que una vez quitado lo "malo," lo "bueno" viene sin hacer más. Confía en su poder de hacer que su gobierno quite los abusos, pero no tiene confianza en que al gobierno efectúe las correspondientes mejoras. Toda su experiencia le enseña que los intereses de sus gobernantes no son los intereses de los gobernados. Desconfía de todo lo que es "político," y no le presta atención. Es por eso que protesta en contra de los abusos específicos y a veces contra hombres particulares del gobierno. Eramente protesta contra la organización del gobierno. Esta, nacional, central, es tan abstracto y remoto que el pueblo lo ve como

agencia neutra de juicio e intervención—parecida a Dios—y no como agencia partidaria que cuida y fomenta los intereses del pueblo. El cacique mexicano ha visto imperio, virreinato y varias clases de república sin diferenciarlos y sin hacerles mucho caso.

El hombre que protesta sigue la política más primitiva, limitada al interés propio del individuo frente a un abuso que hace daño directamente a él. Todo su proyecto colectivo, si lo hay, se limita a los fines específicos de quitar los abusos. Son las mismas actitudes del revolucionario, son anacrónicas. Hoy en la época de los gobiernos masivos, la revolución por la fuerza de las armas es un sueño de loco. Sólo es posible la guerra civil y para ésta los rebeldes necesitan todos los recursos industriales iguales a los del gobierno. Hoy en día sólo el golpe de estado o contrarrevolución son posibles al estilo antiguo. Estas conclusiones ya se previeron hace más de un siglo por Tocqueville y aparecieron después en los escritos de Ortega y Gasset durante la víspera de la república española. Tanto es así que podemos definir una ley sobre los cambios bruscos de gobierno o contrarrevoluciones en las naciones de política primitiva hoy en día. Los gobiernos populares o liberales degeneran en la debilidad y la anarquía que producen una reacción conservadora y un golpe de estado; los gobiernos reaccionarios degeneran en el miedo y falta de confianza en sí que producen la violencia y brutalidad policíacas o una guerra

con países vecinos; terminada la violencia por falta de entusiasmo del partido del gobierno, un gobierno popular o liberal puede tomar el mundo sin revolución. En una nación con una política menos primitiva, el mismo ciclo de cambios ocurre por medio de los votantes en elecciones más o menos libres. Así es que el gobierno reaccionario que pueda evitar la violencia tiene más esperanza de una vida larga que el mejor gobierno liberal excepto en los países increíblemente ricos.

Si las revoluciones ~~contra~~ los abusos son ahora anárquicas y las actitudes del hombre que protesta no le permiten alcanzar sus deseos, nos ocurre preguntar "¿por qué no van a ocurrir los gobiernos intentar evitar los abusos que dan causa a las protestas universales y persistentes, espulgando así a los descontentos y revolucionarios que siempre dan tanta lata y peligro?" Si pasamos por alto la avaricia de los de la clase gobernante, nos quedan varias razones todavía. Los gobernantes son siempre hombres de acción y no de visión. Los amigos del gobierno son los más próximos al gobierno; el que gana del abuso se encuentra siempre dentro de este círculo; quitar un abuso es perder a un amigo sin saber si otro u otros tomarán su lugar; en el caso de duda mejor parece no hacer nada que arriesgar una pérdida. El hombre de protesta, satisfecho por el momento, no es un amigo con el cual el gobierno puede contar; vuelve pronto descontento e pronto olvida el gobierno; su apatía a todo lo que no toque su interés personal

es global. Y todo se complica para el gobierno en una democracia donde una mayoría de votantes tienen que dar pasivos hacia el gobierno que quiere sobrevivir.

De esto vemos que un gobierno "hecho" no puede satisfacer las protestas salvo en el solo caso en que los recursos naturales locales y las circunstancias locales derivadas del proceso histórico mundial sean completamente favorables. Esto explica por qué no aparecieron protestas graves hasta el período entre las dos guerras mundiales en los Estados Unidos.

Sabemos que este país rico—aún en 1830 la segunda potencia mundial en el comercio—satisfizo durante su primer medio siglo a la gran mayoría del pueblo—excepto a los esclavos no muy numerosos—y engañó a la minoría inmigrada con un sueldo creíble de contento vanidoso. Pero en 1840 Toqueville vió que el problema casi irremediable crecería no de la esclavitud negra sino de los abusos por parte de la nueva clase de dueños de fábricas. Resuelto en la guerra civil el problema de la esclavitud, y era claro el de la nueva época que empezó según Laski en la segunda administración del General Grant. La época de la fábrica y del financiero sustituyó la del agricultor. En el Oeste el minero y el agricultor seguían su viaje subiente con el solo abuso de las nuevas compañías omnipotentes de ferrocarril, pero en las ciudades del litoral atlántico las fábricas agarran a los inmigrados que podían satisfacerse con menos que los norteamericanos nacidos en el país. El hecho

de que la inmigración pareció continua, inagotable y siempre creciente sirvió a los sueños como prueba de que los inmigrantes recibían buen trato y estaban contentos, pero hoy en día sabemos que el inmigrado estaba bien solamente en el aspecto de que era menos miserable que cuando estaba antes en Europa. Cuando cesó la inmigración después de la primera guerra mundial, cesó también el sistema que mantuvo durante más de 60 años la jerarquía obrera y a la vez el "contento." Entonces comenzó la tarea gubernativa de satisfacer a todos los norteamericanos sobre una base de igualdad económica, tarea que las administraciones de Harding y Coolidge ni siquiera supieron que existía. Apenas empezó a tiempo Roosevelt durante la crisis económica de los años 30 una mejora parcial y momentánea. La continuación de las protestas muestra en que grado las medidas del New Deal consistían de una solución local. Los Estados Unidos han perdido su inmunidad—en la forma de la semi-esclavitud de la inmigración—y tienen que encontrar solución al problema que ha dominado la política de Europa desde 1840, solución que no se ha logrado en Europa como se ve claramente en el crecimiento del fascismo. Las circunstancias locales que permitieron a los Estados Unidos pasar por alto el problema se han terminado; la solución ya no puede ser local sino que tendrá que conformarse al proceso mundial de la igualdad económica. La falta de confianza de los capitalistas en una solución cualquiera se comprueba en la huida del capital de los Estados Unidos

desde la última guerra, al igual de lo que pasó en Inglaterra en la segunda mitad del siglo XIX y en Francia después de la primera guerra mundial, huída que se llama demasiado fácilmente "el imperialismo," aunque éste es una de las consecuencias posibles si los países donde entra el capital norteamericano no lo controlan. Los problemas del gobierno de los Estados Unidos ahora son los mismos de todo gobierno.

Ahora bien, si el hombre que protesta no puede y su gobierno no quiere quitar los abusos ¿quien los quitará? ¿El pueblo? Sólo un pueblo más instruido que los que hemos visto hasta ahora sería capaz de dejar su política primitiva de interés individual, su visión "mallo-bueno" de las cosas y su personificación de la historia (mitomanía). Además, los abusos, siendo económicos en gran parte, ahora son indirectos, salvo la guerra que sigue siendo usualmente un abuso directo del gobierno a quien le conviene. ¿El pueblo podrá reaccionar ante un abuso indirecto con una política directa? Es esperar mucho. El pueblo--en masa--no puede hacer más que el gobierno o el individuo que protesta, pero en las instituciones sociales del pueblo, libres o semi-independientes del gobierno, hay una esperanza. En éstas el esfuerzo individual puede dar resultado en favor de mejoras por medio de acciones ya mencionadas en este estudio; un programa político basado en el conocimiento de los procesos históricos y efectuado en la política de los sindicatos, las instituciones locales y municipales, y en la educación política.

Cierto que esto es toda política y las instituciones libres pierden cada día más su función política, tomando en su lugar la económica. En efecto las instituciones políticas "parásitas" tienden a desaparecer si no toman función económica. Entonces la necesidad es de incorporar la política democrática en las instituciones económicas por medio de la representación política individual dentro de las unidades más pequeñas de cada institución. Hemos visto países, que nunca han conocido la democracia política liberal burguesa, en que se pueda aprender la democracia dentro de los sindicatos. Son la parte más real de toda lucha popular en contra de los abusos. Aun cuando no se sabe nada de la historia y no existen instituciones libres ni medios para la educación política, siempre el sindicato funciona en contra de los abusos y en favor de la igualdad económica. No quiere esto decir que otras instituciones tales como las organizaciones cooperativas de consumidores o de agricultores no pueden dar resultados pero sólo la industrialización aporta los medios para vencer al hambre y a la vez los sindicatos que son la espina gruesa de toda lucha popular.

Si hemos establecido que los cuatro temas de protesta reflejan los tres problemas mundiales más grandes del día, tenemos una base para comparar la amplitud del contenido en los distintos teatros nacionales de protesta social. En Alemania, Rusia, México, Francia, Italia, España, Inglaterra y Escandinavia se han tratado uno u otro de los cuatro temas, pero sólo

en los Estados Unidos se han tratado todos. Es un caso curioso que Inglaterra y Escandinavia, centros para el pensamiento social-humano moderno, no hayan producido más protestas teatrales. Por fuertes tradiciones de la pieza seria burguesa, llamada "de problemas," ambos teatros han presentado usualmente los temas no para protestar sino para ~~discutirlos~~, reflejando así una política doméstica flexible y la buena suerte de no ser la víctima en las relaciones internacionales. Tal vez no sea demasiado atrevido pensar que estos países han sido desde 1850 los más dispuestos a reconocer las verdades y las necesidades de los procesos históricos y que para ellos los problemas han quedado menos graves y no llegaron al estado que exige una protesta. Y tal vez indica algo el hecho de que en estos países las organizaciones obreras han tenido más medios de expresión política y más influencia directa en la política de sus gobiernos. Allí la coalición obrero-burguesa ha funcionado con más facilidad.

Podemos concluir que en términos de contenido el teatro de protesta social en los Estados Unidos es el más importante, pero en lo que se refiere a la forma el subestilo expresionista desarrollado en Alemania parece tener más grandes posibilidades de explotación que lo visto en el teatro norteamericano. Especialmente en la película italiana, El Milagro en Milán se ven recientemente las altas posibilidades artísticas formales de este estilo. Aunque tal vez veremos la creación de otro subestilo romántico, completamente nuevo, que superará a los dos, es casi

seguro que el teatro de protesta seguirá la corriente romántica.

Un equilibrio definitivo parece encontrarse entre las formas del estilo romántico y el contenido de protesta social y más generalmente toda lucha para mejorar la vida del hombre del pueblo. Si tal presentación dramática de los problemas sociales en forma de protesta no indica las soluciones, al menos revela que existen tales problemas y provee a quien quiera especular en la historia con los materiales para un análisis y una posible solución.

Edward Owensby

THE THEATRE
OF SOCIAL PROTEST
in the
UNITED STATES

Studies of
Seven Important Plays
Representative of the Four
Principal Themes for Protest

Mexico, D. F.

1951

K-110
15-11
Owensby.

P r i n t e d i n M e x i c o



F-1191-C24-N963

Universidad Nacional Autónoma de México
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

The Theatre
of Social Protest
in the
United States

Studies of
Seven Important Plays
Representative of the Four
Principal Themes for Protest

T E S I S

QUE PRESENTA PARA RECIBIR EL GRADO
DE MAESTRO EN ARTES DE LA FACUL-
TAD DE FILOSOFIA Y LETRAS DE LA
UNIVERSIDAD AUTONOMA DE
MEXICO, EL ALUMNO:

Edward Owensby

MAYO 1951
MEXICO, D. F.

a m i s m a e s t r o s

CONTENTS

I	Minority Discrimination	9
	<i>Deep Are the Roots</i>	
	Lynching	
	<i>Hello Out There</i>	
II	War	51
	<i>Bury the Dead</i>	
	War Profiteering	
	<i>Born Yesterday</i>	
III	The Wage System	89
	<i>Waiting for Lefty</i>	
IV	The Technology Myth	117
	<i>The Adding Machine</i>	
	The Selling Cult and the Success Myth	
	<i>Death of a Salesman</i>	

Chapter 1

MINORITY DISCRIMINATION AND LYNCHING

Deep Are the Roots

Hello Out There

ONE OF THE MOST obvious undemocratic practices in the great American democracy, and one which wins a deep distrust for the United States in all of the non-European world, is minority discrimination. It has been chiefly directed against the negro who lived among poverty-stricken and uneducated white neighbors. He who came to America as a bound slave always caught it a little bit worse than his fellow-butt of discrimination who came as an immigrant wage-slave. The non-negro discrimination has been intimately tied to the succeeding national waves of immigration from the Old World: he who came last spoke the worst English, had to take the lowest paid jobs, became the second class citizen of his time, and was relieved to see the next national group show up as material for the "melting pot" on the heels of some new European disaster or tyranny until the early 1920's when the pot's raw material was almost cut off. The pot never worked without human waste, it was almost impartially ruthless and it left its mark on every newcomer. Any difference served for discrimination: color, race, national origin, political tradition, religion, odd dress, beards, traditional diet, anything. If the reader

will forgive my master race vocabulary, the mick, the chink, the squarehead, the hunky, the greaser, the dago and the kike all had their day, but the jig always had it the worst. The discrimination against the mick, the squarehead and, to some extent, the hunky seems to have passed for the most part, but the come-latelys and the negro are still catching it.

The dramatic protests against discrimination make up a longer list than that of any of the four grounds for protest examined in this study. The negro has been the hero of nearly all of these because he makes a more theatrical protagonist, in addition to the obvious fact that he is the person most discriminated against.

Home of the Brave by Arthur Laurents, 1945, is the only major play dealing with discrimination against Jews, and the Mexican-American is defended only by James Broughton's one-act *Summer Fury* of the same year. All the rest of the plays are about negroes, except for a prize winning series of 13 short radio plays by Alfredo Segre which deserve to be mentioned because Segre studies discrimination among many of the less widely known minority groups and the more subtle group-to-group discriminations within the minority groups themselves. "Your Neighbors" the series was called and was written for the Institute for Democratic Education and distributed nationally to radio stations on records.

The negro plays begin with O'Neill's *All God's Chillun Got Wings*, 1924, which studies miscegenation but is not a protest play. The first protest is Paul Green's excellent work, *In Abraham's Bosom*, 1926. It was followed in 1934 by his *Roll, Sweet Chariot*, by John Wexley's protest against the frameup of the Scottsboro boys, *They Shall Not Die*, and by the first rate *Stevedore* of Paul Peters and George Sklar. Green repeated on the same theme in 1936 with *Hymn to the*

Rising Sun and adapted Richard Wright's novel, *Native Son* to the stage in 1941.

The 1945-46 season was a big one for protests against discrimination and included Robert Ardrey's *Jeb*, Lillian and Esther Smith's *Strange Fruit* and James Gow and Arnaud D'Usseau's *Deep Are the Roots*. The last won out over the other two in the audience's favor, and it receives a detailed study in this chapter. It has been followed only by a weak one-act which was a curtain raiser to Fry's *A Phoenix Too Frequent* in 1950, Kenneth White's *Freight*.

The best of the anti-lynch protests, William Sa-royan's *Hello Out There*, 1942, is also studied in detail in this chapter. Several of the plays mentioned as protests against discrimination also touch on lynching: *In Abraham's Bosom* and *Stevedore*, the best of them, and *Strange Fruit* and *Freight*.

The theatre goer who buys a ticket to see *Deep Are the Roots* knows before he does so that the play is about racial discrimination, and if he believes in race superiority he would not have bought the ticket because there are no apologies for discrimination in the contemporary American theatre. Given these conditions, the spectator knows beforehand everything except the details and the denouement. He knows the moral judgment of the play but he does not know whether the solution is semi-tragic (the persecution victim is beaten and the audience condemns the forces which conquer him) or whether it is semi-comic (the victim surprises and confounds his oppressors) or whether it is serious and verisimilar (the victim causes admiration for his struggle with an ugly and unchanging situation). The spectator attends a protest play against racial discrimination, then, with everything previously resolved: the situation, the moral condemnation, the complete anti-

ipation of the *scene a faire* and the three possibilities for the denouement clearly in mind.

Such a theatre goer guarantees the success of an action melodrama. There is no "problem" nor intellectual stimulus nor mixture of sentiments. Everything is black and white, everything is either virtue or vice, the audience has agreed for a long time with the values expressed in the play.

In case the preceding description may seem negative to the reader, it is necessary to add that the melodramatic theatre has its justification. It was the favorite of the Americans of the past century, a young people, fully confident, active, crude, quick to stamp things ugly or wrong, and without "complexes." Above all, the melodramatic theatre is an extrovert theatre; it verifies the popular moral code and demonstrates an immediate punishment for all vices violating the "unwritten law."

Today the bourgeois audience in the United States is not so simple that it can enjoy all the kinds of melodrama it once could. Two modern genres survive, however, and are successful: the psychological melodrama, in the romantic style, if it has enough subtlety (read "exoticism") of the Freudian variety or if it is based on common fears; and the action melodrama, in the popular or "realistic" style, if it is based on attitudes or prejudices common to large groups of people.

Religion, crimes followed by flights, mystery and inevitable punishments, and the protest against racial discrimination are three themes very much used with the melodrama form in the United States of recent days. The action melodrama of social protest is a hybrid form using a genre of the popular style onto which are grafted foreign formal characteristics, most of them from the romantic style.

The playwrights in the theatre of social content

have rapidly learned that the "message" best adapted to melodrama is that of discrimination. Our times have established a new tentative equilibrium between the melodrama form and a single favorite theme. A magnificent exception which should be mentioned is Kingsley's melodrama, *Dead End*, a work of protest against *conditions* in the slums, where people must live like *qualquier animal*.

The spontaneous reaction of the audience to *Deep Are the Roots* was assured; the prejudices of the authors coincided with those of the audience. "They're right," was the comment. Another reaction was one of hope when on stage the daughters of the old reactionary Senator were seen making a decision to support the negro protagonist instead of their obstinate father. And, as in all good melodrama, the most powerful spontaneous impressions grow out of the action more than out of the dialog or the characters. It goes without saying that *Deep Are the Roots* is one of the best action melodramas in the contemporary social theatre.

The authors, James Gow and Arnaud D'Usseau, know very well the limitations and the possibilities of melodrama and they took full advantage of them in their other success, *Tomorrow the World*, a mixture of action melodrama and psychological melodrama.

The action of *Deep Are the Roots* takes place in the home of Senator Ellsworth Langdon, in the Deep South. It is in three acts.

ACT ONE: Honey, a young negro girl, and Bella Charles, an older negro woman, both servants in the house, are getting ready to go to meet Brett, Bella's son, who is returning from the army. The Senator enters and inquires whether Bella has been provided transportation to the station. His younger daughter, Geneva, comes in to announce that she too is going to meet Brett. Her father is annoyed and forbids her

going. When Bella promises to keep her in the car, Genevra is grudgingly allowed to go. Alice, the older daughter of the Senator, is momentarily upset when she hears of her sister's rash action, but her father's accusations that she is responsible for spreading "such fine ideas" do not deeply impress her. Her cousin, Roy Maxwell, comes by to tell them that he has made arrangements for Brett to become principal of the negro school, but Alice says he cannot take the job because he is planning to work for the doctorate in bio-chemistry at the University of Chicago. Alice's plans for Brett leave the Senator quite upset. Howard Merrick, a novelist friend of Alice who is visiting the South for a few weeks, enters and tells the Senator that he and Alice plan to be married. The Senator gives Howard a gold watch which has been in the family for many years.

Genevra bursts in to announce the arrival of "Lieutenant Brett Charles." Howard offers his hand and afterwards the Senator explains to Howard that it is not the custom to shake hands with negroes. After the others have gone, Genevra tells Howard about Brett—what a fine person he is and how he and she played together as children until her father forbade it. They leave and Brett comes in looking for Alice. His mother warns him to be careful of his behaviour now that he is back, but Brett tells her that he was treated fairly in England and in the army and he no longer wants to be humble. Genevra comes in with an old rag doll, and she and Brett begin reminiscing although Brett is somewhat reserved with her. As she begins to leave he repeats a few lines from Othello, lines which they had recited when they "played theatre" as children. She returns but Brett insists that they cannot be as close friends as they once were. Alice brings to Brett the papers to be signed for his scholarship at Chicago,

but he has changed his plans. He now wants to be principal of the little negro school. Everybody except Geneva thinks he has made an unwise choice. Finally Alice calls Roy to let him know that Brett will take the principal's job. Bella throws away the old rag doll, despite Brett's protests that he wants to keep it. Bella is suspicious of his look and reminds him not to forget that "black's black and white's white." She and Brett leave for the luncheon being given in his honor.

ACT TWO: A week later. The Senator is in a bad mood, complaining about the unromantic wedding arrangements being made by Alice and Howard. Bella returns to Geneva a lipstick she has found and advises her to be less careless with her things. Howard brings in a newspaper with an editorial called "Our Negro Veterans" which he cannot quite understand. It contains the statement "This is America, our prejudices are sacred, and we're proud of them." When Geneva announces to Brett that she has been able to get him a Pullman ticket to the Atlanta conference, he seems nervous. She asks him, when they are alone, why his attitudes seem to have changed since the night before when they had gone walking along the river. He is concerned because a car went by and they may have been seen. He realizes that he has done just what negroes returning from the service were expected to do: he has dared to look at a white woman. He tells Geneva he loves her, as he has for a long time and as he will for some time to come, but that he will not tell her so again. Geneva is not sorry he has spoken and she tells him she will do the only thing she can do, she will go away so that she will not be there when he returns from Atlanta.

Brett tells Alice of the mixed conference for negroes and whites, and she asks him not to go because there are "many Communists" at such meetings. Brett

tells his mother that Alice disapproves of his going to the conference, and Bella urges him to leave home for good, to go to the North, because she feels he has done wrong in being so friendly with Genevra. The Senator enters, becomes irritated to find Brett sitting in his chair, and orders him away—and to take off his uniform. As soon as the Senator has gone, Alice rescinds his order and blames his flare-up on Howard's showing him the editorial. Howard calls the Senator a "relic," and Alice's resentment becomes even greater when he adds a comment about the South:

On top the flower is quite beautiful, full of grace and very delicate. But underneath are the roots, and occasionally you glimpse them, twisted and crossed as if choking each other.

When the Senator returns he notices that Howard is not wearing the gold watch, and Howard has to admit he has mislaid it. Roy comes in to report stories going around the town about Brett's behaviour, one about an incident at the library. Howard, however, happened to be at the library at the time, and he has a different version. The Senator sends for Honey because he is convinced that Howard's watch was not lost and that Brett stole it. Genevra hears her father questioning the chambermaid and sees him leave to search Brett's room. Genevra and Howard are left alone and she tells him of a lynching she saw as a child and of the unforgettable looks on the faces of the lynchers. She says she saw that look on her father's face as he left to search Brett's room. Howard tells her that she is in love with Brett, but she refuses to admit it:

Don't you realize what happens to a woman in the South who is accused of a thing like that? Why, she's hated worse than a Negro! . . . I'm really very angry!

Brett brings to Alice an unsigned note which warns

her that she has been seen with Brett coming out of the woods. Alice becomes suspicious of Genevra and is horrified when Genevra says it is true, that she was with Brett, that she is very fond of him, and that, in fact, she loves him. Alice tries to get Genevra to say that Brett forced her to accompany him and that he has a deliberate scheme afoot, even to stealing the watch. Howard tries to persuade Alice to be reasonable, but she refuses. He leaves. Honey comes in to tell the Senator she has found the watch, and he forces her to say she found it in Brett's room. The sheriff and his deputies come, and Brett tries to escape. They beat him while Alice screams "No!" until Howard stops them. As they carry the unconscious Brett out, Howard turns to Alice and says, "Well? Are you satisfied?"

ACT THREE: That evening. The Senator is trying to bring Alice out of a troubled mood. She is disturbed by her alienation from Howard and by Brett's being beaten and put into jail. Cousin Roy Maxwell comes in to advise the Senator to ask for Brett's release. Some of the townspeople are stirred up, particularly because Brett is a veteran. Despite the fact he will lose the Senator's political backing, Maxwell decides to request Brett's release himself. Bella comes back from an unsuccessful attempt to see her son. Bitterly she tells the Senator she wants nothing more to do with his house. Alice asks her father if Brett really stole the watch. Getting no answer, she answers herself: he did steal it. Genevra and Howard arrive after also having failed in their attempt to see Brett and to get him a lawyer. Alice surprises them by telling them that Brett is being released that night and will be put on a train for the North. Genevra would like to see him but is told that it is impossible. She decides also to go North, immediately, and to find Brett through his friends there.

Honey enters hesitantly to confess that the Senator

made her say she had found the watch in Brett's room, and she asks Howard to return to the Senator the ten dollars he gave her. The room is empty for a short time until Brett, bandaged and dirty, comes in, as then does Alice, and she is startled by his presence. He wants to know one thing: Why did she not let him defend himself when he was accused of being a thief? She has to confess that although she wanted to be just and fair she still considered him an inferior. Howard comes in after having sent for the Senator, who appears and is given his ten dollars. He expresses his hate for Brett and negroes like him, and when Alice reveals that Geneva is in love with Brett the Senator goes to his room in a fury. Alice is completely disillusioned. Brett says that he wants only to be allowed to live his own life and that he has decided "the wall is too high to climb." Howard tries to make him say that as long as he trusts Geneva he cannot feel that all white people are bad, but Brett becomes furious and refuses to hear any more from him.

Genevra comes down with her suitcase, ready to catch the train, and is happily surprised to find Brett there. She asks him to marry her so that they can go North and live together, but Brett is not certain it would be any better for them or for the world. She still feels, however, that she must leave town, and Howard goes with her to the train, promising to come back to Alice who is left alone once more with Brett. "Maybe that wall is not quite so high," she says to him. The Senator comes in, ignores Brett and announces to Alice his means for fighting the situation:

...you're lost—lost. Fortunately, there are others who see the danger, there are men in this very village, armed and awaiting the day. Not Cousin Roy and his colleagues, but others, they are ready to fight and kill. They have their arsenals—they have their guns. I have already given

them money. I'll give them more more money. I go to join my allies.

He leaves after Alice reminds him he forgot his watch. Brett says to Alice, "We're on the same side," and she answers "Yes, Brett, yes...yes" as they clasp hands and the curtain falls.

The movement of the play would serve very well as a model for the young dramatist who wished to learn the technique of tempo and rhythm used in a large part of the American commercial theater: the psychological and action melodrama, comedy, except for the romantic, and the farce-comedy. All of these genres have, as a rule, movements like that of *Deep Are the Roots*, and its excellence within a tradition of many years is what causes Allardyce Nicoll to speak of the "skillful technique"¹ of the play. The tempo consists in a series of accelerations, a technique called "building a scene" and made up of short scenes which begin at a slow pace. The accelerations come from the introduction in each short scene of new actions, each one calmed afterwards with an arbitrary and tentative resolution. The new actions have an ascending importance and their sequence gives an open rhythm which narrows toward the curtain of each act and, especially, toward the climax in the third act. The rhythm, like that of drawing room comedy, is one of broad undulations with tense positive peaks and relaxed negative depressions. In *Deep Are the Roots* and in almost all the plays of the above mentioned genres which have similar movements, the majority of the new actions satisfy physical interests, often sexual, rather than represent a logical and natural outgrowth of the preceding actions.

Precisely because they recognize the possibilities and limitations in the movement of a good melodrama, Gow and D'Usseau have given us a good example of

the technique. In the preceding generation the masters of this technique as applied to the comedy are George Kaufman and George Abbot. In the present one, the successor and disciple of Abbot in comedy is the director, and author of *Born Yesterday*, Garson Kanin. In another chapter of this study there is a detailed critique of his play.

Whoever expects a logical and artistic structure from the melodrama expects a lot. When Gassner criticizes *Deep Are the Roots* for having "some plot devices. . . strained too far,"² he is certainly dreaming of other genres, because among the characteristics of the melodrama that of plot subtlety is missing.

The principal structure is the illustration of the milieu of discrimination, whose roots are deep, and, in the crisis of the play, the substructure of the "ironic discovery" is used as it was used by Terence. This ironic discovery arises from the fact that some of the characters of the play, and usually the audience, are already acquainted with essential discoveries of the plot which are not known to the rest of the characters. The evening walk of Genevra and Brett, and her purchase of the Pullman ticket to Atlanta for him, produce the crisis of the play when the Senator and Alice find out what the audience already knows. The crisis is divided into two climaxes: the first, in the second act, when Alice finds out about Brett and Genevra and enters into the spiteful conspiracy which her father conceived in order to send Brett to jail for robbery; the second is the repetition of the first, when, in the third act after Brett escapes, the Senator discovers Brett and Genevra's relationship (Genevra aggravates it by asking Brett to marry her) and leaves to call the lynch mob he has helped organize and finance, while Alice is left as Brett's tentative ally in his plan to flee to the North.

Such structures based on illustration and repetition

are cited by Lawson³ as characteristic of the contemporary commercial American theatre, and he criticizes them severely; he argues for a logical and generative progression of the action in their stead.

The action consists of so many parts that several sentences are necessary in order to set it forth in a logical proposition, and this, according to Price,⁴ constitutes a weakness:

A. Brett, negro war veteran, returns as a lieutenant and refuses the scholarship arranged by Alice for study at the University of Chicago. He decides to remain in his hometown as a teacher in a negro school.

B. Geneva buys the Pullman ticket for Brett's journey to a conference in Atlanta, and some of the neighbors see Brett and Geneva on a moonlight walk. They mistake her for her "liberal" sister Alice, and they send a threatening letter to Alice. When Alice finds out about the ticket and the walk, out of despair she enters into the spiteful conspiracy to send Brett to jail.

C. Brett escapes and returns to confront Alice who is terrified. Alice is shocked when Geneva offers to marry Brett, who in turn explains to Geneva that circumstances will not permit their marriage. The Senator discovers what has happened between Brett and Geneva and leaves to call the lynch mob. Alice, who has remained with Brett, tells him he can count on her help.

It is not a sufficiently concise proposition to have pleased Price, but it is characteristic of the action⁵ of a melodrama.

Only the bare necessities of the action are served by the set: the rich interior of the Senator's house in the South which has been more than a hundred years in the family. Nothing is suggested of the environment outside of the house, and neither the house nor the environment participate plastically in the action; everything from outside is known through the words of the characters.

The characterization also shows the stamp of the traditional melodrama. The opinion of Nicoll of "firm handling of dramatic character"⁹ is exaggerated if he speaks of the drama in general and not specifically of the genre of melodrama. All characters are "types" using Usigli's term, and are two-dimensional. The entire cast of characters, with the exception of Brett, and including the negro women, forms a harmonious group; all but Brett belong to the Senator's household. The play's foundations hardly rest upon conflicts between groups of characters or upon sharp divisions within the same group of characters. Technically there is a lack of grouping of characters in forming the parties to the conflict. All conflicts are occasional, or of an intimate or familiar nature, and they are catalyzed by the arrival of the "stranger," Brett, who returns home transformed by his experiences in the war. Perhaps the unbalanced grouping was selected by the authors to emphasize the aloneness of the protagonist and win greater audience sympathy for him from the beginning. Arbitrary, yes, but so is melodrama.

The style of *Deep Are the Roots* is principally naturalistic, and therefore within the romantic style current, and is based on almost complete illusion. It does not resort to the conventions of the popular-style melodrama, as known in the past century: no "aparts" or twisting of mustache on the part of the villain; no fainting of the heroine; no inevitable corporal punishment. Even so, the melodrama of today is only slightly more subtle. The style is one which has rendered its services to a long series of writers for the commercial theatre and the movies. A brief review of the Gow-D'Usseau team's career will help explain their sure handling of the melodrama:

Both men are . . . refugees from Hollywood and are bent to make the fullest use of their freedom. . . In 1931 Mr.

Gow entrained for Hollywood, the last resort of footloose writing men, and three years later won honors as the co-author of the picture *One Night of Love*. . . Consequently he found himself in great demand for screen jobs involving operatic matter. In between assignments he collaborated, with Edmund North, on a stage play *The Drums, Professor* which . . . Frank McCoy tried out in White Plains but failed to bring to New York. Another collaboration, *Rhyme Without Reason* was produced by Arthur Beckhard in San Francisco during the 1937-38 season but closed after a week's run. . . Arnaud D'Usseau. . . His first successful celluloid assignment was the thriller *One Crowded Night*. From then on, in Hollywood's delightful manner, he was typed as a mystery writer. . . Messrs. Gow and D'Usseau met on the R. K. O. lot and found themselves collaborating on an original story *Repent at Leisure*. Gow suggested collaboration on a stage play dealing with a destructively possessive mother, *How Like an Angel*. After various other chores for the film industry, the two men joined forces in 1942 on another serious enterprise as they started speculating about what would happen if a Nazi-trained youngster were to come into contact with the democratic way of life. The happy result was *Tomorrow the World*. The play was placed on the market when the authors were in the East working on a documentary film for the O. W. I.'s Overseas Motion Picture Bureau under Robert Riskin. The Theron Bamberger production, directed by Elliott Nugent, opened on April 14th, 1943. A second company started touring the play in September, 1943. The collaborators stayed together as privates in the Signal Corps Photographic Center in Astoria, Long Island, within subway distance of Broadway. Here they found an opportunity for a second successful collaboration, *Deep Are the Roots*, which opened on Broadway with a detonation in the fall of 1945.⁸

Their preceding work, *Tomorrow the World*, is of the same genre of action melodrama as *Deep Are the Roots* and the two plays show the authors' apprenticeship in Hollywood. Some day a student of the theatre will make an interesting study of the theatrical forms of the nineteenth century which dominate the production of movies in Hollywood.

The language of *Deep Are the Roots* is also characteristic of the melodrama. It is neither that of the characters, unless the director arranges it that way, nor that which establishes the authors' personal stamp. It is a function of the action which it must present, and it sticks close to it and serves it in the same way that the dialog of the American "western" story serves what it has to relate.

The play, like every good melodrama, has a much greater success on the stage than in the library. The strongest emotions come from the action with its provocative social suggestions and, secondarily, from the dialog which has the sole function of carrying the action forward at a swift pace. The two-dimensional characters have little interest outside of their actions and their sexual tension.

We have now said enough about the action melodrama as a traditional form in the nineteenth-century American theatre, but the first examples of the use of this genre in the social protest theatre of the present century deserve to be mentioned. The first is probably *The Last Mile* by John Wexley, one of the ten best plays selected by Burns Mantle for the 1929-30 season. It is a melodrama about the life in a penitentiary, although Sobel calls it a "tragedy,"⁹ and it is a protest against the death penalty. Again Wexley was chosen for the 1933-34 selection with his *They Shall Not Die* a protest against the false process of a group of young negroes in the South, the infamous Scottsboro case. The year 1934 is also the one in which appeared the melodrama against racial discrimination and its economic causes which many critics called the best in its genre, and which several of them named the best play of the American leftist theatre: *Stevedore*, written by Paul Peters and George Sklar.

Attitudes toward discrimination have changed since

1934; while Peters and Sklar could count on the prejudices necessary to the success of their melodrama only in the small workers' theatre, in 1945 Gow and D'Usseau could count on the same prejudices among the bourgeoisie in order to assure a commercial success for their protest play. This is one of the reasons why *Deep Are the Roots* shows a less combative spirit than *Stevedore*. Another is found in the personal antecedents of Gow and D'Usseau.

Before it appeared in the United States, the melodrama triumphed in the European middle class theatre of the nineteenth century. Usigli gives us an account of the origins of its characters in the conventionalization of the romantic theatre in France.¹⁰ Today only the psychological melodrama remains in the romantic current; the action melodrama has been incorporated into the popular style, as the psychological melodrama will be when it acquires "standard" types and a non-exotic, common sense basis.

If there is a symbolic element in the Gow and D'Usseau melodrama we find it in the final decisions of the Senator's daughters: Genevra's separation from her family and her home in the South; the hesitant, timid and still "liberal" help which Alice offers to Brett. Surely they are not revolutionary symbols, as we should think from Gassner's phrase, "they dynamited the facade of false liberalism,"¹¹ but they show at least small actions on the part of two persons of "good will," as Gassner likes to say. Another nebulous element is the veteran as the hero of the play. In the year of the atomic bomb upon Hiroshima and the return to their homes of the first veterans, the sight of the civilian still wearing his uniform (there was not much civilian clothing) with the insignia of the "ruptured duck" caused a great impression of gratitude and a feeling

in the people of responsibility toward the veteran. "War Veteran" was the magic phrase of 1945.

Upon this background, the best synthesis, perhaps, of the literal meaning of the play is that of Gassner: a protest against "surface magnanimity and rooted prejudice."¹² The moral condemnation of *Deep Are the Roots* almost does not show in the text. The authors contented themselves with forcefully carrying forward an action which would verify the condemnation with which the spectator entered the theatre. There is a trace of the melodrama of the last century: the abusive speech of the old Senator when he exits for the last time to call the lynchers, which, in times of a more open expression of impulse, would have resulted in a hurricane of whistling and perhaps would have caused the leap from the house onto the stage of a "defender" from among the spectators, and the assault on the Senator, in spite of his age. Today we are more rational, but the old trick still serves to provoke at least an intellectual protest and hold it during a half a page until the third act curtain. When the curtain falls we doubt, perhaps, the permanency of Alice's "liberal" decision, but there is no doubt that the old man is "evil, evil as a man can be." We leave the theatre triumphant and happy.

The judgment of "skilled technique" is not so exaggerated, then, if we do not attempt to apply the values of the art theatre to the melodrama. There is no doubt that Gow and D'Usseau know their melodrama business.

The events which appeared in newspapers as a background for *Deep Are the Roots* in the 30's and 40's could be collected by the hundreds. The most notorious was the Scottsboro Case which we mentioned before. The most ugly one to follow it occurred in the suburbs of Los Angeles in 1946. A negro had purchased

a lot and on it built a house largely with his own hands. He paid no attention to the threats of his white neighbors. The house nearly finished and the wife and children of the negro installed in it, the white neighbors came in the midnight darkness with kerosene and gasoline, set fire to the house, and burned the negro's family inside of it. This not in the South but in the "liberal" state of California. Los Angeles is particularly "liberal" as Americans of Mexican extraction know. The play *Summer Fury* by James Broughton deals with the police of that liberal city and their treatment of Mexican-Americans, affectionately called "cholos" by the police.

Brett also speaks in *Deep Are the Roots* of the good treatment of negro soldiers by the people outside of the United States, especially in England, France and Belgium, and of the violence of white southern soldiers when they saw negroes in the company of European girls. In Belgium, more than in any other part of Europe, many negro soldiers married local girls and remained in Europe to live when they were discharged from the Army. There came out in the newspapers during the war reports of increased violence in Belgium and in some of the ports of France, caused by the association of negro soldiers with white girls, but the affair was too well whitewashed by the War Department for it to be exposed in a complete investigation of the incidents.

But violence is not the most powerful weapon of race discrimination. The real weapon is economic, and it is a cause as well which spirals up feeding on itself. The segregation of racial minorities into lower paid jobs is drawing the line more tightly about the "second class citizen" which is the new "liberal" concept which attempts to shift the basis of prejudice: "It's not because you are black, it's because you don't earn enough."

This contemporary semantic evolution holds infinite possibilities to the advantage of the master race supervising the melting pot. Its goal is obvious, the social "organization" of the United States into two groups: the American of northern European extraction who will "supervise" and live in the best houses; and the rest of the Americans who will do the work and live wherever space can be found for them. Another function of vested economic power is the one which permits the owners of houses and buildings to say that second class citizens cannot rent them or purchase them. This is the same ancient European "ghetto" system based on the fact that if a man cannot live near the good jobs, he will have to take whatever pay is offered *where he is*. Such a segregation also permits municipal "economies" to the first class citizen, because good schools, paving, sanitary service, etc., are necessary only in the "better" part of town. This too forms a spiral because the "better" parts of every American town get better and better as the "worse" parts get worse and worse.

One of the ugliest centers for economic discrimination against the negro is Washington D. C. where the American law-makers sit. Probably the only center where whites and negroes can gather socially or hold joint meetings is the clubhouse of the American Veterans Committee there. A protest at the popular level provoked by the discrimination exercised by landlords against negroes is expressed in the "Bourgeois Blues" of the famous folksinger, Leadbelly. The song also reflects in one of the verses a new social trend, the increasing representation of the negro in the federal government and along with it the growth of bourgeois prejudices among negro bureaucrats against negroes with small incomes:

Me and my wife, went all over town

Everywhere we go the people would turn us down, Lawd
In the Bourgeois town, Heee, the Bourgeois town
I got the Bourgeois Blues—gonna spread the news all
around.

Dean Martin, he was standing upstairs
I heard a white man say I don't want no niggers up there,
Lawd

He's a Bourgeois man, Heee, Bourgeois town
I got the Bourgeois Blues—gonna spread the news all
around.

Home of the brave, land of the free
I don't want to be mistreated by no bourgeoisie, Lawd
In a Bourgeois town, Heee, Bourgeois town
I got the Bourgeois Blues, I'm gonna spread the news all
around.

Me and my wife, we went all over town
Everywhere we would go the colored people would turn
us down, Lawd
In a Bourgeois town, Heee, the Bourgeois town
I got the Bourgeois Blues, I'm gonna spread the news
all around.

If white folks in Washington, they know how
Took the colored man and nigger just to see him bow
It's a Bourgeois town, Heee, the Bourgeois town
I got the Bourgeois Blues, I'm gonna spread the news all
around.

Tell all the colored folks to listen to me
Don't try to find no home in Washington D. C.
'Cause it's a bourgeois town, Heee, the Bourgeois town
I got the Bourgeois Blues, and I'm gonna spread the news.

Thanks to the not completely disinterested propa-
ganda of the Soviet Union, which continues with its
project of social education of the American people about
discrimination,¹³ all the world knows that the treat-
ment of minorities in the United States is not merely
another "black legend." Even in places where an Amer-
ican movie has never arrived, the people know the ca-
prices of the "master race" in the United States. Es-
pecially among the "inferior races" of Asia this Amer-
ican superiority complex is well known and perhaps

affords a partial explanation for the lack of affection on the part of Asiatic peoples for the generous and smiling American soldier.

Because of this world wide propaganda, the American people felt a little bit ashamed at the end of the second World War when they saw that really there was no great difference between a Hitler and a Rankin or a Talmadge or a Bilbo or some American military commanders. Gassner speaks of this motivation for *Deep Are the Roots*:

The Negro issue was, in fact, a major concern... as dramatists who had noted the crimes of the German nation turned to their own backyard.¹¹

The American people with their strong respect for the law, even when badly administered, had tolerated discrimination and the violence of the racist minority for many years, but in the postwar period they insisted on a Fair Employment Practices Law. Another proposed law, the anti-lynch bill, met with the filibusters of the southern Senators and was not passed. President Truman ordered the Army in 1949 to begin the elimination of the old custom of placing negro troops in separate units,¹² and he won the election of 1948 largely because of his liberal promises (mostly unfulfilled because of the obstacles offered by southern politicians) of justice and equal opportunity for minorities. The Supreme Court of the United States ruled that the various states must admit negro students to their universities if there are not equal facilities in schools expressly instituted for the education of negroes. The University of Texas admitted negro students in the faculties of law and architecture during 1950. In this last faculty, classes are small, and when the new negro student entered his first class, all of the students stood up to shake hands and introduce themselves.

Deep Are the Roots is the most important among

the plays written after the war and dealing with the "negro problem" (the author would prefer to define this theme as the "white problem," which sounds more suited and revealing). During the same period four other plays based on this problem were presented in the United States, but each one of them had a very short life if compared with *Deep Are the Roots* which opened September 26, 1945, and ran 477 performances during two seasons on Broadway, closing November 16, 1946. Burns Mantle, choosing this play as one of the "ten best" of 1945, compares it favorably with two others produced in the same year:

Deep Are the Roots having to do seriously with the Negro problem as it is pretty certain to rear a troubled post-war head in the Southern states, was the first and the most effective of several dramas inspired by a similar theme. Others included Lillian and Esther Smith's *Strange Fruit* and Robert Ardrey's *Jeb*. Each of these attracted adherents who were quick to protest the superiority of one or the other. *Deep Are the Roots*, however, proved more to the liking of the general playgoing public. It boasted a sincerity in writing and in performance that cut definitely through a certain overlay of theatricalism.¹⁶

Gassner calls it "immediately emotional and provocative" and says that it lacks little to be "memorable."¹⁷ Without hesitation, Nicoll asserts that it is "the best on the negro problem."¹⁸ The author of the present study thinks that this play is the best among the ones written in the 40's and based on such a theme; but he does not wish to compare its quality with that of *Stevedore*, the best play of the 30's, according to the almost unanimous opinion of the American critics.

Certainly it is better than the previous social melodrama of the same authors, *Tomorrow the World*, even though Gassner liked the latter well enough to include it among his 17 best American plays of the second World War years. Also inferior to *Deep Are the Roots* is *Legend of Sarah*, the latest effort of the

team which opened October 11, 1950, and was charged with lack of originality and a substitution of ridicule for humor.¹⁹

Deep Are the Roots has a theatrical form which seems almost indestructible and treats a problem which will not be resolved in the next few years. Its protest is still valid and we are permitted to think that it is sufficiently good theatre to remain on the boards periodically for several years. It is well adapted to the important American little theatre and this guarantees it a long happy life off Broadway. Surely it will not have to remain in a dark archive waiting for actors of fantastic genius.

In 1951 the young American theatre of social protest is hardly of age, when we consider that its real life begins in 1923 with *The Adding Machine* by Elmer Rice and *Roger Bloomer* by John Howard Lawson, followed in 1925 by Lawson's *Processional*, or even younger if we adopt a more typically American criterion, calling the three expressionist plays "anticipations." In any case, its healthy and indigenous life, expressed by a large group of dramatists instead of only two, begins in 1929 with *Street Scene* by Rice, and the melodrama, *The Last Mile*, by John Wexley.

The experience of the young theatre now demonstrates a tentative equilibrium between form and content: the adaptability of the action melodrama to social protest and action. I say tentative because in the melodrama no author has reached an equilibrium such as that in other genres of the social theatre (example: *Waiting for Lefty*). There is as yet no melodrama with an equilibrium of the quality of those which we call in this study "archetypes" (equilibriums more or less definitive between form and content which are useful for making comparisons with the partial equilibriums of similar but secondary works).

The melodrama is a non-intellectual form of theatre, and with this limitation it cannot discuss abstract problems. On the contrary, it must resolve an immediate problem with an immediate action. Neither can it be ahead of its time; it can only treat themes which are accepted social values (if *newly* accepted, better, for the novelty). The audience will have established the hero and the villain before the opening curtain, in accord with its prejudices.

Although *Deep Are the Roots* is not an archetype, it has an interesting native and tentative equilibrium to which perhaps the future will give the place of a typically American archetype in the genre of the social protest action melodrama. There are, in fact, critics who think that the melodrama genre has been the most successful one in the social protest theatre; the author takes the position of "we'll see."

Minority discrimination in the United States today takes for the most part the form of persistent economic attrition against the second class citizens. The days in which it flared up in lurid outbreaks of lynching are mostly past. The number of lynchings has steadily decreased each year since the peak was passed in the last century. This decrease has been contemporaneous and corollary to the increase in prosperity of the South, which in turn has served gradually to exterminate the rankling myth of "the abused South." As the underfed white and the underfed negro gradually found themselves side by side in the factory and later fought pellagra, company houses, and black lists together, they forgot old enmities in the recognition of a common need, unionization and a living wage, and a new common enemy, the few who try to sow hate and disunity among the many. Service in two World Wars

also helped to create a bond between the black soldier and the white one, and today liberal veterans' club-houses without a color line are helping to break down the hate tradition in places such as Tallahassee, Florida.

Lynching is more a historical than a contemporary subject for the theatre, and it is characteristic of American liberalism that there is now before Congress a bill, which still cannot be passed, to outlaw lynching—now that lynching is almost non-existent. It is also characteristic of the caprices of William Saroyan that at such a time he chooses to write his only social protest play against an abuse which is largely past. And he chooses a white protagonist precisely, we must suppose, because it is usually negroes who have been lynched.

But Saroyan's play, which will be examined next, is better than those by men who saw more clearly the issue in protest. We can only attribute such contradictions to an excess of raisins in the childhood diet of the Fresno, and hope that he will continue to write responsible plays in an irresponsible manner.

It seems that about William Saroyan there is no middle course; the spectator or reader is either a passionate partisan of the Californian or the mere mention of Saroyan's name is enough to start a tirade against him. In the same way Saroyan's characters seem lovable to some persons and ridiculous to others, and the characters are the principal element in all the plays of the romantic dramatist from the San Joaquin Valley. *Hello Out There*, although it is his most naturalistic play, is pure Saroyan, and the spontaneous reaction to the characters in it is the same that his other plays cause. The situation and the action are secondary to the characters in expressing the emotion of the play. The language is beautiful but because of its novelty it evokes less emotion from the audience.

The author of this study saw *Hello Out There* for the first time at the Experimental Theatre of the Huntington Park Civic Theatre, near Los Angeles, directed by young Sam Peckinpah. The performance was directed by a student of Peckinpah in "theatre in the round" style with a minimum of scenery and it was a good sample of Peckinpah's mastery of the spirit of the work of the controversial dramatist from Fresno, California. It was an ideal situation for the critic: himself, the director, and the dramatist, all were from the same land of the orchards and vineyards and the devouring summer sun. For one born in the San Joaquin Valley, the romantic characters of Saroyan are not rare; he has seen them picking grapes in the Septembers before World War II, when the foremen of Anderson and Clayton had not yet begun their inspections of the work in the cotton fields from four light airplanes. Or he might have seen them more recently in one of the taverns along the Embarcadero in San Francisco, or in the Black Cat five or more years ago, before the deluge of the homosexuals upon it.

For one who has associated with migratory workers in commercial agriculture, the young man in jail in Matador, Texas, is not a romantic figure; he is an old acquaintance from one of the various dozens of jails between Fresno, California, and Matador, Texas. It is moving, but not so rare, to hear the young man say: "People are the same everywhere. They're different only when they love somebody. That's the only thing that makes 'em different. More people in Frisco love somebody, that's all." If this is a ridiculous romanticism, a good part of the people of San Francisco, and the San Joaquin Valley, in 1940 lived and died ridiculous romantics.

Hello Out There is an action melodrama in one act, the only romantic melodrama in the contemporary

American theatre, besides Robert Sherwood's *Petrified Forest*, known to the present writer. But before taking up a complete formal analysis we shall review the action of the play.

A young man in a small town jail cell sits tapping slowly on the floor with a spoon, then he gets up and walks around the cell, looks around and calls several times, "Hello out there." A girl's voice answers, he wonders if she is Katey, but she says no, she is Emily, who cooks there. He asks what she looks like, she says she does not know, but he decides she must be "O. K." because he "never missed yet." When she says, "Yeah, I know. That's why you're in jail," he tells her it was a mistake, it was not rape as they claimed. She asks why he keeps saying "Hello out there" and he says it is because he is lonesome. . . "Lonesome as a coyote." She appears then, a plainly dressed plain girl, to tell him she is lonely too. He tells her she is pretty and now everything will be all right. He tells her they will be married and go to San Francisco where life will be good because they will be together. He asks if she can get a key to let him out but she tells him they can't let him out because the people from the first town where he was put in jail might come for him in the night. She goes to look for a hammer or a broom or anything he might be able to use to get out. She starts to go to buy him cigarettes but he tells her to go instead for her father's gun because if they come for him he wants to kill them. He gives her money so that if anything happens to him she can go to San Francisco, the place he has been telling her about. She asks if people are different there and he says "People are the same everywhere. They're different only when they love somebody." She leaves and he paces the floor again, finally sitting down with his head in his hands, until he hears the sound of cars outside. A man enters,

the husband, and draws his pistol when the young man tells him about the woman: she is a tramp; he did not know she was married; she asked for money so he left; she began shouting she had been raped. The husband fires three times and runs away. The girl Emily returns to tell him she could not find the gun, and asks him what is wrong. He tells her again to go away, to get to San Francisco, then he falls dead as she stands nearby. The husband and two friends come in with the wife who wants to see the young man dead. The men lift his body to carry it out, the girl runs toward them telling them they cannot take him away, but the woman pushes her to the floor. They carry the young man's body out and the girl gets up slowly, looks straight out and whispers "Hello—out—there! Hello—out—there!"

Saroyan's plays are not characterized by their observance of the formal criteria of the theatre. His emphasis is more on character than on the other elements of form, so much so that several critics have taken as one of his distinguishing marks his "formlessness."²⁰ Therefore when we make a formal analysis of a Saroyan play, excepting that of the characters, it is a relative one, we analyze whatever form there may be.

The movement of *Hello Out There* is based on three elements: a slow tempo which increases in acceleration after the girl is convinced (when she answers "I love you" to the boy's speech "More people in Frisco love somebody, that's all"), on an idealized sexual longing; and on a restrained rhythm which gradually opens and reaches a crescendo at the end of the play. The very slow beginning is not characteristic of melodrama and helps to concentrate from the opening curtain the interest of the audience in the characters, rather than in the situation or in the action.²¹

The dramatic structure is nearly non-existent. Perhaps it brings to mind a tragedy that marches inexorably

toward a predetermined and unjust end for the protagonist, or perhaps a tragedy that gives a last hope to the unfortunate victim only to remove it afterwards. Or if we place the emphasis upon the girl the structure is a modification of the classic "discovery" of Aristotle, the suggestion of a discovery, a discovery half unfolded and half understood but unmaterialized; or in terms of both characters, it is the romantic discovery of the blinding moment of finding love before the young man's death. But against the last possibility we must be warned that Saroyan's heroes do not have a single love, they have multitudes, they love everyone all at once or one at a time.

Doubt about the structure should not prejudice the reader so much as it does critics and professors, and perhaps the doubt will be counterbalanced by an unexpected logical excellence. The play easily passes the test of Price's proposition:

A. A young man falsely jailed for rape wins the confidence of the cook left alone there. She leaves to obtain a pistol so that he may defend himself from the lynch party when it comes.

B. While she is still near the jail she hears the lynch party and returns to find the young man has been shot.

C. He urges her to leave town for San Francisco with the money he gave her, he falls dead and the lynch party carries his body away over the girl's protests.

The place is a small town in Texas, the time is the present. There is a minimum set; Saroyan specifies only the cell. The dramatist suggests strongly in the dialog, but not in the staging, the constant restriction of small town life which is here given as the cause of hate and pettiness. The same restriction is suggested in Sherwood's *Petrified Forest*. This environment has a principal role in the action, it is from it that the young

man wants to save the girl, and really it is this generalized personage rather than the husband who kills the prisoner. The young man and the girl are both outcasts in the small town; they find each other because they live in the same solitude.

The young man is a typical Saroyan character, profound, changeable, good humored and full of, and knowing, love—strikingly like Saroyan himself. The girl is one who appears many times in the Californian's plays, young, tender, on the verge of discovering love as the most important find in the world. Both characters are exotic, offer a strong contrast to their surroundings and find themselves in the minority, as any Saroyan character does. Both are "round," but the husband and the others of the lynch party are "silhouettes," in accord perhaps with the intention of the playwright to establish the generalized environment as a more important actor than the individuals of the lynch party.

Saroyan's language and dialog do not come from a world-trained ear, they come from the heart of a romantic poet. His poetry seems to be made up of about equal parts of his own lyricism, of argot, and of things like the remembered line of a song. For whoever would like to study this poetry at its best, I recommend the leisurely examination of the third act of *A Decent Birth*, *A Happy Funeral*, and especially the open rhythm which is accentuated in more or less each tenth line with a little gem of lyric argot.

The style of the play is naturalistic only in the melodramatic situation and action. We cannot describe the characters or the other formal elements with the same term. They come from the world, fantastic if the adjective pleases, of Saroyan. The characters are clearly the expression of Saroyan himself and his beliefs, and for that reason symbols; but since love is the prin-

cipal article in Saroyan's credo we have a symbol so broad and so warm that it is difficult to think of it in the terms of the pastel symbolism we suffer from in the American theatre. Symbolism is a substyle of the romantic current, and it matters little whether Saroyan in *Hello Out There* is a symbolist: he is always a romantic. If we make up a check list of forms, we see that *Hello* deviates from the characteristics of the romantic style current only in its contemporaneousness and in the melodramatic structure and physical conflict, all three characteristic of the popular style. The mood is mixed between the romantic internal tumult and the popular social tumult. The rest of the formal characteristics are romantic: theatrical illusion instead of convention, contrasts in rhythm and tempo, idealized sexual longing, a diffuse action arising from an impulse and resolved by a sentiment, contrasting characters from an exotic minority group, a milieu apart from daily life, and lyric and abandoned language.

In a later play, *Get Away Old Man*, Saroyan mixed the most naturalism with his fantasy and came off with the least success, if it be compared to his first romantic plays or to the one we are studying.

The history of the theatre shows us only slightly similar antecedents for Saroyan's work and, especially, for his extravagance. The situations are similar in spirit to those of the Italian "grotesque theatre." His tone is that of a less combative Victor Hugo. His enthusiasm, assurance and love of life are those of a Shakespeare not yet disciplined to form. He has much of his contemporary, Jean Giradoux, minus a bit of intellect and plus some of Rabelais' animal spirits. Among the writers of the primitive episodic novel we find the nearest parallels to Saroyan: his characters come closest to a cross between those of Jean Jacques Rousseau and those of Rabelais, but most of all he ap-

proaches the Shandian world of Uncle Toby and Corporal Trim, with a little bit of Sterne's perversity removed.

Saroyan's themes fall within the romantic tradition. Gagey, with slight sympathy, gives us a panorama of the themes:

Eager as Saroyan is to support the rights of little people, he dislikes both unionsm and communism because of their infringements on individual freedom. Idleness and alcoholism are infinitely more commendable than the sordid practice of selling things for profit, the only reasonable motive for acquiring wealth is for the pleasure of giving it away. Formal education, particularly in College, spoils man's natural and charming ignorance. Romantic love is a beautiful and infinitely sad emotion. In family relationships, particularly between father and son and between brothers and sisters, is to be found the most tender expression of love, a motif in the plays amounting to a veritable cult of childhood.²²

Even if not completely just, Gagey's observation at least indicates a part of the romantic flavor of the themes. The content of *Hello Out There* is romantic only in its symbolism, the literal meaning is objective. The most prominent symbol is the city of love, San Francisco, reminiscent of the founding of Philadelphia by the Society of Friends and their naming it "the city of brotherly love." But today all this is only a pretty legend in the Philadelphia of Moe Annenberg and the Biddles.

In the use of San Francisco as a symbol Saroyan chooses a truthful one because San Francisco is, among the great American cities, the one in which "more people love somebody." In *Hello Out There*, it is the promised land to which the young man in jail tries to send the girl he loves. For her, there is the suggestion of a happy ending if she manages to get to San Francisco. There is also the suggestion in *Hello* that love

might cure what is wrong with the little Texas town. But the playwright says nothing of the curative possibilities of education and economic development, things which San Francisco has in addition to love, because he does not believe in them. The young man in the play says "I'm a gambler. I don't work." Saroyan does not say how to bring love to Matador, Texas, and he suggests only the solution of emigration, a process which as a matter of fact has been taking place in the agricultural areas of Texas for several decades because the small farmers of Anglo-Saxon origin are not so well adapted to compete in the work of the new gigantic commercial agriculture as those of Mexican origin.

The literal meaning of the play is a protest against lynching and in this Saroyan allows *Hello* to follow the naturalistic truth instead of the romantic one. Lynching is an old American custom which began during the settlement of the West when there was no security because of the absence of a fixed political organization. Lacking formal laws, the sheriffs and town marshalls obeyed the will of the established elements of the community, and sought their support when problems became too large for the "law." Many times the "respectable" elements of the community had no need for the sheriff and effected their own kind of popular rule-of-thumb justice. After the Civil War, the southerners who had lost the war found in lynching a measure for underground resistance against federal occupation troops and for vengeance against the liberated negroes who in some states, such as South Carolina, had political control of the legislatures.

Naturally such bitter and impassioned means reflect a kind of pathological confusion. Probably the best concise expression in all of American literature of the feelings of men of conscience who have seen a lynch-

ing is that of Langston Hughes in his poem "Song for a Dark Girl."

Way down South in Dixie
(Break the heart of me)
They hung my black young lover
To a cross roads tree. .

Way down South in Dixie
(Bruised body high in air)
I asked the white Lord Jesus
What was the use of prayer.

Way down South in Dixie
(Break the heart of me)
Love is a naked shadow
On a gnarled and naked tree.

The only dramatic treatment of lynching which can be compared to that of *Hello Out There* is Paul Green's Pulitzer Prize winning play *In Abraham's Bosom* which was also a commercial success during the 1926-27 Broadway season. The final scenes in which the negro, driven to exhaustion, crawls across the fields with the same emotions and attitudes as those of a hunted animal is almost as powerful a plastic expression of the lynch emotions as Hughes' poem is a lyric one.

From figures given by the World Almanac we see that between 1882 and 1948, 4718 persons were lynched in the United States. From the same figures we see that Saroyan has a certain amount of justification for not specifying that the hero of his play be a negro because during the period mentioned above, 1291 white person were lynched along with 3427 negroes. Perhaps Saroyan wished to make a qualitative separation of the lynching problem and the so-called "negro" problem. To the qualitative mentality perhaps they are distinct problems, but quantitatively we see that in the United States lynching has been two-thirds a negro problem.

Saroyan also has objective grounds for setting his drama in Texas which has been exceeded only by Mississippi and Georgia in the number of lynchings between 1882 and 1947:

Mississippi	574
Georgia	525
Texas	489

That the noose has become an offensive symbol to even the advocates of white supremacy is apparent in the tendency since the beginning of the second World War for race riots to replace lynchings. More negroes have been killed in the present decade in riots than in lynchings. These have occurred chiefly in the industrial centers of the North and California, and they reflect two social tendencies: the increasing resistance of the negro to bad treatment, and the important new immigration of poor whites from small towns in the "nigger-hating" South to industrial centers. There are some indications that even the infamous Ku Klux Klan is on its way to extinction now that it has found its way onto the Attorney General's list (strange bed-fellows) of "Fascist, Communist, totalitarian and subversive organizations."²⁸

Hello Out There reflects a greater grasp of social problems than any other of Saroyan's plays. His work has always been marked by fantasy, by generalized love of people and by the advocacy of the brotherhood of man, but he has been criticized by the Left for the vagueness of his sentiments. At other times he has expressed what approaches misanthropy in *Get Away Old Man*, probably his worst play, although most Americans feel that about Hollywood a writer may be as negative and as bitter as he wishes to be. Again, Saroyan's faith in people reached the same low ebb as Shakespeare's in *Hamlet* when Saroyan wrote his un-

sympathetic caricature of the "Okies" in *Love's Old Sweet Song*. This petty answer to fellow Californian Steinbeck's great social documentary provides the grounds for the most serious questioning of Saroyan's humanistic attitudes. The present writer is inclined to consider *Love's Old Sweet Song* a temporary lapse in Saroyan's good will toward men.

It is almost as impossible to generalize about Saroyan's manner of thinking as it is about his style of writing. Both are contradictory but still remain within the romantic current, particularly his attitudes: protest and fantasy, imagination, originality, the reformer's zeal, a widening human horizon, contradiction of himself and the status quo, a mysticism based on love, reflection of an unstable society marked by internal conflict, solitude, individualism, Christianity, self-consciousness, a passionate morality, and a historical, although limited, point of view. All are romantic. For better or for worse he is the youth of the summer sun and the irrigation canals of the San Joaquin Valley and of the solitary rooms and smile-ridden streets of San Francisco.

In *Hello Out There* Saroyan shows the hopeful confidence characteristic of him. In an ugly and violent situation he gives us a hope, in the girl, that she can be saved from the blind hates of her town. Perhaps in the hero, too, there are suggestions of a Christ image which make his death seem a less negative conclusion for the play. We have here a typical Saroyan premise: a young man full of love brings the certainty of love to a girl richly on the verge of it, although he is killed. In the Saroyan logic this is not a particularly pessimistic conclusion.

The importance of *Hello Out There* in our time has had one limitation, the commercial one inherent in the one-act play form. It has been presented hundreds

of times in the non-commercial theatre and has attracted the attention of the critics despite the fact that it could not become a commercial success. It is the most powerful contemporary dramatic essay on lynching and it is a better play than Sartre's *Respectable Prostitute* in every way except for the public's failure to appreciate Saroyan's romantic characters. It is Saroyan's most important social protest, although in some future time his *Sam Ego's House* may be accepted as a protest. Saroyan speaks in his preface to the latter play of the critics' labels of "Communitic," but the story of the trip of a house across the town seems to dissolve in an allegorical vastness.

There is no league between the naturalistic one-act form and the romantic characterization of people confronted with lynching which would indicate a form-content equilibrium which will serve American theatre historians as an archetype. The reason probably is that Saroyan was caught up in external events and was not quite his normal subjective self when he made his only essay in the social protest drama. Paul Green showed a similar personal contradiction in the lack of form-content equilibrium in *In Abraham's Bosom*, and the great dramatic social protest against lynching remains still to be written in the United States.

NOTES FOR CHAPTER ONE

¹ Allardyce Nicoll, *World Drama: from Aeschylus to Anouilh*. (New York: Harcourt, Brace and Company. 1950). p. 900.

² John Gassner, *Best Plays of the Modern American Theatre: Second Series*. (New York: Crown Publishers. c1947). p. xxvii.

³ John Howard Lawson, *Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting*. (New York: G. P. Putnam's Sons c1936, c1949). pp. 276f., 280ff.

⁴ The most useful simple test for the logical progression of a dramatic action is William T. Price's "proposition." It is most valid in the criticism of plays in the classic and popular styles. For the plays studied here, most of them in the romantic style, the test does not often reveal a logically tight action. Price describes very concisely his proposition. "A dramatic Proposition is the brief logical statement or syllogism of that which has to be demonstrated by the Complete Action of the play. Its simplest and perhaps its universal form, so far as I have been able to discover, is a statement in three clauses: first, the conditions of the Action; second, the cause of the Action; third, the result of the Action. The third clause involves the problem and may be put as a problem." Cited in Barrett H. Clark, *European Theories of the Drama: with a Supplement on the American Drama* (New York: Crown Publishers. Revised Edition. c1947). p. 487.

⁵ A useful supplement to Price's proposition would be a classification of the situations which produce the action. Such is the pretension, but unfortunately the pretension cannot be sustained, in George Polti's *The Thirty-Six Dramatic Situations*. (Boston: The Writer, Inc. Reprinted 1948). Polti's "situations" really state conflicts at their peaks, and it is evident that the possible number of conflicts is closer to 37,000. However it is clear that Polti's situations do have to do with action, and action is the heart of a play. In lieu of another classification of actions, and because a goodly number of American

commercial writers *do* consult Polti, I shall give for each of the plays studied here its corresponding Polti situation. The classification was clearly intended originally to be applied to plays in the classic style containing a single action with beginning, middle and end. The romantic protest play usually partakes of several of Polti's situations. For *Deep Are the Roots* they are number 8B1, the revolt of one individual who influences and involves others, and number 28B, very secondarily, a marriage prevented by enemies and contingent obstacles.

⁶ Nicoll, *op. cit.* p. 900.

⁷ Edward Morgan Forster, *Aspects of the Novel*. (New York: Harcourt, Brace and Company. c1927) classifies characters as "flat" or "round," two-dimensional or three-dimensional. Rodolfo Usigli, the foremost Mexican dramatist, in his *Itinerario del Autor Dramático* (México, D. F.: La Casa de España en México. 1940) adds a third category: "*characters*, the most difficult because they correspond to individual and singular human values; *types*, which are the representatives of groups, classes, nations, etc., or *silhouettes*, for the cases in which no psychological or generic movement of character enters into play." p. 13.

⁸ Gassner, *op. cit.* p. 598.

⁹ Bernard Sobel, *The Theatre Handbook and Digest of Plays*. (New York: Crown Publishers. 1948). p. 478.

¹⁰ Usigli, *op. cit.* p. 82.

¹¹ Gassner, *op. cit.* p. xxvii.

¹² *Idem.*

¹³ Gene Sosin, "Art for Marx' Sake" in *Theatre Arts*, vol. xxiv, no. 2. February, 1950. "The atmosphere of post-war nationalism and anti-American feeling is mirrored in plays for young audiences: 'Snowball' takes place in an American high school. It deals with the persecution of a Negro boy (nicknamed 'Snowball') by a fat, cigar-smoking millionaire who dislikes having his daughter attend the same classes with Negroes." p. 31.

¹⁴ Gassner, *op. cit.* p. xxvii.

¹⁵ Michael Straight (Ed.), *The AVC Bulletin: American Veterans Committee, Inc.*, vol. vi, no. 1. January, 1951. "TEXT

OF NATIONAL PLANNING COMMITTEE RESOLUTION ON ARMY SEGREGATION. On September 30, 1949, the President of the United States in his capacity as Commander-in-Chief ordered the integration of all white and non-white troops in the Armed Forces. The Navy and the Air Force appear to have carried out the order of the Commander-in-Chief. The Army, however, has failed to do so. Although basic training in the Army of the United States is apparently conducted on both a segregated and non-segregated basis, unit activation follows the customary Jim Crow policy which was the source of difficulty, confusion and disgrace in World War II. Recent reports of racial segregation of inductees from states like Minnesota, which have prohibited racial segregation in their state National Guard units, demonstrates that the Army is in fact spreading and extending the racist doctrines..." p. 7.

¹⁶ Burns Mantle, *The Best Plays of 1945-46: and the Year Book of the Drama in America*. (New York: Dodd, Mead and Company. 1946). p. vi.

¹⁷ Gassner, *op. cit.* p. xxvii.

¹⁸ Nicoll, *op. cit.* p. 900.

¹⁹ *Theatre Arts*. vol. xxxiv, no. 12. December, 1950. p. 14.

²⁰ Among others, Edmond M. Gagey, *Revolution in American Drama*. (New York: Columbia University Press. Second printing 1948). p. 112.

²¹ Of Polti's 36 situations, *Hello Out There* shares in three: number 6C2, suffering an unjust punishment or enmity; 7D, the unfortunate robbed of their only hope; and 27B8, the discovery that one's wife is a scoundrel or a bad character.

²² Gagey, *op. cit.* p. 118.

²³ But General George Van Horn Mosely continues his active and prosperous career according to *The AVC Bulletin*, *op. cit.*, vol. vi, no. 1. "ATLANTA CHAPTER (Ga.)... The chapter is endeavoring to have Piedmont College turn down an offer similar to the Jefferson Military College episode. The same George Armstrong with General George Van Horn Mosely is trying to "buy" this college on the condition it teach race supremacy ideas. The chapter has denounced Armstrong and Mosely for trying to establish a beachhead for totalitarianism." p. 7.

Chapter 2

WAR AND WAR PROFITEERING

Bury the Dead

Born Yesterday

THE GROUP of plays to be considered in this chapter is the rather large one against war, and it may be divided into two parts: the general anti-war protests, and the protests against war profiteers. The first includes Edna St. Vincent Millay's *Aria Da Capo*, presented by the Provincetown Players in 1919; *What Price Glory?* by Maxwell Anderson and Laurence Stallings, produced by Arthur Hopkins in 1924; *Peace on Earth* by George Sklar and Albert Maltz, staged by Theatre Union in 1933; Sidney Howard's *Paths of Glory*, produced commercially with little success in 1935; the musical by Paul Green, *Johnny Johnson*, presented with Kurt Weill's music by Group Theatre in 1936; and *Bury the Dead* by Irwin Shaw, staged by Actors Repertory Company in 1936. Also worthy of mention for their artistic excellence are the poetic anti-war plays for radio by Archibald MacLeish.

Those which protest against the exploitation of civilians in wartime are *Born Yesterday* by Garson Kanin, presented in 1946 by Max Gordon, and Arthur Miller's *All My Sons*, produced by Harold Clurman, Elia Kazan and Walter Fried in 1947. The latter play received the Critics Circle Award for the same year

(The Pulitzer Prize judges refused to select a winning play for 1947).

Although other plays of a lesser artistic category might be included, the above are the most important. Not all of them are of the same dramatic quality, and, in the opinion of the writer, the best general antiwar protest is *Bury the Dead*, and the best study of the abuses of the "rugged individualists" during a war is to be found in *Born Yesterday*. Both will be studied in detail in this chapter.

For this writer *Bury the Dead* had a real and immediate importance when he began rehearsing it with a university theatre group directed by Fernando Wagner just a few weeks after the beginning of fighting between American and North-Korean troops, June 25, 1950. The first impression of the play was of the ugly and the horrible, carrying along with them their own aesthetics and artistic unity. For the American whose appreciation of the ugly and the horrible stops with Edgar Allen Poe, the emotional reaction to the play is limited to a chill up the spine not clearly defined as to whether it is pleasant or not.¹

Another reaction was a feeling of hope that the people have the power to undo the militarists; another was an awareness of the mixture of humor, subtle in the midst of all the horrible, which contradicts the judgment of Atkinson of the "bitterness"² of *Bury the Dead*. A third immediate impression is that the work is for the theatre; it is not a literary one to be appreciated in the library.

A first formal analysis reveals that *Bury the Dead* is a one-act drama in 20 episodes with less of "problem" or "thesis" than of protest and a call to direct action.

Episode 1: On a battlefield. Soldiers, directed by a sergeant, are digging graves for the dead. The soldiers

want to finish the burials quickly because of the unpleasant odor of the corpses, but they must wait for the services to be read by the chaplains, a priest and a rabbi. As the prayers are said, one of the soldiers hears a groan and soon all of the corpses stand up and ask not to be buried. The sergeant goes for the captain, who says he "was expecting it to happen—some day. So many men each day."

Episode 2: The captain is seen attempting to explain the situation to three generals. They decide he has been drinking and order a doctor, along with a stenographer, to inspect the corpses, to determine whether they are dead or alive, and to make official medical reports.

Episode 3: The doctor determines the cause of death of each corpse and notes that each has been dead 48 hours. Witnesses sign the six reports. One of the corpses gives one of the soldiers of the burial detail a cigarette, and the doctor gladly accepts a drink when the captain offers it from his bottle.

Episode 4: The doctor reports to the generals that all six men are dead but that they are standing in the grave refusing to be buried. On hearing this report, one of the generals decides "the whole damn army is drunk!" They caution each other not to let this get out to the newspapers.

Episode 5: Two soldiers in the lines discuss the rumor that six corpses will not allow themselves to be buried. They disagree as to what should be done with them, and a burst of enemy machine-gun fire kills one of them, then the other.

Episode 6: In a newspaper office. A reporter insists that the story be published, but his editor, after a telephone call, suppresses it because "that's the way the Government feels about it."

Episode 7: The generals arrive at the grave. One of them attempts to convince the corpses that they

are dead, and being ignored he then gives them a direct order to allow themselves to be buried. This is also ignored.

Episode 8: On a street corner. One prostitute tells another, "I'd lay 'em, all right. They ought to call me in. I'd lay 'em. . . Share the burden—Oh, my Gawd." Their laughter continues in the darkness.

Episode 8: The captain, sent by the generals, tries once more, using a sympathetic philosophical approach, to persuade the men to be buried. Each tells how he died and ignores the captain's entreaties.

Episode 10: A montage of the "home front." Businessmen, a priest, one of the generals, newspapermen and a radio announcer are all dismayed that their "brave dead boys" will not allow themselves to be buried.

Episode 11: The captain suggests to the generals that they send for the dead soldiers' women. "Women are always conservative. It's a conservative notion—this one of lying down and allowing yourself to be buried when you're dead." The War Department issues an appeal to the women by radio.

Episode 12: A general addresses the women, "talk to them. . . make them see the error of their ways, ladies. . . Go ladies, do your duty. Your country waits upon you. . ."

Episode 13: Private John Schelling, Corpse Two, tells his wife, "My place is on the earth, Bess. My business is with the top of the earth, not the underside." When she insists that he allow himself to be buried, he tells her, "Go home, Bess. *Go home!*"

Episode 14: Joan wants to know of Private Levy, Corpse Five, whether he really loved her more than the others, but he thinks the point no longer important. He wants to "walk the world looking at the fine long-legged girls, seeing in them something deep and true and passionately vital. . ."

Episode 15: Private Morgan, Corpse Four, tells Julia Blake, "There are too many books I haven't read, too many places I haven't seen, too many memories I haven't kept long enough...I won't be cheated of them..." She shoots herself so that her name may be on the casualty lists, too, rather than go on drinking and living without him.

Episode 16: Tom Driscoll, Corpse One, hears the sister he has not seen for 15 years say, "You're dead. Your fight's over," and he answers, "The fight's never over. I got things to say to people now—to the people who nurse big machines and the people who swing shovels and the people whose babies die with big bellies and rotten bones. I got things to say to the people who leave their lives behind them and pick up guns to fight in somebody else's war. Important things. Big things..."

Episode 17: Private Dean, Corpse Six, tells his mother, "I spent twenty years practicing to be a man and then they killed me."

Episode 18: The wife of Private Webster, Corpse Three, condemns him for waiting until he is dead to stand up for his rights, for not having stood up for his wife and the children he could not have on a wage of \$18.50 a week.

Episode 19: Now that all of the corpses have refused to lie down, the generals try in vain to keep the news from appearing in the papers, but the headlines scream, "It Didn't Work." In a six-part montage, voices of the people dispute what the corpses have done, and the church, represented by a priest, attempts what the state failed to do, but the corpses laugh and do not lie down.

Episode 20: One of the generals orders the corpses to be shot down with a machine gun, but the soldiers refuse to man the gun. He has to do it himself, but

the corpses walk out of the grave in the face of the machine-gun fire. They walk off stage, followed by the still living soldiers and leaving the general slumped over his silent gun pointed at the empty grave.

The movement of the action is in rapid tempo, "journalistic,"³ except in the six scenes with the women, which have various independent tempos derived from the sexual interest: lethargic between Bess and Schelling, blasé between Joan and Levy, frustrated between Webster and his wife, etc. There is a heightening of several of these scenes as a result of the sex wit lines. The rhythm is brusque, "staccato,"⁴ and it gives a suggestion of wide spaces.

The structure is that of an "envelope" to begin and end the play and to enclose the scenes of the women and the montages which are further unified by a "spot technique."⁵ The general effect is panoramic, almost cinematic.

The logic of the action,⁶ following Price's proposition, is somewhat weak, but it doesn't result in a weak play:

A. Dead soldiers do not wish to be buried and reject the military authorities who wish to avoid scandal and use persuasion instead of brute force.

B. The authorities send for the soldiers' women to come and exercise their persuasive conservative force, but the women fail.

C. The corpses pay no attention to a general's machine-gun and leave the stage to raise the people in rebellion against war.

The internal line of action is stronger than the exterior one, and they lack the equilibrium that marks *Waiting for Lefty*, a protest play which uses a nearly identical technique and structure. *Bury the Dead* tries to achieve through mood and pictorial quality what

Lefty achieved through a passionate and contagious conviction. And where *Lefty* is romantically social, *Bury the Dead* is romantically brooding, almost individualistic and introspective. *Bury the Dead* and *Hello Out There* have the most dominant inner lines of action, and are the most romantic, of any of the seven plays we shall study.

The text carries the following directions for the time and the place: time, "the second year of the war that is to begin tomorrow night" (in the dialog the year 1937 is mentioned); place, a torn-over battlefield, now quiet, some miles behind the present lines, which is represented at the rear of the stage by a raised black platform with sandbags thrown along its edge. The forestage is bare, and the inset scenes occur there. The specific place for the action is not established. Europe? The United States?

The lighting contributes more than the scenery to the definition of space. The chief concrete atmosphere is of mud, the lighting is muddy, the dialog mentions the mud, on stage there are heaps of earth, the sandbags are dirty, the platform is black. To accompany the mud, less concretely, there is the smell of rotting bodies, established through suggestions in the dialog. It is an environment which takes a full part in the action. Everything is ugly and horrible, everything contradicts the previous "good things of the earth" of which the characters speak in the six intercalated scenes.

The characters are divided into two groups and receive two different treatments. The corpses, the captain, the burying detail, Bess Schelling, and, to a certain point, the sergeant, are "positive," warm and human. They are loved for their faults. But the institutional characters, the generals, the politicians, the ministers of the church, the newspapermen, and some

of the women, are "negative" and are treated as bidimensional types. Some are almost caricatures which fall short of being real persons.

As for its historical theatre substyle, the work is called "expressionistic" ⁷ by Gassner, "semiexpressionistic...fantasy with the appearance of realism" ⁸ by O'Hara, and "an allegory" ⁹ by Gorelik, but only the montage episodes are expressionistic in form. Symbolism, the substyle still dominant in the contemporary American theatre, seems the best descriptive term to the present writer, and Gorelik probably meant to say "symbolism" with his term "allegory." The style like all romantic styles, is based more on illusion than on theatrical conventions, although the blackout technique deserves more study as a contemporary theatrical convention in its two uses for time and place and in the melancholy suggestion it often carries with it: ¹⁰

The style of *Bury the Dead*, Shaw's first play, is better defined and unified than in his other work. The same symbolism and the same protest drama genre are found in his *The Gentle People*, but there they are beclouded by the addition of the Franciscan touch to the plot of the two moralist assassins. The remainder of his plays evidence the dangerous tendency in the American theatre toward haziness in the symbolist style, especially when dealing with situations in the day to day bourgeois life. The work of Clifford Odets, Maxwell Anderson and Arthur Miller also shows this tendency.

The dialog does not carry a personal stamp of the playwright except in the "lyric" passages where it is completely his and a little bit forced. The rest of the writing is good prose, natural to the characters—which is not to say that it is the language of the streets. It is the forceful speech of ordinary people in one of the

few crises in which they are deeply angered or outraged. It is the eloquence of protest of which every man is capable and which is given to him to express few times during a lifetime.

The "lyric" passages demonstrate many defects similar to those of Tennessee Williams. Working in symbolism, the style is broken by these lyric and personal digressions on the part of the dramatist which superficial reviewers admire as "poetry," and which even a critic like Gassner often calls "fantasy." ²¹ This widespread mark of critical disorientation among critics and playwrights alike has its probable source in too much reading of the polemicists, headed by Maxwell Anderson, for a "poetic theatre," in too much Shakespeare imitation, in too much study of argot, and in too little study of the contemporary dramatic poems of Carl Sandburg, Robert Frost and Archibald MacLeish.

To a great extent, the symbolistic style of *Bury the Dead* is a good illustration of Granville-Barker's theory of the "exemplary theatre," propagated in the United States by Ludwig Lewisohn. It does not arrive at the economy of means of the popular style current in the contemporary social theatre, Brecht's epic plays and Oriental fables, nor at their conventions; it follows Granville-Barker's complete acceptance of theatrical illusion.

The strongest emotions in *Bury the Dead* (the ugly, the horrible and the humorous) seem to grow from the milieu and the dialog, and less from the characterization and the action (the hope for the people's moral victory over the militarists).

We find three antecedents in the history of the theatre for the theme, the structure and the plot used: (1) The general theme of the anti-war protest is ancient,

Aristophanes' *Lysistrata* being a good example. (2) The envelope structure to begin and end the action and to contain the internal spot scenes is the same as that of Clifford Odets' *Waiting for Lefty* (and similar to that adapted by José Limón to the choreographies of "La Malinche" and "The History of Mankind," presented in Mexico City late in September, 1950). It is also that of many of Walt Whitman's poems. It should perhaps be considered as akin to the "play within a play" structure used by Shakespeare, among others. The name of the Bard brings to mind *The Taming of the Shrew* which certainly includes the opening half of an envelope structure in the texts we know. The dramatic logic which demands another Christopher Sly scene at the end of the play is so compelling (some producers have fabricated such a closing scene) that one feels tempted to conjecture that the great showman from Avon would not have left it unwritten and that the final Sly episode must have been lost in the vicissitudes of transporting Shakespeare's work from the sixteenth to the twentieth century. (3) A final antecedent is that for the plot which is very similar to that of the Austrian Hans Schlumberg's *The Miracle at Verdun*.¹² It is true that the two plays have the same basic situation: dead soldiers refuse to be buried and cause an international scandal. The two resolutions of this situation, however, are completely different. In Schlumberg's play, the protagonist awakes to discover that all has been a dream—much as Sly would, one supposes—but Shaw uses the situation for a revolutionary call to direct action.

With a theme from Aristophanes and a situation from Schlumberg, Shaw shows his greatest originality in selecting and taking over the structure of Odets' play of the previous year, a form which is the best

adapted to date in the American theatre to the social drama. ¹³ *Bury the Dead* using the same structure as *Waiting for Lefty* even excels it in harmonious succession of the scenes, but Shaw's play lacks the "recognition" and the urgency which Odets ardently gave to *Lefty*.

A dramatic interpretation which is symbolistic in technique and unified in style does not give very much emphasis to particular symbols it might contain. It is enough to mention the powerful internal symbols in Chekov's *Seagull* or *The Cherry Orchard* which occur in a non-symbolistic style. These plays are not symbols in themselves, therefore the individual symbols within the plays are very strong. On the contrary, in completely symbolist plays such as Maxwell Anderson's *Winterset* or Edna St. Vincent Millay's *Aria Da Capo* it would be exaggerated and ridiculous to fill the play with detailed symbols. *Bury the Dead*, as a symbol complete in itself, shares this lack of minor symbols, except in the case of the final curtain.

The entire conception of the play is one of resistance against war but its conclusion is even more frankly revolutionary. It incites to immediate action and to a popular rebel movement when on the stage the dead soldiers leave, on their way to the people, with the live soldiers of the burying detail following them. The last of them flicks his cigarette butt at the crumpled general who had turned the machine gun on them.

The revolutionary exhortation has more symbolic than literal meaning, as is natural since Shaw, at his best, was a very theoretical revolutionary.

It is difficult to agree with Krutch when he says "the first 20 minutes present the most interesting part of the whole play." ¹⁴ The symbolic ending is

the principal difference which distinguishes *Bury the Dead* from the earlier anti-war drama of Sidney Howard, *Paths of Glory*, 1935, and it is this revolutionary appeal which makes *Bury the Dead* last on the boards while Howard's play is no longer presented.

The literal meaning is more obvious: it is anti-war, anti-militarist and it says, "enjoy the good things of the earth during many years." In addition it gives the hope of a moral victory for the people over the militarists. Other suggested meanings are of the stupidity, brutality and uselessness of high military officials.

What is the background from contemporary history which explains such a hard attack upon the militarists? While the Briand-Kellogg Pact of August 27, 1928, to outlaw war still expressed perfectly the sentiments of the American people, the Japanese invaded Manchuria in September, 1931, after the "Mukden incident" and a year later set up the puppet state of Manchukuo.

Various Americans of national importance argued for a "prophylactic war" to remove the Japanese from China, but the people did not wish more than to morally condemn Japan. Between October, 1935, and May, 1936, Mussolini conquered Ethiopia, and on March 7, 1936, Hitler won his first military gamble in the Ruhr. In November, 1935, Maxim Litvinoff and Anthony Eden's fight in the League of Nations for action against Italy died without popular support, which was limited to the customary moral condemnation. No-body wanted preventive wars.

The American people after having fought in the first World War to "save democracy," saw it lost in the United States with the public violence of the veterans of the American Legion and with the irresponsible massacres of the National Guards under the

orders of provincial politicians on the capitalist payroll. ¹⁵ The people did not want to fight in a second "war to end all wars." The writer of this study recalls beginning in September, 1935, as a freshman in a California high school where in many of the classrooms the teachers had placed large posters illustrative of the useless and anti-social costs of the first World War.

This was the moral climate, then, in which Shaw wrote *Bury the Dead*: pacifism and moral condemnation of international aggressors. The immediate occasion for writing the play we know was a contest patronized by a leftist theatre group. ¹⁶

But times change, rapidly.

The leftists, who were an important segment of American pacifism, after the beginning of Franco's war in Spain and the full-scale Japanese attack on China after July, 1937, arrived at the end of their patience, and of their pacifism. They changed their position to insist on worldwide, militant antifascism. The "intellectual pacifists" of the universities, now faced with the clear symptoms of the second World War which was to begin within three years, also retreated from their pacifist position and argued for "neutrality" and isolation. *Bury the Dead* was caught in the middle of these changes. A few months previously it had received the applause of the entire left; after Franco it was an embarrassment. The play was closed while those of Odets continued their triumph in the important leftist theatre.

In the same complaisant manner that Shaw agreed to the closing of his play, he was also ready to follow the new Communist line of antifascism. The results of this effort appeared in 1939 in the fantasy, *The Gentle People*, about two lovable old men who kill

a mobster and throw his body in the sea when they can think of no other means to rid themselves of his threats. Naturally, this play was also "embarrassing" during the short existence of the Hitler-Stalin pact. The writer of this study cannot include Shaw in the general pardon which Gagey extends to the pacifist dramatists:

The leftist writers held out as long as possible for pacifism, since this was one of the cardinal tenets in their propaganda directed at American youth, but sooner or later events forced all dramatists to reverse their position on war.¹⁷

Among the multitude there is no cover for Shaw because he has been a turncoat, not once, but three times. After authorizing the retirement of *Bury the Dead* for the second World War, he looked with favor once more upon its presentation during the postwar period. After the Korean episode began, he once again prohibited its production, this time in a public statement:

Recently Mr. Shaw directed his agents to refuse permission to present *Bury the Dead*. In a letter to the drama editor of the *New York Times*, Mr. Shaw explained why he withdrew his peace play from possible production.

"...*Bury the Dead*... was a play which expressed the passionate revulsion against the horrors of war and the fear of another war which was so much a part of the emotional climate of the Nineteen Thirties, a revulsion which was reflected in such other anti-war plays of the time as *Idiot's Delight*, *Ten Million Ghosts*, and *Johnny Johnson*.

"It also reflected a belief, which now seems impossibly naive, that by appealing to reason and sentiment war might be forever halted. Since then we have been forced into one war by men in Germany and Japan who clearly demonstrated their immunity to reason and sentiment. As a soldier I saw enough of the agony of war to make my original revulsion stronger than ever, Putting on my civilian

clothes once more, I put on again my civilian belief in the possibility of peace through reason and sentiment.

"Now five years later, the rulers of Russia have demonstrated that the gentle hopes of 1950 are as naive as they were in 1935. Invading, killing, destroying, they proclaim with monstrous cynicism that they are the supporters of world-wide peace. In a spectacle of complete moral corruption, their adherents in this country wave peace pledges and petitions while Communist guns are killing American soldiers.

"It is to balk these double-tongued gentlemen, with whatever small means are at my disposal, that I have withdrawn my play. I do not wish the forlorn longings and illusions of 1935 to be used as ammunition for the killers of 1950. I still hope passionately for peace—but not peace that is selective, and divisible at will, not peace that is a political slogan and a military instrument, but peace that is real, general, and complete."¹⁸

We could deduce that Shaw wishes "all or nothing at all" in the way of peace, that if there is a regional war, we must turn it into a world war. Or could we deduce that Shaw believes there is a time and place for everything? He once accused the critics of a political viewpoint which "seems to be an amorphous liberalism"¹⁹ and now finds himself condemned on his own charge.

If *Bury the Dead* was revolutionary pacifism, *The Gentle People* was revolutionary advocacy of a franciscan type of war. Shaw's later plays were moderate social drama and personal reminiscences of the disintegration of the bourgeois life of his childhood. Between 1936 and 1939, corresponding to the age 22-25 of the playwright, Shaw held "radical" ideas, and then began moderating them and reconciling himself with his previous middle class background. He was young and something of an opportunist. Such a pattern is usual among writers who go from school

to writing without ever having done anything else, especially those who stay too long in Hollywood or with the national broadcasting chains. Burns Mantle gives us a few facts about Shaw's life before 1936:

Young Mr. Shaw...lives in Brooklyn, though he was born in Manhattan... He had been writing radio scripts for a detective story continuity when the radio scouts found him and sent him to Hollywood. In picture land he has been doing football stories, having played football when he was a student at Brooklyn College. His early ambition, insofar as it was associated with the theatre, he relates was "to be polite, polished and luxuriantly idle, and to write that kind of play, none of which things has been vouchsafed me."²⁰

So Shaw's season in the social theatre was an aberration, and now he has returned to the place from which he came.

Along with the change in the content of Shaw's plays, it is interesting to observe the degeneration of their artistic quality. Here is Shaw's list of failures after *Bury the Dead*; *Siege*, 1937; *The Quiet City*; *The Golden Years*; *Retreat to Pleasure*; *Sons and Soldiers*, 1943; and *The Assassins*, 1945.

In synthesis then, what was and is the importance of *Bury the Dead*? It was an artistic success. It had a sizeable influence in American politics. It was a *succes de scandale*; it was an embarrassment to the then militant left, previously allied with the pacifists. It was of the climate which produced the Johnson Act and American neutrality toward Spain. Since 1936 it has been presented several hundred times in university and community theatres in the United States.²¹

Was it an effective protest? If the effective protest is that which expresses the conscience, the sentiments and the hopes of the people, *Bury the Dead* was effective between 1936 and 1939. It also was effective

during the war if we admit that a popular song expresses the temper of the people. The two principal themes of the play, not wishing to die as a soldier and wishing to enjoy the good things of the earth, are found, half seriously, half in jest, in a song of British and American soldiers during the second World War:

I don't want to join your f——ing army
I don't want to go away to war
I'd rather stay at home, my bloody f——ing home
A' living off the earnings of my whore, God bless her.

I don't want to join your f——ing army
I don't want my buttocks shot away
I'd rather be a blighty, a blooming f——ing blighty,
So I could f—— my bloody life away.

Yes, it was an effective protest, and it is even more so today because peace is no longer merely "a fine principle of men of good will." It is a necessity, in the opinion of many, in order to avoid total extermination. Now that the atomic bomb is a world problem, *Bury the Dead* has a world-wide meaning. If it continues in its present position of being one of the best serious pacifist pieces, as it is in this writer's opinion, it may be staged in many parts of the world for a long time to come. For Mexico and Latin America the problem of peace, and plays like *Bury the Dead*, has a transcendental importance if "the United States' wars are the continent's wars," as various "panamericans" try to tell us. On Sept. 18, 1950, the President of the United States presented to the Congress of his country a "defense blueprint" which includes the support of Mexico and Canada. But since that time, Mexico's Assistant Foreign Minister Tello has won the respect of the hemisphere by insisting that Latin-American troops be used only for hemisphere defense and not for the United States'

quarrels at all four corners of the earth. Despite his commitments to fight in support of reactionary chieftans and European colonial powers anywhere on the Asiatic periphery, the President of the United States shows us with his recall of MacArthur that he hesitates to provoke a third World War immediately. But Chinese, Korean, American, French, Turkish and British Dominion soldiers continue to die in a Korean war which nobody wants to accelerate and which nobody is willing to stop.

Shaw is right, it is an inapt time for a good pacifist play.

During the 1930's while the pacifists' abstract enemy was war, their particular and personal phobia was the munitions makers. It was the time of the exposure of the deals among the Vickers, the Schneiders and the Krupps in the first World War, and sensational writers such as George Seldes²² were shouting the slogan, "merchants of death." At that time, before a long and costly radio advertising campaign, "100 percent American," had through sheer aural exhaustion carried its point that "DuPont means better things through chemistry," the name of the Delaware powder makers had the same effect on a pacifist that a red cape has on a bull. The play, *Peace on Earth*, reflects the peak of the feeling against the munitions makers, as does the topical-political song by L. E. Swift, *There Are Three Brothers*, sung in the form of a lively, ironic, three-part round:

There are three brothers named DuPont. Patriots are they.
They make their profits from munitions in an honest way.
They love their country right or wrong.
But when yen or liras come along

They always very cheerfully to any nation sell
Shells that will all armor pierce and armor that will
stop each shell.

Gradually, as DuPont took over credit from the silkworm for making the American woman's legs what they were, the rabidness against the death merchants metamorphosed into a new antipathy toward a more generalized group which came to have the name of the "war profiteers." Such a change demonstrates a certain intuitive perspicacity in the people because, ever since the days of the American Civil War and the later operations of the U. S. cavalry against the Indians in the Southwest, shrewd business men have known, as Argentina knows today, that there is as much money to be made in beef contracts as in supplying munitions.

By the time the Lend-Lease Act had forecast the participation of the United States in World War II and had demonstrated through fancy wages how much the holders of "defense contracts" must have been making, the spotlight had been taken over by the new villain, the war profiteer. And by the time the war was over, Garson Kanin had written in *Born Yesterday* the delightful study of one of the villains who had made his pile in a very humble way, in the junkyards.

The writer of this study came to know the big junk man in Gassner's anthology of the best plays of the war period,²³ and fortunately for the reader, *Born Yesterday* is the modest kind of comedy which doesn't need all the accoutrements of the stage to earn its laughs. In fact, such dialog often may be better read than heard chewed by the actors. The reading was enough to provoke the repeated recommendation, "the best American comedy since the war began."

Such a eulogy is not a superlative because the

FILOSOFIA E CRITICAS

American comedy in recent years has not been in a very happy condition. At least two intelligent critics, O' Hara and Eleanor Flexner, have each dedicated a quarter of a volume to the lamentation that the contemporary comedy, despite certain graces, has lacked the essential, that of being funny. It is all very well that the American theatre has taken itself as seriously as it has, but every important theatre has always had "comedy too." Perhaps the greatest laugh detergent in the United States has been the strain of subjectivity in certain young playwrights who are apt to give too much importance to the exquisiteness of their innermost feelings. Another has been the discovery that, if there is enough color in the set, and enough music and enough legs in the show, it can get along at the box office without laughs, or, at most, with a single vaudeville clown brought out of retirement for one of the skits.

Born Yesterday is funny, and that must be the reason it seems outstanding in the postwar comedy. Harry Brock is funny when he threatens to send the Senator back to the YMCA, and breathtakingly ignorant Billie Dawn is funny when she tells Harry he's "not couth." The dialog is funny, but the best lines and scenes are built on "the humor of character." The warmest response to the play comes from the junk man and his girl's being, not witty, but just what they are.

The genre is that of the comedy of manners, primarily because the playwright doesn't bother to make Harry Brock a villain; he *assumes* just as the melodramatist does that the audience will all be against Harry. In melodrama the villain whom everyone hates from the first has a *scene a faire* in which he plays his crookedest card and is run off. Harry never gets much of a chance to play the skunk; he just gets done

in by the girl. It serves him right, but we have not seen why. His scoundrelry on stage is minor, so it must have been something he did before the curtain went up.

This wide assumption by the playwright is what limits the protest element of the play. If the assumption is correct, it indicates a very hopeful social awareness in the American people, who, evidently, are fully capable of putting such war profiteers in their place, which is somewhere outside of society. But perhaps the playwright assumed too much if few persons in the audience felt, as Atkinson did, the "social hostility of the character."²⁴ As long as the audience reaction is divided and only one reviewer felt Harry's hostility, we must give the play two genres: the comedy of manners, and the social protest play. The playwright's intention does not determine the genre; Moliere, when he wrote *The Misanthrope*, as a comedy of manners, had no idea that in the twentieth century it would be accepted as a protest—against the human race.

Born Yesterday is divided into three acts, and the action takes place in the sitting room of a large and expensive suite in a hotel in Washington, D. C.

ACT ONE: The maid is cleaning as Paul Verral, a writer for *New Republic*, arrives looking for Harry Brock, who is to occupy the suite. The latter enters, preceded by a bellboy and Eddie Brock, a cousin and servant, and accompanied by the Assistant Manager of the hotel and by Billie Dawn, "breathhtakingly beautiful and breathhtakingly stupid." Ed Devery, Brock's lawyer who was once destined for greatness but now is only Brock's lawyer, comes in a little drunk as always and tells Brock he should let Verral have an interview. Brock does so in the midst of being shaved, manicured, etc. He boasts of his childhood days, of his start in

the junk business which has made him a millionaire. Devery gets Billie's signature on some papers about which she knows nothing. He and Brock keep her from drinking and request that she wear her most dignified dress because Senator Hedges and his wife are coming.

Brock and the Senator speak of deals for Harry in return for his helping the Senator. Billie's few comments are irrelevant or, at least, unconscious, and Devery manages to cover up for her. After the Hedges have gone, Brock and Devery talk about what can be done about Billie, and they decide to ask Paul Verral if he would be willing to teach her a few things. He consents gladly and she agrees to the proposal because she "had a yen for him right off." After she beats Brock soundly at gin rummy and he leaves to go to bed, Paul returns with the morning papers for her to read and some books for her to begin her studies. She says her eyes are not very good and he asks her why she does not wear glasses. She replies that they look terrible, and then she notices that he wears them, but after they kiss she recovers with "Of course, they're not so bad on men."

ACT TWO: Two months later, a changed room. A desk, a Capehart, books, magazines and records have been added. Billie, wearing glasses, is reading a newspaper, marking the points about which she must ask Paul who soon enters. They discuss her "cultural activities" and his dislike for Harry and what he stands for. She is beginning to understand this dislike. When Harry comes in, he parries Billie's "intellectual" questions with others about the things he knows. After Paul leaves, she asks Brock to explain the business they are in together, but he informs her that she is no more than a *silent* partner. Senator Hedges and

Devery come to tell Brock that the Senator's amendment, which will allow Brock to take over World War II junk in Europe with no government interference, is going to take longer and cost more than they had anticipated. Brock leaves in a rage. Devery asks for Billie's usual signatures on some papers, but he refuses to answer her questions about their contents, and she refuses to sign them until she has looked them over. Brock enters, they argue, but he forces her to sign the papers. When she begins to cry, he tells her to get out of the house, and she leaves.

ACT THREE: Later that evening. Devery, drunker than ever, and Brock are nervously waiting for Billie while Eddie is out looking for her. She comes in quietly after they have gone, and Paul follows her in. They go through the desk, and Paul takes all the papers and documents. Before he leaves, he asks Billie to marry him which, she says, she will think over. She goes to pack her things and tells Brock she is leaving him for good. He is stunned but this shortly turns into fury, and he begins looking for the papers for her to sign so that he can be rid of her. She tells him and Devery that Paul has the papers and they are greatly disturbed. Devery calls the Senator and Eddie is sent to bring Paul who is then almost killed by Brock. Brock offers Paul a hundred thousand dollars which is refused, and Billie informs Brock she will sign back to him all the junkyards still in her name—one a year—if he behaves. She and Paul leave together and the three defeated schemers try to laugh off their disaster. Devery cynically proposes a toast to Billie and Paul:

To all the dumb chumps and all the crazy broads, past, present, and future—who thirst for knowledge—and search for truth—who fight for justice—and civilize each other—and make it so tough for sons-of-bitches like

you—(*To Hedges.*)—and you—(*To Brock.*)—and me.
(*He drinks.*)

Curtain

The movement of the play has the rapid tempo which has marked the work of two or three veteran producers of Broadway comedy who have the highest ratios of successes over failures of anybody in show business—their prosperity has been so continuous that the more impressionable New York reviewers have accepted the "fast pace" as an absolute criterion of play construction. One of these producers, George Abbot, taught Kanin what he knows of it and its corollary, called "timing."

The tempo in *Born Yesterday* is rapid but not constant, and it ascends in large open cycles to a succession of rapidissimo climaxes. This rhythm is called in the comedy trade "building a scene." Although the technique many times seems evident, it is not simple and requires a long apprenticeship on the part of the director. There are perhaps a half dozen directors in the United States who handle it with dexterity. In comedy writing, one of the chief elements, often abused, for accelerating the tempo is the sexual one, and, in Kanin's play, Billie Dawn fairly radiates it.

The structure of *Born Yesterday* is Aristotle's well-known "discovery," but instead of being concentrated in the last act, as Menander and Plautus used it for arbitrary denouement, it here is spread over the whole play. It is the *gradual* discovery of Harry's cheapness by Billie Dawn, along with her discovery of her new self, that creates both the conflict and the resolution of the comedy. The structure might be criticized for presenting the most interesting discoveries early in the play and leaving too little to sustain even the short third act. ²⁵

The inner line of action is subordinate to the outer one, and the result is a slight unbalancing which is probably associated with the previously discussed confusion as to genre: comedy of manners, or protest play, or both. However the discord is not great, and there is a solidness and complacency about the play which radiates the cheerful extroversion so normal to Americans before their theatre became important to the world.

The action ²⁶ is logically tidy by the proof of Price's proposition:

A. Billie Dawn, mistress and silent partner of Harry Brock, is ignorant. Therefore Harry and his attorney get Paul Verral to educate her.

B. Paul shows her that the help she has been giving Harry is unethical. She refuses to sign papers, important to Harry, and Paul steals them because they incriminate Harry and his political tools, revealing "the worst swindle since—uh—the Teapot. . ."

C. Paul outlasts Harry's murder threats and he and Billie leave together. Harry loses the girl and the European junk monopoly.

The hotel suite in which all the action occurs is a completely passive milieu; it does nothing for the play, which, if it had been written 50 years ago, would surely have taken place in a drawing room. The set does provide a number of contrasts of level which are of advantage to the "stage picture," the grouping of the plastic elements. However it possesses no more than the expected good craftsmanship which eases the director's problem in moving the actors.

The characterization is the formal forte of the play, with the exception of the drawing of the New Republic writer, Paul Verral, whom Atkinson, ²⁷ with good

reason, dislikes. Paul is the personification of the "men of good will," the recent ideal of Gassner who was once less abstract in his social criticism. But the flimsy characterization of Verral is not enough to draw Gassner's fire nor to dampen his enthusiasm for the play. ²³

The weak characterization stops with Verral. The Senator has just the right uncertainty and Devery just the right cynicism to accentuate the assertiveness of Brock and Billie. The Senator and Devery remain secondary figures, flat and typed, which is exactly what the playwright desires, and yet they take their place beside the two round characters without any contradiction of style. Kanin has genially over-run the playwrighting rule, "don't mix your characters with types."

Harry Brock is a "hero in the rough," one of a group in great favor in the recent American theatre which seems to have superseded the polished handsome hero for the moment. Often these "heroes in the rough" are useless, and, even if comic or semicomical, are very rarely humorous.

The role of Billie is the prize role of the play. It is one of those in which we see a character transformed into a different person before our very eyes within about three hours playing time. Granted that *Born Yesterday* is not the *tour de force* that *Pygmalion* is, it still has in Billie one of the best and most difficult comedy roles for women in all of the American theatre. Judy Holliday overnight became nationally known for her handling of the part; and Marie McDonald, opposite William Bendix, tried her hand at it in Los Angeles as 1950 was coming to a close. When to the simple transformation of character, not by circumstance but by education, one adds the element of self-discovery, the result is a multi-dimensional portrayal which is a credit to any playwright and the answer

to a fading actress' prayers. When the role is humorous, as well as round, we have something of a comparative miracle in the undionysian American theatre.

Most fertile of all is the suggestion of what the creation of characters like Billie Dawn can mean to the social theatre which too often has avoided being either entertaining or extravagant because of too much concern with emphasis on the "message." ²⁰

Related to the character is that extravagance of sentiment called humor which Taine implied is found at the bottom of a beer stein: "The French know it not." ²⁰ Without discussing the extensive literature ²¹ on the aesthetics of the comic, we can establish that comedy has three principal forms: the comic phrase, the comic situation and the comic character. But humor comes only from persons; it is not found in wordplay or in comic situations. In addition, not all comic characters are humorous; the clown, for example, is comic but not humorous. Comedy may be around people; humor is in them. Perhaps this narrowing down of the definition of humor as distinguished from the comic has served for little when actually the reading of Sterne's *Tristram Shandy* and Dickens' novels is superior to the sum of the 10 best definitions. A final clue as to humor's hiding place is this: if you look for it, start with your uncle George, the one with the big red nose, the one whose wife thinks is not very smart. For a character to seem humorous to us, perhaps we must be able to love him.

Billie Dawn's infinite ignorance is humorous, and when she discovers it and does something about it she wins our affection as well. Harry's ignorance is humorous, but his bull strength fills us with fear and antagonism. He is a robot locomotive, free for the moment of its outside control station and operated only by a hundred internal relays which respond with perfect re-

flexes to the hundred situations vital to his continued operation. We laugh with superiority when his limited number of relays can supply only close-to-correct responses, as in the scene where Billie is giving him an "intellectual" quiz and all he can do is to parry with counter-questions from his limited store. We laugh because we are human beings and he isn't quite one, at least in the contemporary American sense. Today the accumulation of several billion human thoughts since the time of the cave and the club, and, more important, the several million thoughts since the Russian pogroms, the English war against the Boers, and the American Haymarket massacre in the last half of the nineteenth century have suggested to Americans that the first requisite of a human being is his having at least an elementary social conscience. Harry has none and as a result his character is comic in its anachronism but awesome in its sub-human strength.

If Kanin had given Harry just one or two weaknesses, of the emotions rather than of the mind, his play would have changed completely. Harry would have become the protagonist and not the villain. Winning just the frailest of our affections he would have become a humorous character, not a comic one.

But Kanin wished to present a big junk profiteer, with echoes of the big men of past "collecting" and "hunting" stages of culture, and he is too capable a director and playwright to let Harry become humorous and run off with the play.

The tried and true comedy of manners in the popular or "realistic" style, the arsenal of comedy, is accepted without subjective torment by Kanin in *Born Yesterday*, as is the traditional illusion of the proscenium stage. The only conventions are those for delineating the villain, which are centuries old, and those for mak-

ing him forceful and not couth, which are conventions more recent and American. Kanin makes no attempt at innovations in form, except in his characterization which still remains in large part only traditional good craftsmanship. After all, humor is not so rare in world drama; it is only rare at this moment in the United States.

The same style is used by Kanin in two later plays, *The Live Wire* and *The Rat Race*, which deflated the astronomical hopes of critics who shared the opinions expressed here about Kanin's first play. The first suffers from allowing the comic heel of the play to get off without being painted a villain ³²—an error which Kanin competently avoided in *Born Yesterday*. The second caught enough of the symbolist virus making the rounds on Broadway to ruin a good straight comedy. ³³ This virus attacks the eyes first, resulting in a sort of haze through which everything is seen. Then it affects the mind, resulting in vagueness in a primary stage and rapidly developing, if not treated, into complete banality, which the patient often calls "lyric."

Nevertheless Kanin continues to be the prime hope for American comedy and there is every reason to believe that he will now avoid repeating the symbolistic errors of *The Rat Race*. Moreover the fact that he is a prolific writer makes his recent failures no matter for despair.

The language of *Born Yesterday* is not "natural." ³⁴ It is the conventional language of comedy, too busy setting up laughs to have other virtues. However it is not so dependent upon sustained brilliant wit as the plays of Bernard Shaw or Oscar Wilde. It dawdles at times and gawkily savors a piece of humorous business which may come close to farce such as Billie's reply to Paul's

proposal of marriage: You don't love me. You just love my brain.

Probably the most vivid lines in the play are to be found in a quarrel between Brock and Billie:

BROCK. I picked you up out of the gutter and I can throw you back there, too. Why, you never had a decent meal before you met me.

BILLIE. Yeah, but I had to have 'em with you. You eat terrible. You got no manners. Takin' your shoes off all the time—that's another thing...and picking your teeth, you're just not couth!

BROCK. I'm as couth as you are!

Another excellent passage is that in which Brock receives the news that the legislation Senator Norval Hedges is getting for him will require a little delay and some more money:

DEVERY. I'm sure Norval's doing his best.

BROCK. Well, his best ain't good enough.

DEVERY. Don't be unreasonable, Harry. There are ninety six votes up there. Norval's just one guy.

BROCK. He's the wrong guy. What the hell? We've handled it before.

HEDGES. Things aren't the same.

BROCK. We'll make 'em the same. That's your job, ain't it?

DEVERY. Pretty tough assignment.

BROCK. What do I care? (To Hedges) And you, you better get moving or I'll butcher you—you'll wind up a God damn YMCA secretary again before you know.

DEVERY. Harry...

BROCK. I'm gonna get it fixed so I can do business where I want and how I want and as big as I want. If you ain't with me, you're against me.

HEDGES. I'm with you.

BROCK. (starting up the stairs) All right, then, you'll have to pull your weight in the God damn boat or I'll get somebody who can. You understand me?

(He slams out. There is an awkward pause)

HEDGES. He has quite a temper. Hasn't he?

From these characters and, secondly, from this dialog come the strongest emotional reactions to the play. Third is the action which is less affective.

The literal meaning of the play is largely found in three negative characters: (1) A Senator who will get legislation passed for \$80,000 per piece. (2) An influence peddler, called a lawyer, who really is only a free lance lobbyist who buys the Senator for (3) Harry Brock who has bought legislation to his own advantage before in the U. S. Senate and who now is seeking a legal way to monopolize the surplus material salvaged after the European war.

The thesis is only implied. Harry's war profiteering has occurred before the play began and now we see his postwar projects. The direct protest is against villain Harry and only indirectly against profiteering, and bribery of legislators. Harry is a heel and everyone in the audience knows it, and anyone blinded by loyalty or affection for Harry may also be educated rapidly, as Billie was, to see what he is. Once again, Atkinson's apt phrase is revealing: The character Harry Brock is a heel because of "the social hostility of the character."

Kanin's nearest approach to a directly stated thesis is found in what Billie tells Brock after she has decided to leave him and has refused his offer of marriage:

BILLIE (very simply). Well, all this stuff I've been reading—all that Paul's been telling me—it just mixed me up. But when you hit me before, it was like **everything** knocked itself together in my head—and made sense. All of a sudden I realized what it means. How **some people** are always giving it and some taking. And it's not fair. So I'm not going to let you any more. *Or anybody else.*

Interestingly enough the real life counterpart of Senator Norval Hedges was found in Congressman

Andrew May of the House of Representatives Military Affairs Committee. May had "arranged" war contracts for Henry and Murray Garsson, munitions dealers, for a price. He was convicted of conspiracy to bribe along with the Garsson brothers, on July 3, 1947, after he had left Congress. On July 25 all three received federal court sentences of eight months to two years in prison.

The charges against Representative May had been semi-public since the last year of the war and certainly Kanin knew of the incidents before he wrote *Born Yesterday*. Another certainty is that the publicity resulting from the play helped bring the May case into a public court after a long period in which it had remained a hushed-up rumble.

Before he wrote *Born Yesterday*, Kanin had never demonstrated a particularly acute political awareness, and his work since his first play has not stamped him as a formidable social thinker. His mind seems to respond to "timely" events with the same liberal suspension of judgment which marks most educated Americans, and his intellectual attitudes do not reveal either consistent or radical tendencies. He is another of the lukewarm group of American playwrights who have been overhonored in receiving the sophisticated tag, "eclectic."

Doubtless he shows a strong sympathy for the underdog in *The Rat Race* and a strong dislike for heels and chisellers in *The Live Wire*, but such liberal sentiments make up a sum that is far from being a real social conscience. Perhaps, like Gassner, we should not ask more profundity from Kanin if he will repeat for us occasionally the laughs and the comic craft of *Born Yesterday*. He is essentially a man of the theatre (both the plus and the minus) and he is married to veteran actress Ruth Gordon, who also occasionally writes plays of sentimental reminiscence like *Years Ago* and *The*

Leading Lady, both of which were directed by her husband. Her *Over Twenty-One*, 1944, was a big hit during the meagre wartime theatre seasons. Both members of the husband and wife team have wide theatre and movie experience:

After a slow start as Western Union messenger, Macy's clerk, vaudevillian, saxophonist, and bit player, following some study at the American Academy of Dramatic Arts, Garson Kanin developed meteoric qualities. He did not achieve any singularity as an actor, but he came to the attention of George Abbot as a willing young man with a flair for staging. Mr. Kanin could not have had a better mentor in the field of directing than Mr. Abbot, with whom he was associated in the profitable ventures of *Three Men on a Horse*, *Boy Meets Girl*, *Room Service*, and *Brother Rat* . . .

Sam Goldwyn, who has a keen eye for talent and backs his judgment with conspicuous action, brought the young man to Hollywood in 1937 when Kanin was only twenty-five and gave him an opportunity to familiarize himself with motion picture technique. R. K. O. allowed him to direct *A Man to Remember*, and Kanin became "the boy wonder" of the Barbary Coast. Subsequently, he directed the Ginger Rogers picture *Bachelor Mother*, *My Favorite Wife*, *They Knew What They Wanted* and *Tom, Dick and Harry*. When the war came he enlisted as a private and emerged a captain. The army was astute enough to keep him to his last, and in consequence Kanin was able to direct numerous and valuable documentary films. He climaxed this phase of his career with *The True Glory*.⁸⁵

. . . with her husband, the versatile Garson Kanin, Miss Gordon has produced two Broadway plays and written the motion pictures "A Double Life" and "Adam's Rib."⁸⁶

Born Yesterday has been one of the greatest box office successes in the entire American theatre. It opened February 4, 1946, and closed December 31 1949, after 1,642 performances. It has been played in translation in most of Europe and in Palestine. In the Russian zone of Germany it was given an enthusiastic production as "anti-American propaganda." The same tag was placed

upon Miller's *Death of a Salesman* when it was banned in the American zone of Germany. *Born Yesterday* had a run in the Teatro Latino which was comparatively long for Mexico City.

The highly successful movie made from the play has increased its audience by millions of persons, but Judy Holliday's personal mannerisms are exaggerated and played up to the hilt for the closeup cameras so that Harry Brock becomes a mere supporting role and the movie-goer has no opportunity to become aware of Harry's "social hostility." Judy Holliday, on the strength of this one performance, will probably remain in Hollywood to play "dumb broads" for long enough to acquire several swimming pools.

Its effectiveness attested by the box office, *Born Yesterday's* validity continues today when once again the United States is spending billions of dollars on a war and the Harry Brocks and the Senator Hedges are once more beginning to crawl out from under the rocks.

Its social criticism has had a greater influence upon laughing audiences because of the theatrical excellence of its form which, in addition, is well equilibrated with what the play says. If it had attempted to say more it might have become the domain of the armchair critics, but as it stands it is a magnificent piece of theatre. Atkinson compares it to Moliere's *Le Bourgeois Gentilhomme*³⁷ and it is in the best of the comedy of manners tradition. This genre in the American theatre includes no play with a larger social meaning than that of *Born Yesterday*.

NOTES FOR CHAPTER TWO

¹ There is a similar feeling in Mexican prequest baroque art. Austerity gives to the ugly and the horrible a value which it does not have in a romantic style. The anti-romanticism of *Bury the Dead* was what was lacking in *What Price Glory?*

² Brooks Atkinson, *Broadway Scrapbook*. (New York: Theatre Arts Inc. c1947). p. 225.

³ Mordecai Gorelik, *New Theatres for Old*. (New York: Samuel French. 1948). p. 403.

⁴ *Idem*.

⁵ Sobel, *op. cit.* p. 119.

⁶ *Bury the Dead* participates in Polti's situations number 1C1, supplication of the powerful for those dear to the suppliant (inverted); and number 8B2, a revolt of many.

⁷ Gassner, *Masters of the Drama*. (New York: Dover Publications. c1940). p. 688.

⁸ Frank Hurburt O' Hara, *Today in American Drama*. (Chicago: University of Chicago Press, 1939). p. 263.

⁹ Gorelik, *op. cit.* p. 242. Gorelik uses his terms with more historical precision than either Gassner or O'Hara.

¹⁰ Eric Bentley, "Back to Broadway" in *Theatre Arts*, vol. xxxiii, no. 10. November, 1949. p. 13.

¹¹ Gassner, *Twenty Best Plays of the Modern American Theatre*. (New York: Crown Publishers. c1939). "Finally fantasy prevailed in Irwin Shaw's *Bury the Dead*. . . Although Shaw's long one-acter was somewhat wordy and disjointed, it proved that a socially minded playwright did not have to

keep his nose to the grindstone of literal realism in order to convey his meaning or purpose." p. xx.

¹² Sobel, *op. cit.* "The story recalling that of the play, *Miracle at Verdun*, concerns dead soldiers who refuse to be buried." p. 119. "An English adaptation of this play by Julian Leigh was given by the Theatre Guild in 1931. The drama inspired Irwin Shaw to write his one-act *Bury the Dead*, 1936." p. 545.

¹³ See the detailed discussion in the chapter in this study dedicated to *Waiting for Lefty*.

¹⁴ Joseph Wood Krutch, *The American Drama Since 1918: an Informal History*. (New York: Random House. c1939). p. 278.

¹⁵ Excellent for this page of American history is Louis Adamic's *Dynamite: the Story of Class Violence in America*. (New York: The Viking Press. 1935).

¹⁶ "Irwin Shaw decided to compete for a prize offered by a New Theatre League in search of social drama... 'Bury the Dead' never reached the contest for which it was written, but it was given a production by the League to which it was submitted and attracted the attention of several drama critics who saw it. Six weeks later it was given a professional production and created another round of excitement." Burns Mantle, *Contemporary American Playwrights*. (New York: Dodd, Mead and Company. 1941). p. 188.

¹⁷ Gagey, *op. cit.* p. 133.

¹⁸ Reprinted in the students' magazine *Scholastic*, September 27, 1950.

¹⁹ Gagey, *op. cit.* p. 271.

²⁰ Burns Mantle, *Contemporary American Playwrights. op. cit.* p. 188.

²¹ "In the last fourteen years *Bury the Dead* has been performed hundreds of times throughout the country by high school and college dramatic clubs and little theatre groups." *Scholastic*, September 27, 1950.

²² George Seldes, *You Can't Do That* (New York: Modern Age Books. c1938).

²³ Gassner, *Best Plays of the Modern American Theatre*. *op. cit.*

²⁴ Atkinson, *op. cit.* p. 298.

²⁵ Edward Landberg, "Born Yesterday" in *The News* (México, D. F.) October 23, 1950. "Unlike most plays, which are written toward a climax, 'Born Yesterday' seems to have taken its start from the material of its remarkable first act, dense enough to provide matter for a good second and a barely passable final one. The petering out of his material seems to have been felt by Kanin, for he makes his first act as long as the last two combined, and the third for all its brevity, barely manages to resolve the problems this side of boredom."

²⁶ Polti's situation number 27B7, the discovery that one's lover is a scoundrel... fits *Born Yesterday* fairly closely.

²⁷ Atkinson, *op. cit.* pp. 297, 299.

²⁸ Gassner, *Best Plays of the Modern American Theatre*, *op. cit.* p. xxvii.

²⁹ Gassner has argued long and hard for the light touch in the social theatre.

³⁰ Hippolyte Adolphe Taine, *History of English Literature*. (New York: Grosset and Dunlap. c1908). 4 vols. Translated from the French by H. Van Laun.

³¹ The best commentary on comic theories and a good bibliography may be found in James Kern Feibleman's *In Praise of Comedy: a Study in its Theory and Practice*. (New York: MacMillan. 1939). Less intellectual and universal but perhaps a better discussion of American humor is Samuel S. Cox's *Why We Laugh*. (New York: Harper and Brothers. 1878). 378 pp.

³² *Theatre Arts*, vol. xxxiv, no. 10. October, 1950. p. 11.

³³ *Ibid.* vol. xxxiv, no. 3. March, 1950. p. 9.

³⁴ Lawson, *op. cit.* The chapter on dialog discusses four requisites: naturalness, clarity, color, and compression. pp. 287-298.

³⁵ Gassner, *Best Plays of the Modern American Theatre*. *op. cit.* p. 182.

³⁶ *Theatre Arts*, vol. xxxiv, no. 2. February, 1950. p. 58.

³⁷ Atkinson, *op. cit.* p. 299.

Chapter 3

THE WAGE SYSTEM

Waiting for Lefty

*When the union's inspiration
through the worker's blood shall run
There can be no power greater
anywhere beneath the sun. . .*

For almost a half-century these words have been sung as a prophecy, and the worker's blood has run in a fight for the right to strike as a means to bargain collectively with employers over wages and working conditions. The employer, on his side, has insisted on his right to bring in strikebreakers and thugs from the outside in order to liquidate what was once his working force. At first the fight was local, the company guards and the local police pounded and fired at the picket line and terrorized the districts of working-class homes. Then, business control of state political machines permitted the use of the state militia for the work of the Pinkertons. The forces of the federal government were first used by President Cleveland to break the Pullman strike, and since then they have sometimes brought peace in a bloody stalemate between strikers and local police or militia, and sometimes brought certain defeat of an unbeatable strike. Under the Wagner Act of 1935, the federal government, to lessen nation-wide strike violence, guaranteed the right to collective bargaining and accepted the responsibility of strike arbiter. Today 20 million organized workers once again find their right to strike removed by the federal government be-

cause Robert Taft, Senator from Ohio, had the power at the end of the second World War to turn the federal courts into the injunction-issuing agency which the local courts used to be.

The American bourgeois, and with the name is included the Broadway theatre-goer, never did understand exactly what was going on between the workers who run the machines and the men who own them. The owners and their press had convinced him that the workers wanted to bankrupt industry when they fought for a living wage and against the company store and company houses. Even the worker often did not understand the issue clearly until it appeared in his own backyard, especially after the American Federation of Labor had the militancy knocked out of it in 1911, when the MacNamara brothers were convicted of dynamiting the Los Angeles *Times*. The periodic Congressional hearings of the charges against the Associated Press since the 62nd Congress have pointed out the agency by which the industrialists could keep the public from knowing what was going on at their plants during strikes. Upton Sinclair and John Reed, among others, were small voices crying out the truth against the suppression and falsification of strike news. The "big lie" thrived and continues to thrive, and there seems to be no medium of mass communications in which the worker and his union can receive a fair presentation of their side of the story. The "big lie" is exposed in a popular union song, the grimly exultant and ironic "Put It on the Ground":

Oh, if you want a raise in pay,
All you have to do,
Go and ask the boss for it,
And he will give it to you,
Yes, he will give it to you, my boy,
He will give it to you,

A raise in pay without delay,
Oh, he will give it to you.

Oh, put it on the ground,
Spread it all around,
Dig it with a hoe,
It will make your flowers grow.

For men who own the industries,
I'm shedding bitter tears;
They haven't made a single dime
In over thirty years;
In over thirty years, my boy,
In over thirty years;
Not one thin dime in all that time,
In over thirty years.

Oh put it on the ground,
Spread it all around,
Dig it with a hoe,
It will make your flowers grow . . .

The men who own the industries,
They own no bonds and stocks,
They own no yachts and limousines,
Or gems the size of rocks.
They own no big estates with pools,
Or silken B. V. D.'s,
Because they pay the working man
Such fancy salaries.

Oh, put it on the ground,
Spread it all around,
Dig it with a hoe,
It will make your flowers grow.

The first chance the American theatre-goer had to hear labor's case against the bosses was at the November 18, 1931, opening of *Steel* by John Wexley, the author of the previous melodrama hit, *The Last Mile*, which protested against capital punishment. *Steel*, in a revised version, was also another "first" in 1937 when it ran from January 17 to June 5 as the first play produced

by a labor union (CIO) with worker-actors. In 1935, at the peak of unemployment, there was a rash of strike plays capped by the one we shall study in detail in this chapter, *Waiting for Lefty* by Clifford Odets. The others were *Let Freedom Ring* by Albert Bein, a study of the mountain farmer made over into a textile worker, and *Black Pit*, called by John Howard Lawson the "most important effort. . . in the field of proletarian drama."¹ During 1936 and 1937 Clifford Odets wrote *Silent Partner*, and in the latter year The Theatre Union produced Lawson's *Marching Song*.

Besides the strike plays, there were two stage protests against the judicial murder of labor organizers Sacco and Vanzetti: *Gods of the Lightning*, 1928, and *Winterset*, 1935, both by Maxwell Anderson, the first in collaboration with Harold Hickerson. In 1939 came a protest against the academic repression of a professor who read Vanzetti's letters as a part of his literature course, *The Male Animal* by James Thurber and Elliot Nugent. We shall not study any of these last three plays because they cannot stand in comparison with *Waiting for Lefty* and, secondly, because too much space would have to be wasted in a useless refutation of those who insist that *Winterset* is far superior to *Gods of the Lightning*. (It is superior only in the sense of its having a higher altitude, closer to the clouds.)

If Wexley's strike play began a new kind of play-writing, Odet's *Waiting for Lefty* opened an era of labor theatre, complete with designers, actors, writers, directors, technicians and *audience*. Harold Clurman, director of Group Theatre, describes the opening night of Odet's play with these words:

Sunday night, January 5, 1935, at the old Civic Repertory Theatre on Fourteenth Street, an event took place to be noted in the annals of the American theatre. The evening had opened with a mildly amusing one-act play by Paul

Green. The audience, though attracted by the guest appearance of a good part of the Group company, had no idea of what was to follow.

The first scene of *Lefty* had not played two minutes when a shock of delighted recognition struck the audience like a tidal wave. Deep laughter, hot assent, a kind of joyous fervor seemed to sweep the audience toward the stage. The actors no longer performed; they were being carried along as if by an exultancy of communication such as I had never witnessed in the theatre before. Audience and actors had become one. Line after line brought applause, whistles, bravos, and heartfelt shouts of kinship.²

Toward the end of Spring, 1935, the play had carried the entire nation ahead of it. Four new regional theatres of the Group had been founded in order to show *Lefty*. Clurman states that there were more than 90 simultaneous productions:

All in all, *Lefty* was being done in some sixty towns which had never before witnessed a theatrical performance. Thirty-two cities were seeing the twin bill of *Lefty* and *Till the Day I Die* at the same time.³

In truth it was a play which expressed the aspirations of the people, and its prestige grew with the prohibitions and arrests for "profanity" and "illegal assembly" in Philadelphia, Boston, New Haven, Newark, Dorchester, Chelsea and Roxbury, and with the beating of a California director by the Bund fascists after the presentation of *Till the Day I Die*.⁴

Lefty loses much of its theatrical impact when read in the calm of the library. It is almost certain that the intellectual, first becoming acquainted with the play through reading, would judge it "interesting, but nothing great." But if he first sees it in the theatre, he is conquered by a stage magic which makes him think during a short and pleasant lapse that the fight of the cabbies in *Lefty* is his fight. He does not recover his

accustomed calm until he leaves the theatre and calls a cab. Then, his madness passed, he rides home without saying a word to the real-life cabby in front of him.

The formal analysis of *Lefty* reveals that it has two genres: the drama of thesis, and the protest play. The passion it contains overcomes the mixture of two genres adapted to opposing major style currents and causes a dominance of the protest play genre, and with it the romantic style, over the thesis play genre. It is the best protest play included in the present study. Among its internal "flashback" scenes are included various plays (and genres) within the larger play. For example, the two scenes with women characters are of the genre of the sex problem play, and the scene between Miller and Fayette is a small action melodrama. In later works Odets has used over again all of these genres, plus that of the middle class problem drama, and he, at times, even approaches the tone of the sentimental retrospect genre.

Lefty is in one act but is divided into eight episodes. There is only one curtain, after the last episode.

Opening Episode: On stage as the curtain goes up are the members of a workers' committee and the head of the union, Harry Fatt, who is addressing the audience, attempting to convince them that they should not strike. Voices from the audience answer back and ask several times, "Where's Lefty?" They want to hear from the committee members, the first of whom to speak is Joe. He tells them first that he does not know where Lefty is but he knows Lefty has not run out on them. Then he tells how his wife convinced him they should strike and the scene shifts to . . .

Episode of Joe and Edna: Joe comes home from work to find the furniture all gone because the payments were not made. He and Edna argue because they are

tired, hungry, and have two children to feed and clothe. She suggests that the cab drivers strike and threatens to leave Joe if he does not do something, even though it may be dangerous as he tells her it would be. He decides to go see Lefty, leaving Edna triumphant.

Lab Assistant Episode: Fayette, an industrialist, is offering Miller, a lab assistant, a twenty-dollar raise, switching him to a new laboratory to work with a very important chemist, Dr. Brenner, on poison gas. Miller is shocked and begins to think of his brother and two cousins killed in the last war but Fayette tells him the 12 million men killed and the 20 million wounded or missing were not their worry. "If big business went sentimental over human life there wouldn't be big business of any sort!" When he asks Miller to write a weekly report on Dr. Brenner's activities, however, Miller refuses, thus losing his raise and his job, and ends the interview by hitting Fayette in the mouth.

Episode of the Young Hack and his Girl: Florence's brother, Irv, is trying to convince her that she should not see Sid any more. She and Sid have been engaged three years, but he does not make enough as a cab driver to permit him to marry. Sid comes in, they talk of their plight and the possibility of going off together, but they decide the cards are against them.

Labor Spy Episode: Fatt introduces Tom Clayton who has had practical strike experience at Philly. Clayton tells them that Fatt is right, the time is not ripe for a strike. A voice from the audience tells him to sit down, accuses him of being a company spy, and finally exposes him as his "own lousy brother," Clancy, not Clayton, who then "scrams down center aisle."

Young Actor Episode: ⁵ He is waiting to see a theatrical producer. The stenographer is sympathetic, and she urges him to say that his work in stock was work

in New York theatres. The producer emerges from a hot bath and determines that the young actor will not do because he is not the "type" for a soldier's part. As the actor is leaving the stenographer offers to loan him a dollar. "One dollar buys ten loaves of bread, Mister. Or one dollar buys nine loaves of bread and one copy of *The Communist Manifesto*."

Interne Episode: Dr. Benjamin (one of the committee members) is being replaced by the incompetent nephew of a Senator in the performance of a difficult operation. He is also told by Dr. Barnes that the board has found it necessary to close another charity ward and to cut down on the staff. Although Benjamin has seniority, he is a Jew, so he was chosen to go. He tells Dr. Barnes he has thought of going to Russia to work in socialized medicine but has decided his work is in America, and that he will have to get some kind of a job to keep alive—"maybe drive a cab" . . .

Closing Episode: Once again at the union meeting. Agate is speaking about union officers and about his union button which he cannot wear because it has burnt itself up blushing in shame. Fatt and the gunmen on the stage handle him roughly to silence him, but the committeemen protect him as he urges the workers to fight for their rights, to strike, and not to wait for Lefty. His speech is interrupted by a man who comes running in to say they have just found Lefty "behind the car barns with a bullet in his head!" Agate cries to the crowd, asks them what their answer is, and hears the workers shout over and over again "STRIKE!"

The play moves through brusque contrasts of rhythms, even more than *Bury the Dead*, which give a general effect of violence. In linear terms, the movement is composed of intersecting diagonals. The tempo is "swift"^o and, in addition, there is an even more rapid

artificial velocity which is imparted by the terrible sincerity of the characters in their "increasingly explicit statement of revolutionary protest." All the scenes are "prestissimo" except those of Dr. Benjamin and of the Young Hack and his Girl. In these the tempo is slower but the same urgency is dominant. The sexual emotions are those of repressed longing which only the future may define, but in the conflict of Joe and Edna there is the suspense of Edna's terrible threat which introduces the violent climate of the internal scenes.

The principal structure is an "envelope" like the one of *Bury the Dead* which we discussed previously. It opens and closes the play and contains the five flashback scenes divided by blackouts. A sixth internal scene which is not a flashback, but rather an added part of the envelope, gives *Lefty* a structural reinforcement which the anti-war play does not have. This scene, the Labor Spy episode, falls between the third and fourth flashbacks and returns the action for a moment to the union hall and the present in order to reestablish the identification of the audience with the characters.

The action⁸ is greatly compressed in the resolution, the final part which Price calls the "result of the action," but it can be contained, despite this fault, within Price's proposition:

A. Taxi drivers await the word of their leader Lefty in order to begin a strike even though the heads of their union are gangsters sold out to the owners and the police.

B. Flashbacks reveal the privations in the lives of the drivers caused by an economic crisis.

C. The cabbies discover a spy who has sneaked in to sabotage the strike and they discover Lefty has been murdered either by company thugs or those in their own union. They declare the strike.

There is the combination of an interior with an exterior line of action: the outer one as extrovert as in an action melodrama, and the inner one expressive of all the doubts of the economic system and of all the conflicts in the breast of the worker dispossessed by one of the periodic relapses of big business. The two lines seem one, thanks to the magnificent fusion given them by the dramatist's passion.

The welding of so intense an inner line to an outer action is found, so far as the present writer knows, only in some primitive rituals and in a great religious play. Several writers have noted the almost religious sense in Odets' work, among them Gagey:

Be yourself, lead your own life—he seems to say—give in to love but don't allow it to interfere with your mission; protest against poverty and social evils, and unite with others in creating a better world. Through love, self-expression, and rebellion Odets' characters are driven to personal conversion—not unlike religious conversion in its intensity—which leads to full realization or to action. This is characteristic of the reforming movement of the thirties and rather than strict ideology accounts for much of the leftism in Odets' plays.⁹

Lawson also comments on this quality in *Waiting for Lefty* which he considers a failing, though, at the same time, a source of power:

Odets' conception of social change is still somewhat romantic; it is seen as a vast force, the recognition of which constitutes a personal regeneration. Thus he perceives the moment of explosive anger, of realization and conversion. Indeed *Waiting for Lefty* is a study in conversions. This is the source of its power. But Odets will undoubtedly go beyond this to mastery of more profound and more sustained conflict.¹⁰

In the production of *Lefty* there is no set; the stage copies the platform of a union hall. The text specifies

only "... a bare stage. On it are sitting six or seven men in a semi-circle... a committee of workers." The flashback scenes take place in a lighted area between the committee and the audience while the committee members remain seated in the shadows. All the technical resources are simple and economical. The atmosphere, dominated by the force and directness of the committee members, is one of violence and of just-awakening strength which adds all the more to the violence. Much of the effect of the play would be lost in a luxurious or baroque theatre. Much better is a simple and even poor theatre, and in fact the best place to stage the play is in a union hall.

The characters, except for Grady and his stenographer, Fayette, Dr. Barnes, Fatt and his gunmen, are taxi drivers and their women. Three of the drivers were previously of the middle class, chemist's assistant, actor, doctor, and only to this extent is Lawson's generalization valid:

But here we have a militant strike committee made up largely of declassed members of the middle class. One cannot reasonably call these people "stormbirds of the working class."¹¹

At the same time there is no reason that such people would not be found on a militant strike committee. They have been forced into work with a starvation wage after having been fairly well paid. Two of the three men have additional grounds for holding ideas of the militant left; they lost their previous jobs as a result of race discrimination and war-mongering. The actor's motives are less clearly defined, but it must be remembered that the episode in which he figures was left out of the first popular edition of Odets' plays, which was perhaps the playwright's recognition of the weakest scene in *Waiting for Lefty*. The slogans which the

stenographer fires at the actor as he is leaving and the one, "Stormbirds of the working-class," at the end of the play lack a development leading up to them. They are "not cumulatively logical, not based on flesh-and-blood realities." ¹² This however is a failure of particular bits of the dialog, and not one of the characterization in the basic action. We can reasonably expect to find the come-down romantic bourgeois on the strike committee, and find him militant. We are less apt to find him eloquent or find him on the corner distributing Marxist leaflets.

The cabbies are all "positive" characters and receive life, warmth and truth from the dramatist's sympathy. Their manner of thinking is pragmatic. ¹³

The "negative" group, among them Fatt, Fayette and the gunmen, ¹⁴ are mostly "types" rather than "characters," and Grady and his stenographer are "silhouettes," following Usigli's three-part classification.

The historical style of *Lefty*, naturalistic, is a sub-style of the romantic, one of three great style currents, the other two being the classic and the popular or "realistic." In *Lefty* there are also conventional elements from the popular style. Clurman ¹⁵ and Gagey ¹⁶ say the play was conceived by Odets upon the model of the minstrel show, one of the most popular and conventional American theatre forms. With such an economical structure, *Lefty*, dedicated to another end, might have ended up as conventional theatre in the popular style, but it is a protest (always romantic) and the union of the audience with the actors creates a complete stage illusion which makes the dominant style naturalistic and "romantic." ¹⁷

The style of *Lefty* is the same one used by Odets in his later works, but these fall into the persistent trap of romantic American symbolism or relax into romantic

reminiscense. They get misty through a lack of the urgency and passion which unify *Awake and Sing* and *Waiting for Lefty*.¹⁸

We can note historically the progression of the so-called workers' drama from the romantic style through the popular, and it may be expected to arrive at a definite affirmation in the classic style. It began everywhere as protest drama because it came from outside the dominant social classes (Gorky's plays and stories are good examples) and in the young Soviet theatre we no longer see the romantic protest but rather a roughly finished popular drama which seeks to create social types and to approach the proverb in the pithiness of its commonsense instruction or thesis. A classic Soviet drama need not be expected as long as its leaders and artists feel their country is in danger from its capitalist and imperialist neighbors.

The American workers' theatre has been romantic during all of its protest phase, but there seems to be a tendency in that part of it which has accepted the Marxist perspective or vantage point to incorporate some few formal elements of the popular style in creating worker types and to present a "show how" thesis as well as a protest, a solution as well as a problem. There is in the labor theatre for the moment a still dominant romantic style with secondary borrowings from the popular style. A purer popular style is found in regional dramatists, mainly from agricultural areas, but there is no reason to expect such a style in the proletarian drama until the working class becomes dominant in the United States.

One of the greatest formal triumphs in *Lefty* is its dialog. Atkinson describes it as of "uncommon strength."¹⁹ Clurman calls it a new kind of dialog and

recognizes an antecedent for it in John Howard Lawson's *Success Story*:

It was Lawson's play that brought Odets an awareness of a new kind of theatre dialogue. It was a compound of lofty moral feeling, anger, and the feverish argot of the big city. It bespoke a warm heart, an outraged spirit, and a rough tongue.²⁰

The dialog of *Lefty* satisfies all four of Lawson's theoretical requisites: compression, color, clarity and naturalness. Gagey speaks of Odets' "great gift for stage dialogue—crisp, dramatic, humorous. Odets' humor is rarely contrived or factitious but arises naturally out of character."²¹

The cabbies in *Lefty* do not speak the language of the street, nor do they speak like poets, but neither do they speak like declassed bourgeois, as Lawson maintained. They speak like very romantic workers, educated workers of conscience and refined feelings. Their passionate eloquence of words and action is rarely found in the midst of misery. They speak what must be the new and literary language of the ideal worker, the lexicon written by Lawson and the grammar by Odets.

The two formal elements of action and dialog carry the strongest emotions in the play; both are colored by the convictions of the dramatist who stands just beyond the lights. The characterization, although not weak, is less compelling.

The antecedents in theatre history for the forms used in *Lefty* are chiefly American: The minstrel show derives its type characters from the regional humorists following the Civil War and becomes an independent popular theatre toward the end of the nineteenth century; the envelope comes from Walt Whitman's poetry and was also used in Schlumberg's *Miracle at Verdun*, presented in translation in New York in 1931; the flash-

back was used for the first time in the American theatre in 1914 when Rice's *On Trial* was staged.

The only symbolism in *Lefty* grows toward the end of the play when the local strike begins to suggest a larger revolution. It becomes, in fact, a call to all workers to put down their oppressors and to seize with their own hands a decent life for themselves and their families. In this suggestion lies the power of the play. Lawson says, "The emotional tension mounts as the play proceeds: this intensity does not spring from the action, but from the increasingly explicit revolutionary protest. . . ." ²² In the middle of a total depression, economic and mental, *Lefty* was received by the worker as a vision of truth and hope.

The literal meaning of the play is obvious and can be stated as a thesis: the militant worker, through the strike, and only through the strike, can hit his oppressors in the only place they are sensitive, in the pocket book, and can win fair pay for his work.

Except for its subjectivity, *Lefty* has much in common with the "learning play" which gives an example of an action and demonstrates the manner for carrying it out: workers win out over company spies and infiltrated gangster leaders who are sold out to the owners; once the agents of their masters are defeated, the workers go on strike to win for themselves a larger part of what they produce.

The meaning is clearer if we know that at the time *Lefty* opened there were strikes in nearly all of the 48 states. The "economic crisis" had become an employment crisis, and the economic ills of free enterprise which the Roosevelt administration had been trying to doctor since it came into office had reached their gravest stage. As the workers had become hungrier, the employers, police and state guards had become tougher.

In 1935 the end-point had been reached; the worker could take no less and he was willing to fight. The nation-wide fight of that year was won by labor, and from that fight came an unprecedented growth in the power of organized labor which was stopped only with Roosevelt's death.

The immediate results of the workers' victory were: (1) the Wagner Labor Relations Act in the summer of 1935 which recognized the legal status of the unions and the right to strike and which established the services of the government as a third party in disputes between industrialists and the unions, guaranteeing, at the same time, free elections among the workers to choose their labor organization; (2) the founding in November, 1935, of the Committee (later Congress) of Industrial Organizations which began as a cluster of militant unions; (3) the victory of the CIO over big steel in March, 1937, and later over little steel, marred by the police massacre of workers at Republic Steel in Chicago on Memorial Day, 1937.

Lefty was born then, during the turbulent period which produced a great victory for the worker lasting until the end of the second World War when the Taft-Hartley law and the patent reaction in the CIO demonstrated the new strength of reactionary industrialists, thanks to the millions of dollars they had gained during the war. *Lefty* was directly inspired by one of the "more violent" strikes of the New York taxi drivers in February, 1935, which received a great deal of attention in the New York newspapers. It was a small fight fought in the very thick of a major battle.

Meanings secondary to the strike call are found in four of the five flashback scenes, two of the four being very similar. The first reveals the sterile life of a

married couple living in misery, and the threat of the wife to leave with another man if her husband does not get more money for his family. The second shows a chemist, an idealist, who refuses a job on poison gases and starts work as a cabby. Love which cannot be realized because of a lack of money appears again in the third scene; the young hack and his girl cannot marry until he makes more money. The last scene shows a doctor who has to leave his profession to work as a cabby because of racial discrimination and nepotism, the two aggravated by economic crisis. The four scenes express problems which were universal in the United States in 1935. Two of them, war and racial discrimination, are so important that they have received the attention of an entire generation of playwrights of social protest and are the subject of two chapters in another part of this study. The urgency of the problem of the other two scenes, "the economic base for love," is still reflected today in a popular saying, heard in 1950, among the waitresses of California: "He's a good kid, but a dollar short."

The materials ripe in social conflict which Odets chose to include in *Lefty* would seem to indicate a radical frame of thinking in the young dramatist, but the term radical specifies only thinking which is "original" without excusing it from the prerequisite of being clean cut. It is doubtful that any writer of protests can qualify for the adjective. A good example, again, is Maxim Gorky, whose incurable romanticism kept him in difficulties with the young Soviet Union.

Odets took from Marxism, in many ways a romantic movement, all that a romantic and intellectual bourgeois could take in order to furnish his social "diag-

nosis", with the two principal directions which Gassner observes:

...his diagnostic philosophy was simple enough. It consisted of two main principles: the increasing proletarianization or awakening of the middle class and the growing insurgency of the working classes. The first diagnosis appeared in his earliest play *Waiting for Lefty*. . . The theme reappeared in . . . *Paradise Lost*. . . As for the playwright's tribute to the growing militancy of the working class, it is to be found in the general situation of *Waiting for Lefty* which reveals several workers driven to rebellion. . . ²³

But we fall into error if we think, as many critics of the reactionary press did in the 30's, that Odets expressed a Communist or even Marxist doctrine. Perhaps he participated in the aspirations of Marxism, as did a large part of the American working class in 1935, but he did not participate in its methods or its doctrine. Clurman explains that "Perhaps Odets privately harbored the belief that socialism offers the only solution for our social-economic problems," ²⁴ but he goes on to refute any political connection between Odets, his intimate friend, and Marxism:

Odets' work from the beginning contained "a protest that is also prophecy" . . . But there was rarely any expression of political consciousness in it, no deep commitment to a coherent philosophy of life, no pleading for a panacea. . . Odets' work is not even proletarian in the sense that Gorky's work is. Rather it is profoundly of the lower middle class with all its vacillation, dual allegiance, fears, groping, self-distrust, dejection, spurts of energy, hosannas, vows of conversion, and prayers for release. ²⁵

Gagey is of the same opinion as Clurman. "For all his leftist ties and sympathies Odets was by no means a complete or consistent Marxist." ²⁶ And despite Krutch's firm declaration of Odets' "definite conversion to Communism" ²⁷ after he finished *Awake and Sing* and

before he wrote *Waiting for Lefty*, no one who has read Marx can call Odets a Marxist. (Walter Winchell gave up trying to get "the party line" from Odets and decided to get it directly from Joseph Stalin).

There is no doubt that Odets in 1935 was romantically rebellious enough to warrant Luther Adler's comment after reading *Lefty*, "...the Group has produced the finest revolutionary playwright in America."²⁸ Odets was sincere, but a bourgeois, and after going to Hollywood to write for the movies he lost the association (with Group) and the purpose which had made him the hope of the American theatre. Bentley is only one of several who have lamented Odets in Hollywood.²⁹

Odets never worked; he was a student, "invisible actor" with Theatre Guild, actor of more importance with the Group, and playwright. And with good reason, as we noted before, he returned in his later work to bourgeois reminiscences. *Lefty* was the happy result of the combination of a general economic crisis with an emotional crisis of Odets. Clurman speaks of some of the inquietudes confided by Odets:

He did speak to me... about his present state of mind, the feeling the times evoked in him. He wanted comradeship; he wanted to belong to the largest possible group of humble, struggling men prepared to make a great common effort to build a better world. Without this, life for him would be lonely and hopeless. In the Group Theatre he had found kindred spirits, intellectual stimulation. But we were artists. Now he felt the need to share his destiny with the lowliest worker, with those who really stood in the midst of life... He was driven by a powerful emotional impetus, like a lover on the threshold of an elopement.³⁰

And Odets himself confessed of his first six plays that "Much of them was felt, conceived, and written out of a personal need."³¹ In all of this there is the

verification of what Lawson sees in Odets, "a mode of thought which accepts *emotional drift* as a substitute for rational causation." ²² Odets drifted into the Group Theatre, became a playwright, and then drifted away to Hollywood.

Denying a measure of consistency to its author does not deny the importance in its time of his best play, for *Waiting for Lefty* begins, without exaggeration, the period of maturity of the American social protest theatre. Clurman's comment on the opening of the play indicates its immediate effect upon the American people:

...with a spontaneous roar of "Strike! Strike!" it was something more than a tribute to the play's effectiveness, more even than a testimony of the audience's hunger for constructive social action. It was the birth cry of the thirties. Our youth had found its voice. It was a call to join the good fight for a greater measure of life in a world free of economic fear, falsehood, and craven servitude to stupidity and greed. "Strike!" was *Lefty's* lyric message, not alone for a few extra pennies of wages or for shorter hours of work, strike for greater dignity, strike for a bolder humanity, strike for the full stature of man.

The audience, I say, was delirious. It stormed the stage, which I persuaded the stunned author to mount. People went from the theatre dazed and happy: a new awareness and confidence had entered their lives. ²³

Clurman's picture is impressionistic, perhaps, but so was the audience, and the effect of the play was that of an electric shock. There has probably not been a play since the opening of Hugo's *Hernani* which caused as much furor in the theatre as *Lefty*. Although Gagey criticizes it for its lack of subtlety, ²⁴ Krutch gives an unequivocal answer, "there is no denying its effectiveness in achieving all it sets out to achieve." ²⁵ The ideas of Americans were not subtle in 1935. The people waited for a work with something to say, a play

like *Lefty* in which "the points are made, one after another, with bold simplicity." *

Nor is there any doubt that the people learned well the lessons which *Lefty* and other militant plays taught. Under the Wagner Act they knew how to win the recognition of their unions and the right to strike, and in the benighted states they knew how to continue dying at the hands of the National Guard, the Cossacks and other provincial police "bought and paid for" by the industrialists. And during the second World War even the reactionaries and gangsters had learned something of *Lefty's* lesson. When powerful John L. Lewis and his miners dared to strike in wartime, no reactionary dared to employ the old resource of the rifle and the government uniform. Today the worker, to regain what he has lost since Roosevelt's death, will have to fight harder than ever. As long as there are industrialists, the fight against them is eternal, this we hear repeated in the union song "Joe Hill," which commemorates the pioneer workers' songwriter who died from a rifle ball, saying "Don't mourn for me. Organize." Joe Hill has become the unquiet spirit which haunts complacent union officers:

I dreamed I saw Joe Hill last night,
Alive as you and me,
Says I "But Joe, you're ten years dead"
"I never died" says he,
"I never died" says he.

"Salt Lake Joe, by God" says I,
Him standing by my bed,
"They framed you on a murder charge,"
Says Joe, "But I ain't dead,"
Says Joe, "But I ain't dead."

"The copper bosses killed you, Joe.
They shot you, Joe," says I.

"Takes more than guns to kill a man,"
Says Joe, "I didn't die."
Says Joe, "I didn't die."

And standing there as big as life,
And smiling with his eyes,
Joe says, "What they forgot to kill
Went on to organize.
Went on to organize."

"Joe Hill ain't dead," he says to me.
"Joe Hill ain't never died.
Where workingmen are out on strike,
Joe Hill is at their side.
Joe Hill is at their side."

"From San Diego up to Maine,
In every mine and mill
Where workers strike and organize,
It's there you'll find Joe Hill.
It's there you'll find Joe Hill."

Lefty is significant, not only in the United States, but also in the workers' theatre in the rest of the world, and there is sufficient reason to believe it will take its place as a landmark of an epoch in the history of world theatre. The impact of the play, even in translation, is demonstrated by an incident in Mexico, where it is presented occassionally for unions by the experimental group, *Teatro de Arte de Mexico*, directed by Lola Bravo. Although Mexico is barely beginning to be industrialized, the spontaneous and powerful reaction to the first presentation of *Lefty* at a workers' meeting was reminiscent of the opening in the United States. When the Company Spy fled down the aisle, a worker leaped up and pummeled the unfortunate actor. One thinks immediately of the opening of Gorky's *Children of the Sun* in 1905 when the members of the audience pulled out pistols on the entrance of the armed "mob" of extras. Today *Lefty* is presented to workers in Mex-

ico only after a curtain talk in which it is explained that *all* characters are completely fictitious.

In the same way that Odets' plays can be recognized as the main impetus in the growth of the Group Theatre, these plays, especially *Waiting for Lefty*, are responsible as well for the creation of a mature theatre of social protest in the United States. A theatre of sufficient artistic quality, with wider horizons than the agit-prop play of instantaneous communication which preceded it. A theatre first theatrical and afterwards social which can show (where it is most difficult, in the boxoffice) the public's respect for the art and the content of the production.

Lefty is the best of Odets' three plays of protest. *Silent Partner* also studied a strike, but with less art, and *Awake and Sing* showed the proletarianization of the middle class. The last of the three was the most highly praised by the critics. All are still valid and significant today, but the two which followed *Lefty* on stage could not repeat the illusive miracle of the first.

The equilibrium of form and content is the final proof of any great work, and it is effected in *Waiting for Lefty* by the use of new forms for presenting social content and by the passion of the dramatist. Krutch intelligently discusses the place which *Lefty* has in the American social theatre:

Innumerable other "proletarian" dramatists have tried to do the same thing with far less success. Some of them got bogged down in futuristic symbolism which could not conceivably do more than bewilder "the worker"; others stuck close to the usual form of the drama without realizing that this form was developed for other uses and that their attempt to employ it for directly hortatory purposes can only end in what appears to be no more than exceedingly crude dramaturgy. Mr. Odets, on the other hand,

here made a clean sweep of the conventional form along with the conventional intentions. He boldly accepts as his scene the very platform he intends to use, and from it permits his characters to deliver speeches which are far more convincing there than they would be if elaborately worked into a conventional dramatic story. Like many of his fellows he had evidently decided that art is a weapon, but unlike many who proclaim the doctrine, he had the full courage of his conviction. To others he left the somewhat nervous determination to prove that direct exhortation can somehow be made compatible with "art" and that "revolutionary" plays can be two things at once. The result of his downrightness was success where most of the others had failed. ²⁷

In *Lefty* we have an American dramatic archetype which serves as a measure of the equilibrium in other romantic plays of protest. There are similar American archetypes, outside the theatre of social protest, for the classic style in Thornton Wilder's *Our Town* and for the popular style in the best of the plays about negro life, *Green Pastures* and *Run, Little Chillun*. None of them is without extraneous stylistic elements, but for the moment they serve for making comparisons within each of the three styles in the American theatre.

Lefty, perhaps, serves even as one of the points of reference for the entire romantic theatre current in the Occidental culture.

NOTES FOR CHAPTER THREE

¹ Lawson, *op. cit.* p. 284.

² Harold Clurman, *The Fervent Years: the Story of the Group Theatre and the Thirties.* (London: Dennis Dobson, Ltd. 1946). pp. 147f.

³ *Ibid.* p. 156.

⁴ *Idem.*

⁵ This episode was not included in the play as printed in the popular Modern Library edition: Clifford Odets, *Six Plays of Clifford Odets; with a Preface by the Author.* (New York: Random House. 1939).

⁶ Krutch, *op. cit.* p. 265.

⁷ Lawson, *op. cit.* p. 252.

⁸ In *Waiting for Lefty* we find Polti's situation number 8B2, the revolt of many, and number 20A2, life sacrificed for the success of one's people.

⁹ Gagey, *op. cit.* p. 173.

¹⁰ Lawson, *op. cit.* p. 254.

¹¹ *Ibid.* p. 252.

¹² *Idem.*

¹³ *Ibid.* p. 249.

¹⁴ "...the characterization is for the most part crisp... such simplicity must be paid for at a certain price. The villains are mere caricatures and even the very human heroes occasionally freeze into stained-glass attitudes, as, for example, a certain lady secretary in one of the flash backs does when she suddenly stops in her tracks to pay a glowing tribute to *The Communist Manifesto* and to urge its perusal upon all and sundry." Krutch, *op. cit.* p. 265.

¹⁵ Clurman, *op. cit.* p. 141.

¹⁶ Gagey, *op. cit.* p. 159.

¹⁷ Clurman, *op. cit.* p. 153.

¹⁸ "...the proletarianism of *Waiting for Lefty* and (in part) of *Awake and Sing* became less explicit in his later work." Gagey, *op. cit.* p. 173.

¹⁹ Cited by Clurman, *op. cit.* p. 149.

²⁰ *Ibid.* p. 150.

²¹ Gagey, *op. cit.* p. 173.

²² Lawson, *op. cit.* p. 252.

²³ Gassner, *Masters of the Drama. op. cit.* pp. 689f.

²⁴ Clurman, *op. cit.* p. 151.

²⁵ *Ibid.* pp. 150f.

²⁶ Gagey, *op. cit.* p. 173.

²⁷ Krutch, *op. cit.* p. 264.

²⁸ Cited in Clurman, *op. cit.* p. 142.

²⁹ Bentley, *The Playwright as Thinker: a Study of Drama in Modern Times.* (New York: Reynal and Hitchcock. c1946). p. 16.

³⁰ Clurman, *op. cit.* pp. 141f.

³¹ Odets, *op. cit.* p. x.

³² Lawson, *op. cit.* p. 251.

³³ Clurman, *op. cit.* p. 148.

³⁴ Gagey, *op. cit.* p. 160.

³⁵ Krutch, *op. cit.* p. 264.

³⁶ *Ibid.* p. 265.

³⁷ *Ibid.* pp. 265f.

Chapter 4

THE TECHNOLOGY MYTH, THE SELLING CULT AND THE SUCCESS MYTH

The Adding Machine

Death of a Salesman

THE PLAYS which we will study in this final chapter are those challenging the American myth which has two principal aspects: the machine and success. The myth is most easily recognized in its caricatured form, defended in the Hearst press and, in the Congress of the United States, by the House Committee on un-American Activities. The first play which we will study, Elmer Rice's *The Adding Machine*, 1923, is the first attack on the "American way" and marks in many ways the beginning of the social theatre in the United States. It emphasizes more the mechanization aspect than the success myth as does Maxwell Anderson's *High Tor*, 1937. The companion in the world of ideas to mechanization is "intellectualism and mechanistic science" which Anderson's *Key Largo*, 1939, attacked for its "failure to provide moral ideas."¹ John Howard Lawson's satire on the bourgeoisie, *Roger Bloomer*, 1923 touches at times the success ideal but is mostly concerned with love, dreams, death and poison. The first really concentrated attack on American "success" is that of *Counsellor At Law* by Elmer Rice, 1931. John Howard Lawson follows in 1932 with *Success Story*. Both have been superseded artistically by Arthur Miller's

Death of a Salesman, 1949, which will also be studied in detail in this chapter.

The Theatre Guild, which began immediately after the first World War its attempt for an art theatre in New York, presented what its directors considered the best of foreign plays before houses sold in advance and, at the same time, tried to encourage native American writers for an art theatre. For its American plays the Guild took its cue from the active Provincetown Players, who had blessed the young Eugene O'Neill and the poetess Edna St. Vincent Millay with productions of short plays. The poetess' one-act *Aria Da Capo*, 1919, is probably the first outspoken play of social protest in the United States. ² This first twinge of social conscience the Guild chose to represent in 1923 with *The Adding Machine* of Elmer Rice. Only such a powerful institution as the Guild could have presented on Broadway a play with so many radical innovations. It was "more an artistic than a popular success." ³

The first impression of the play is that its fantastic, jangled action reproduces the bedlam of the American life at the service of business. *The Adding Machine* bites deeply and savagely, and from the biting and the jangling come the most prominent emotions of the play. Ludwig Lewisohn describes the audience at the opening:

Mr. Rice's vision of the world may infuriate you. There were people behind me at the Garrick who first grumbled and then cursed politely. You cannot miss it; you cannot withdraw yourself from its coherence and completeness. ⁴

The obvious form is that of a social protest play ⁵ in seven scenes without act divisions. But for our study of form we must first know more about what occurs during the course of the action.

Scene 1: Zero is in bed and Mrs. Zero keeps up a

steady monolog to him as she prepares for bed. She complains about the movies, how she'd like to get to see them before they are censored, how she wishes she'd not married Mr. Zero because he is still a book-keeper as he was 25 years ago when they were married. She speaks of someone merely as "she," who is not there anymore, walking around at night, someone who has evidently received a six-months sentence. "The dirty bum! The idea of her comin' to live with respectable people." As Mrs. Zero climbs into bed she warns her husband he'd best not be taking up with any other woman.

Scene 2: Zero is seen working with Daisy Diana Dorothea Devore, adding numbers in an office. They talk and each carries on his own conversation with himself regardless of what the other is saying. Daisy complains because Zero bosses her around. Zero speaks of "her," wondering what she will do when she gets out of jail. Daisy talks of suicide but can figure no way out. Zero considers killing his wife, then decides maybe she will die soon anyway. Daisy wishes his wife would die so they could get married, but Zero thinks Daisy would be as bad as his wife. He talks then of how he's going to get a raise from his boss while Daisy muses about kisses in the movies. When the whistle blows, Daisy leaves and the Boss comes in to ask for Zero. He tells Zero they are getting adding machines to do his job so that he will no longer be needed. Zero sees red, then everything blacks out.

Scene 3: In the Zeros' dining room. Zero has come home late from the office and his wife belabors him, especially since company is coming. The sound of an adding machine, which to Mrs. Zero is the doorbell, is heard so she sends Zero to change his shirt which has red ink all over it. Their friends, the Ones, Twos,

Threes, Fours, Fives and Sixes arrive and talk of the weather, fashions and such trivia. The men go into a huddle over a joke, then the women over the latest scandal concerning the Sevens and the talk goes on and on, until the doorbell rings. Zero says, "I'll go. It's for me." At the door is a policeman looking for Zero who says he's been expecting him. Zero pulls out his collar from his pocket saying the stains are blood not ink, and he calmly tells his wife, "I killed the boss this afternoon."

Scene 4: A court of justice in which the Ones Twos, Threes, Fours, Fives and Sixes make up the jury. Zero's testimony takes up most of the scene. He tells, inserting numbers now and then, how he killed his boss with the *bill file*, what his years of working were like, and how he just couldn't take the boss' talking and talking after he'd fired him. The jury rises as one, shouting, "Guilty." As they file out Zero asks them to stay, saying he's all mixed up with all those numbers in his head.

Scene 5: A young couple, Judy O'Grady and a young man are seen in a moonlit graveyard. They come upon a new grave, that of Zero, and Judy tells the Young Man how Zero was the cause of her being put in jail under the *Tenement House Law*. After they leave, Zero comes out of the grave saying he thought he had heard her voice. A loud sneeze startles him and Shrdlu, who welcomes him as a newcomer, appears. Zero finds that Shrdlu was also a murderer, but worse, because he killed his mother. Shrdlu says there'll be no rest for them, the sinners. The Head appears from another grave to quiet Zero and Shrdlu. Finally The Head throws a skull at the two talkers but they duck in time, so it yawns and disappears saying, "Ho-hum! Me for the worms!"

Scene 6: Amid pastoral loveliness Zero meets Shrdlu again. Shrdlu is concerned because he has been sent there, to the Elysian Fields, to stay until he "understands." He was all prepared to spend an eternity of punishment. Zero hears a woman's voice which turns out to be that of Daisy, who says she has been following him for days. Zero asks her what happened, if she got hit by a truck or something, and she tells him she too lost her job and just blew out the gas. She wants to talk things over with Zero; they discuss the store picnic they attended together when Zero's wife was gone and find each had wanted the other but had thought the other was unsympathetic. Daisy admits she blew out the gas because she didn't want to live without him. He wonders why he was so mean to her, bawling her out when she read the numbers too slow or too fast. She tells him to kiss her, which he does. They hear music which makes them dance until they are so tired they must rest, he with his head on her lap. They wish they could stay together in this place forever but they decide there is no chance since it is only for the good ones. Shrdlu informs them they can stay but when Zero hears of all the people who are there, people who seem to waste their time on enjoyment and silly things like painting and writing songs, he decides to leave. Daisy says it makes no difference to her where she stays, "Without him I might as well be alive."

Scene 7: The curtain opens to the sound of an adding machine which Zero is seen operating in the midst of an office where he is surrounded by white paper tape. Lieutenant Charles and Joe come to tell Zero it's time to quit. They have to detach him from the machine forcefully. He's been working at it for 25 years. They tell him it's time for him to go back to earth, which Zero cannot believe as he thought he

had done his bit on earth, but he is informed that this is merely a repair station for souls to be sent back again. Zero is also startled to find that he has been here before many times, as many different people, from a monkey to a serf, but always as some kind of slave. Charles tells him this time he will again be a baby and will grow up to the job of running a "super-hyper-adding machine" which will record the output of each man in a mine and be operated with the big toe. Says Charles: "You're a failure, Zero, a failure. A waste product. A slave to a *contraption* of steel and iron. The animal's instincts, but not his strength and skill. The animal's appetites, but not his unashamed indulgence of them..." Zero begs to be allowed to stay, but Charles says he must go and tells him he can have a girl to keep him company at which Zero brightens up. Zero goes out following a woman whom he thinks he sees and whose voice he thinks he hears. At this Joe laughs causing Charles to punch him in the jaw and to tell him to get ready for the next fellow. As he drains a flask, Charles says, "Hell, I'll tell the world this is a lousy job!"

Each of the scenes has a different tempo: the first slow and free; the second slow and marked as if by a metronome; the third fast and marked; the fourth and fifth have retarded acceleration; the sixth is slow and expansive; and the seventh has the contrasting fast and slow tempo characteristic of all theater trial scenes. The overall rhythm is made up of three varied rhythmic sections corresponding to the three plays within a play. The first cycle includes the first four scenes, the second includes scenes 5 and 6; and the third cycle is that of the final scene. The sex interest is found in the first two cycles and corresponds in the first to the frustration of Zero's earthly life and in the second to

his individual failure in the Elysian fields. The first scene results in a feeling of revulsion against the vulgarity of Zero's wife and the second scene in a feeling of impotence as it shows Zero's failure to recognize Daisy's love. In the second cycle the sexual feelings become positive and when an abandoned Daisy and a sedentary Zero make love in scene 6 there is a charm and warmth reminiscent of Morley's middle aged couple in the novel *Parnassus on Wheels*, at least until Zero turns moralist and in refusing Daisy's love shows his now ingrained incapacity for any love.

The structure of reversals is one of which Aristotle wrote and which Hollywood uses every day. The beaten Zero revolts and with the audience's best wishes seems to be headed toward a solution. Then, when death ends his revolt and gives him the opportunity of a new life "in the sky," he fails to take advantage of it and ironically returns through "fate" or "inherent weakness" to his original futile earthly state. Zero's revolt, while he is still alive, comprises the first cycle which was described when we considered the movement of the play. The entire cycle has dramatic interest despite the long opening and closing monologs. On the contrary the ironic reversals of the second and third cycles, despite the excellence of the love scene in scene 6, seem more nearly an extended anecdote or metaphor than a pulsing human story. We cannot help but ask: If the "sky" is a better place to be than the earth, why is Zero, who was beginning to become a man through protest and action, a more miserable figure in the "sky" than amid the frustrations of the earth? The author is taking away the hope Zero and the audience clutched at.

The logic of the play is precise, according to the test of Price's proposition.

The setting for the play is an American city, shortly

after the first World War. The scenery exists principally to create an atmosphere by expressionistic means, such as papering the walls "with sheets of foolscap" which the author specifies for scenes 1 and 3. The newspaper and movie environment takes an important part in the action and it is mentioned in almost every scene. The tone of the play is always bitter and often ironic. Notable in this American version of expressionism is the plastic composition of scene 3 in which Zero's neighbors, One, Two, Three, Four, Five and Six and their wives come to visit. "Along each side wall, seven chairs are ranged in symmetrical rows," and when the neighbors enter "in a double column," each man takes a chair from the right wall and each woman one from the left wall. "Each sex forms a circle with the chairs very close together. The men—all except Zero—smoke cigars. The women munch chocolate." The short machine-gun phrases of the banal conversation are usually fired in numerical order, Six through One in alternate masculine and feminine groups. This scene is a first rate example of the German expressionistic technique which Gassner characterizes as "mechanized stylization." *

The characters are all silhouettes, except Daisy and Zero, who really do not deserve the name of characters; neither is established in scene 2, nor is Zero in his trial monolog. Zero, in scene 5, only listens and makes innocuous comments on Shrdlu's story. It is only in scene 6 that Zero and Daisy are persons. In this scene a new interest and emotional warmth are built up only to be disappointed in scene 7 which serves only to conclude the anecdote. If scene 6 had been left out, the play would have been better proportioned, but in such a case it would have required a stylized scene of expressionistic fantasy to replace it. Another possible solution, which

might have permitted the integration of the "warm" love scene with a concluding "judgment" scene, is the one used by Brecht in *Der gute Mensch von Sezuan*, but this would have required the recasting of all the expressionistic scenes into the popular style.

Stylistically *The Adding Machine* is a potpourri, chiefly expressionistic and therefore within the larger romantic style current. In part it is non-romantic fantasy (synonymous with an "intellectual anecdote"), it is symbolistic in its attempt to integrate and unify the play by centering it in Zero, and in other parts it is frankly representational as Gagey comments:

These plays borrowed the expressionistic technique from Eugene O' Neill or from his German models, thus departing from the photographic realism of the twenties. In spite of their imaginative treatment, they must be considered essentially realistic in purpose and effect.⁹

O'Neill's influence on Rice was considerable in those early years in which O'Neill was widely acclaimed as the saviour of the American theatre. But just as in any imitation, Rice's work which shows the O'Neill influence merely illustrates O'Neill's defects. In the last three scenes of *The Adding Machine* we find an absolutism more characteristic of the author of *The Hairy Ape* than of the author of *Street Scene*. The O'Neill environment of the "eternal," the "inexorable," the "inherent weakness or tragic flaw," and "fate" hangs in the air of Rice's Elysian Fields where the no-longer rebellious Zero knuckles under to his "destiny."

ZERO: Well, that ain't the point. The point is I'm through! I had enough! Let them find somebody else to do the dirty work. I'm sick of bein' the goat! I quit right here and now! (He glares about defiantly. There is a thunderclap and a bright flash of lightning.)

ZERO: (Screaming). Ooh! What's that? (He clings to Charles.)

CHARLES: It's all right. Nobody's going to hurt you. It's just their way of telling you that they don't like you to talk that way. Pull yourself together and calm down. You can't change the rules, nobody can—they've got it all fixed...

Although not of the "pie in the sky" variety, this pat scheme of things does not fit well on the Elmer Rice we know as a perennial rebel, as the man who resigned as a Federal Theatre director because he felt it was compromised by logrolling and red tape in Washington. These Elysian Fields, redecorated as a Rousseauian jungle, would be a better habitat for Yank than for Zero.

If O'Neill influences Rice, there are also traces in O'Neill's work of Rice's influence. In many ways their relationship is similar to that between Andreyev and Gorky, whose theatre touched on the same questions and offered opposite solutions during the more than 10 years they dominated the Russian theatre. Gorky, like Rice, is a writer of protest; Andreyev, like O'Neill, is a cloudbound absolutist. It is interesting to see the machine-hate of *The Adding Machine* transformed in O'Neill's tragedy, *Dynamo*, 1929, into the quite serious proposal of machine worship. *Dynamo* is a lifeless play which only O'Neill and Henry Adams could appreciate because its author chooses a symbolistic "style." Such abstract social patterns as machine-worship can only be represented by the shorthand of expressionism.

Rice's other plays are predominantly naturalistic in style. An exception is found in the lyric overtones of *Street Scene*. The genres he has used are a Hauptmann variety of naturalistic "tragedy," in *We the People*; the romantic problem play in *Street Scene*; and in fact almost all the romantic genres. His particular specialty

has been the protest play in the romantic style and the courtroom melodrama, such as *On Trial*, in the popular style.

The language of *The Adding Machine* is not particularized; it is all Rice's. Most memorable probably is the long monolog of Mrs. Zero in scene 1 which is magnificent in its vulgarity. Less interesting and perhaps too long is Zero's courtroom speech. There are several speeches in the final scene which are tiring in their length, and there are smart cracks, such as "Me for the worms!" at the end of scene 5, which might be distasteful to some persons.

Like all expressionist theatre, the play acts better than it reads, although some of the little gems of vulgarity gathered in reading are so subtle they might easily be lost on stage. Also, like other expressionist plays, it gives more importance to the action than to the character or dialog. The chief importance of *The Adding Machine* in the history of the American theatre is that it introduces German expressionism¹⁰ into the United States; but we should remember that John Howard Lawson also gave us an expressionistic play in *March* of the same year. Of the two, Rice is perhaps by temperament more at home in the expressionistic style, but Lawson produced work of greater imagination and understood more clearly than Rice the American possibilities for expressionism were greatest in pure satire, and that mixing it with naturalism or prolix symbolism of a non-vehement nature could only result in artistic confusion.

The first American attempt to differentiate plastically between the inner and outer person is found in scene 2 when Zero and Daisy are seated on high stools before their bills and ledgers, lowering their heads to express their thoughts and raising them to express what they say

openly to each other. Eugene O'Neill later used a similar technique in his *Great God Brown*, 1925, and *Strange Interlude*, 1928. The final scene of *The Adding Machine* shows lawyer Rice's predilection for trial scenes which begin with his first play in 1914 and continue at least through *Judgment Day*, 1934. In several of them he gets at his thesis in a final scene of "judgment" of the preceding action. He establishes a tribunal either in an actual courtroom or in a less formal location. This technique is similar to that of Bertold Brecht in *Der gute Mensch von Sezuan* and in *Der Kaukasische Kreidekreis* which in turn are "somewhat in the manner of Chinese theatre." ¹¹

The symbolic elements are found principally in two characters. Shrdlu represents American bigotry and the impossibly strict moral code which can produce only hypocrisy. He also represents the legend of the "steady" man, a legend invented by Americans of privileged position for exploiting the constantly arriving immigrant workmen, at least until the changes in the immigration laws after World War I. Zero is also a symbol of revolt until he ends his revolt after killing his boss. From then on he is, naturalistically and symbolically, a slave to business and the machine. Shrdlu is portrayed with an expressionistic technique characterized by subjective vehemence, while Zero is painted in a handful of dramatic substyles and is thereby blown up to a more vague and less effective symbol.

The literal meaning of *The Adding Machine* is the condemnation of the machine and the slave it makes of man. The hatred of the machine has its roots in a body of semi-Christian European beliefs of the nineteenth century. Centered chiefly in Germany and Russia, the idea was held that the only solution to man's slavery was the abolition of industry and the return

to agriculture. The counterpart of these ideas among American workmen is expressed in the negro work ballad, *John Henry* in which the folk hero fights the machine and loses:

When John Henry was about three days old,
Sittin' on his pappy's knee,
He picked up a hammer and a little piece of steel,
Cried: "Hammer'll be the death of me, Lord, Lord,
Cried: "Hammer'll be the death of me."

The Captain said to John Henry,
"I'm gonna bring that steam drill around;
I'm gonna bring that steam drill out on the job,
I'm gonna whop that steel on down..."

John Henry said to the Captain,
"Bring that thirty pound hammer around;
Thirty pound hammer with a nine foot handle,
I'll beat your steam drill down..."

John Henry drove fifteen feet,
The steam drill only made nine,
But he drove so hard 'till he broke his poor heart,
And he laid down his hammer and he died...

Some say John Henry came from Texas,
Some say John Henry came from Maine,
But I say he's nothing but a Louisiana man,
He's a leader of the steel drivin' gang...¹²

Gorelik tells us that German expressionism "was historically a movement of insurgent liberals, with standards of abstract justice and a message of good will, but without a clearly defined program. In practice the expressionist longing for 'a rationally ordered society based on the Christian ideal of social justice' meant a return to the ideals of the primitive Christian community... The social-democratic German government tolerated the expressionists and even encouraged them, considering their social doctrines harmless. The other

German workers' party, the communist, was more critical, maintaining that the proposal to abolish industry is destructive and defeatist,"¹⁸ It was a negative, disillusioned, pessimistic¹¹ solution, but there were certain grounds for pessimism after Marx, in *Capital*, had described from official Parliamentary reports what English industry was doing to English workmen. Expressionism did not see hope in the struggles of the Marxists, "few expressionist dramas were on a political plane."¹⁶ After the failure of the Paris Commune of 1870 and the defections of the Socialists, especially the French and Italian, on the eve of the first World War, following previous pledges of non-participation in European armed conflicts, the expressionists accepted no positive ideas nor even political ones. A study of their plays reveals that the two chief themes are negative studies of war and revolution. At the time they wrote, the only hope in the workingman's world movement was the revolution in Russia, which was still fighting for its existence in a bloody civil war against a well organized reaction.

It is easy to see why German artists were bitter and without hope, especially if, coupled to this state of affairs, the artists' sensitivity goaded by middle class vulgarity is considered. This double complex is well illustrated in the drawings and stage designs of George Grosz who influenced greatly both the expressionist and epic theatres. Grosz¹⁹ is probably the European of a spirit most akin to the disillusionment of the American voluntary expatriate artists of the 20's and to the acid bitterness of Elmer Rice.

Such a spirit is best explained by the lack of a vantage point from which to attack the crystallized culture, controlled in its general expression by the shopkeepers and in its government and economic policies

by the capitalists. Comedy was outlawed in such a situation because it could find no vulnerable spots in the culture. The audience could only be outraged by jest and could not be made to laugh. Meredith¹⁷ complains of the lack of comedy in the solid Victorian world. Bentley¹⁸ says the problem stated by Meredith was solved in the *fin de siècle* comedy of Oscar Wilde and deduces that Bohemianism was at that time the only position from which to look down on bourgeois culture. For several French writers of the period the only vantage point was complete decadence. It was only with the appearance of Shaw and his intelligence that a position for rational critical comedy was established in England.

The twin European currents of hate for the machine and the disillusionment with the workers' defense against it spread through the entire occidental world of machine capital. They are associated with the historical process of economic *concentration* in the nineteenth and twentieth centuries which I believe neither Rice nor many antecedent thinkers fully understood. Neither capital (in the United States "business" is the euphemism by which "capital" has always been called, even by its enemies—example: the phrase "big business") nor the machine in a primitive stage is essentially the slave driver or abuser of the workman who operates them. The problem then is quantitative rather than qualitative. A study of history shows the innocuousness of the significant amounts of flexible and controllable capital in the Italian city states at the close of the middle ages. No Harry Bridges arose at that time in the defense of the Italian sailors, long-shoremen and warehousemen. Likewise, we can hardly see how Watt's steam engine worked to the disadvantage of the miners when it was put to pumping out

flooded mines. The abuse of the workman enters in the concentration of capital and machines and has its base in the obviously fictitious power of money: the possessor of any savings account knows that \$ 50,000 has more than 10 times the power of \$ 5,000 in the hands of the same man. This fiction makes any man's money depart from a linear function and approach multiple ones as it increases in quantity, until it attains a square or cube function when it is as concentrated as it is in the United States today. The contemporary cube function, or fiction, reaches its highest multiplicity when it is able to determine legislation (such as minimum wage and fair employment practices laws as it does today in the United States) and the policies of law enforcement bodies. The "payoff" part, we see, of the fictitious power of money is the addition of a politico-economic power to its simple economic one when the concentration is of national or international importance. This, of course, added to the fact that the *simple* economic power is non-linear²⁹ in even local concentrations.

The money terms we have used can be replaced by any other unit of capital (machines, for example) which is after all the authentic productive concentration, money serving only as a convenience and indicator in amortization and account keeping, and as a consumer of the less common metals. Nor is the machine the definitive unit in capital concentration; machines must be turned by something more powerful than men's arms or legs. We see today the transference of some of the most important capitals in the world to the control of the energy consumed by machines, and energy for destroying the machines of others. The machine limited to the combustion of wood or coal has been succeeded by the machine able to utilize flex-

ible and liquid sources of energy such as petroleum, electric current, hydrogen peroxide, heavy water and uranium. Man's defense against the concentration of capital is no longer directed solely against the concentration of machinery, but also against the highly concentrated, man-controlled sources of energy. These last are, in effect, the most important capital in the contemporary "total wars." National aggression prompted by irresponsible individual capitalists gambles the entire public and private capital of machines and energy; the loser, particularly the workingman, finds himself in a destituted society.

Rice saw in part the historical process when he protested, not only against the machine, but also against what machines do to men when they are omnipresent and omnipotent. He caricatures the process of machine growth to dominance over its human slaves when in the final scene he returns Zero to earth to operate "not one of these antiquated adding machines... a superb, super-hyper-adding machine... without any human effort except the slight pressure of the great toe of your right foot." Zero too becomes a machine in the same process by which concentrated capital becomes a great machine which controls or eliminates the smaller machines and the human robots who operate them. This process can be synthesized in a variation of the delightful phrase through which the "survival of the fittest" theory was popularized in Spanish speaking countries: *La maquina grande come a la maquina chica.*

The 28 years since 1923 help to excuse Rice's partial failure to see the workings of economic concentration upon "the paid help," and he is not alone among American playwrights treating social problems in his lack of historical perspective. Some few have mastered

a sort of *contemporary* criterion for viewing present day social forces and movements, and such a criterion we might call a shrunken dialectic, undynamic and absolutist because it has only a momentary basis. Only a wider knowledge of the history of many periods and peoples will bring a true perspective of historical processes and relations; and from the use of the word "relations" I hope it will be obvious that the only true method of historical analysis is a dynamic and *relativistic* one. Odets, Lawson and their equals are, at their best, momentary and absolutist in their analysis; there seems to be at this time no American dramatist with an adequate method for historical analysis of social problems.

The Adding Machine touches, in addition to the core meaning discussed above, other social abuses as material for protest. Among them is the white-collar vulgarity which is a "hand-me-down" of the bourgeois vulgarity, the same which made de Maupassant flee from the Eiffel Tower. Scenes 1 and 3 are magnificent expressionistic cinematic X-Ray photographs of the virus within its native habitat. Particularly effective are Rice's shorthand notes on the vulgarity of movie-and-newspaper-formed attitudes. It seems that today the American people³⁰ have given up hope of correcting the vulgarity of the traditional media of mass communication and only upon the advent of a new medium do they seem to listen to protests against its prostitution, as may be seen in the current television controversy, although much of it is only a smokescreen for commercial conflicts.

American education also receives a back of the hand slap in passing. The final sentences of Rice's short condemnation suggest the absence of a wider

cultural basis in a school system as provincial and specific as military training:

You'll learn to fear the sunlight and to hate beauty. By that time you'll be ready for school. There they'll tell you the truth about a great many things that you don't give a damn about and they'll tell you lies about all the things you ought to know—and about all the things you want to know they'll tell you nothing at all. When you get through you'll be equipped for your life-work. You'll be ready to take a job. ²¹

Equally telling is the short, bitter caricature of discrimination against religious minorities and the economically determined "second-class citizens" who must be "kept in their place" so that the bourgeoisie and their white-collar imitators may live comfortably, or at least "respectably":

SIX: Too damn much agitation, that's at the bottom of it.

FIVE: That's it! Too damn many strikes.

FOUR: Foreign agitators, that's what it is.

THREE: They ought to be run outa the country.

TWO: What the hell do they want, anyhow?

ONE: They don't know what they want, if you ask me.

SIX: America for the Americans is what I say!

ALL: (In unison). That's it! Damn foreigners! Damn dagoes! Damn Catholics! Damn sheenies! Damn Niggers! Jail 'em! shoot 'em! lynch 'em! burn 'em! (They all rise, sing in unison.)

"My country 'tis of thee
Sweet land of liberty!"

Previously we discussed the bigot morality represented in Shrdlu, and related to it is a perverted sexual shame which is typified in the inane American small town "dirty joke." Sitting in the barber shop we may hear "the boys" reflect their wordly wisdom upon the latest front page smirk lascivity or compare their cat-house exploits. "The boys," who have never been

lovers, not even their wives', remind us of Zero peeking across the court at the half-dressed whore and Zero refusing Daisy's love as not quite Puritan enough. Zero and "the boys" have been brought up so carefully they are incapable of sexual love, and by George they will run anybody out of town who tries to get away with it.

The American "success" myth is touched in passing as one of the articles of Mrs. Zero's white-collar credo. Her uppercut in the domestic quarrel monolog is that Zero has been 25 years a bookkeeper without a promotion, "What about bein' store manager? I guess you forgot about that, didn't you?" This hold-over from the days of the "robber barons," whose youthful emulators were idealized in the Horatio Alger stories, gives the white-collar worker his scorn for productive labor and provides the climate of social morality in which the Costellos and Truman's "battery mates" can prosper. The "employee" holds the success myth as an inalienable right with the quiet hope that one day chance may make him a Costello too.

A final meaning which must be discussed is that of Zero's *inherent* cowardly slave mentality. "Why, all the bosses and kings that ever were have left their trade marks on your backside"—ever since Zero was a monkey. We learn that Zero was a slave several thousand years before the steam engine was invented.

Here Rice once again falls into the error of Eugene O'Neill's ways: Zero is a slave through some inherent human flaw which goes back to the dawn of the gods. I should like modestly to suggest to the contrary that a man acquires a slave mentality from being put into and held in slavery rather than from his gradual acquisition of attitudes requisite to his

being admitted to the condition of slavery.

What might we find in the newspapers of 1922 which might have stirred Rice into writing this bitter condemnation of the very base of American life and attitudes? A great deal. In almost every aspect of American "culture" of the time the page is dirty. "Red hunting" was at a peak; the American Legion was out with its nightsticks; the Ku Klux Klan was riding at night in most parts of the country. Sacco and Vanzetti were in jail waiting death. The increase in the cost of living still ran far ahead of the wage increases since pre-war days. The striker had the choice of returning to work on the boss' terms or being shot by someone wearing the badge of authority of state or local governments. The federal government was openly in the hands of "business, for business." Daring plundering and bribe taking by the Custodian of Alien Property, the Attorney General, the Secretary of the Navy, the Secretary of the Interior, the chiefs in the Veterans Bureau and the Shipping Board and a member of the United States Senate occurred while the country had in its ears President Harding's ironic phrase, "Business as usual." The finest writers outside of the theatre had stayed or fled abroad, and the less artistic ones who remained in the States were gathering up shouts of protest.

Rice did not need to know history to write *The Adding Machine*; he could get most of his analysis from the daily newspapers which were as much as ever in the service of the "big lie," as Upton Sinclair's book ²² of three years before indicated, but even the big lie did not dare hide completely the moral bankruptcy of the country. The great jingo himself, William Randolph Hearst, his eyes on political office, had to stoop to a brand of Brisbane radicalism in

his papers to court the wary, and weary, voter. Mutual suspicion, however, soured this wooing, and Hearst soon returned to his 200 percenter red-baiting and crime passionnal.

The line followed in *The Adding Machine* is repeated in others of Rice's plays and reveals certain consistent attitudes. The protest against uncontrolled capital ²⁰ is repeated in his important and first rate work, *Street Scene*, 1929. He is still a perennial rebel in his Federal Theatre days and in the later commercially unsuccessful management of his own theatre. He will be, at his death, the logical American inheritor of Swift's epitaph:

Where savage indignation
Can no longer tear his heart.²¹

His manner of thinking is radical but Jeremiad, and it has the limitation of being more doctrinaire than analytical. It is what might be called contradictorily a "chapter and verse" radicalism. His own suffering is apparent in his work and his biography shows us his lack of a secure vantage point from which to attack the abuses which have infuriated him. His temperamental problem as an artist is probably found in his shying away from a pure satiric expressionism in an attempt to give more human warmth to his work; but he suffers too much for it to be possible for him to acquire a positive outlook. His work is at best sympathetic rather than hopeful toward his characters.

Rice's influence on other playwrights has been greater than on the theatrical public. For the student of contemporary dramatic form the models include Rice, O'Neill and John Howard Lawson, the three most important innovators of forms in the American theatre, none of whom has written a play with enough

exterior finish to win a great popular following or to be comparable with the best plays in such traditional forms as melodrama, sentimental comedy, etc. Rice's historical importance as the author of the first important twentieth century play of social protest is firmly established in the content of his work as well as in the form.

The specific importance of *The Adding Machine* resides largely in its being a "first," but the vulgarity of its first scene and the expressionistic vulgarity of scene 3 are as yet unsurpassed so far as this writer knows. Gagey's synthesis of the effect of the play in its own time seems a fair one:

not...unduly successful in the excellent Guild production but...wide critical interest.²⁵

The play contains a protest which is as valid today as when it was written, and it is Rice's most pertinent work. In some of his other plays he is more artistic, but in none is he so immediately and directly significant as in his first expressionistic play.

When we come to establishing the relative equilibrium between the content of *The Adding Machine* and its form, previously pointed out deficiencies in both must be remembered. The form shows a disconcerting mixture of theatrical styles, of rhythms, of characterization and of setting and tone, which forces the conclusion that the structure is that of three inner plays, or cycles, of contrasting form. One might call it, ungenerously, a fatal mixture of a satiric caricature with a warm character study and a naturalistic thesis scene.

In the content we have seen the corruptive traces of certain O'Neill-like absolutist predilections toward "eternity" and "fate" as well as an absence of a larger

historical perspective in the analysis which Lewisohn also suggests is a requisite of expressionistic plays:

If this form of art is to be effective and beautiful, it must be very sensitive and very severe at once. Beneath it must be fundamental brain-work, thinking as resilient as steel and as clean cut as agate... You can describe fragmentarily and produce fragments of truth. Realism does not commit you to any whole. In expressionism the antecedent intellectual grasp of your entire material must be firm, definite, complete. Everything must be thought out and thought through. This is what, despite moments of highest brilliance and glow, Mr. Eugene O'Neill did not do in *The Hairy Ape*. This is what, in a harder, drier, less poetical vein, Mr. Elmer Rice has actually succeeded in doing in *The Adding Machine*.²⁶

Lewisohn's last sentence can be accepted as valid only as a comparison of Rice's success with that of O'Neill. My personal opinion is that Lawson's work is better "thought through" than Rice's. Lawson also furnished the first sure prediction as to the forms expressionism must take in the United States, and their dedication to biting caricatures of social satire, although he did not achieve a satisfactory dramatic synthesis of these directions before he left the theatre for screenwriting. Perhaps more finished, with the incorporation of music, than any of the expressionistic works discussed here is Marc Blitzstein's *The Cradle Will Rock*, 1938, which is as much a part of the current of light popular-style musical satires (characterized by Gilbert and Sullivan, by the American minstrel show, and by Kaufman and Ryskind's *Of Thee I Sing*) as it is a part of the expressionism found in Rice and Lawson. Both of the musical-playwriting teams have a vantage point within the ranks of the polite bourgeois reformers where they can write plays "funnier than the government, and not nearly so dangerous"²⁷ with a polite anarchistic contempt.

Blitzstein can participate in the popular style forms used in this bourgeois vantage point only by contradicting the romantic style of his protest, and he has no other vantage point because the contemporaneousness of his social analysis contains a historical perspective only slightly larger than that of Rice and Lawson. Perhaps it will be in the United States that expressionism will find its vantage point, historical social analysis, which will permit its biting, shorthand satiric caricatures to be persuasive as well as economical, truthful as well as poetic.

The Adding Machine, with its lack of equilibrium rendered less obvious by shortcomings of both form and content, is the most important single work antecedent to the firmly-seated American expressionist social theatre which lies with a vehement promise just over the horizon.

In *Waiting for Lefty* we saw, during the "depression" years, the proletarianization of the middle class. In *The Adding Machine* we saw no such process among the white collar employees, and to the contrary we saw the slavish imitation of bourgeois vulgarity and the belief in the success myth. In the next play to be studied we see the opposite process to that of *Lefty*, we see the success myth and the selling cult in full flower, we see the growth of contempt for honest labor in the son of a salesman, and we hear a protest against what the selling world does to the man who lives in it.

Lefty's truth stood for only a short period; a far larger number of years in each *laissez faire* "business cycle" shows an increasing number of workers in the United States acquiring bourgeois conveniences and

with them bourgeois attitudes. The skilled worker drives the same car as the small merchant, clerk or salesman, he has the same furniture and the same number of household appliances, and he goes to the same movies and reads the same newspaper. He sends his son to college to study business administration and to have the "contacts" of a "good fraternity"; he accepts the success myth for his son. He may envision advantages for his son in the selling cult, advantages he as a worker didn't have.

The process is fairly recent, it begins with the Model T and the windup phonograph. Free enterprise mass production demands mass selling, the economy of abundance can expand only if the higher paid worker is included in its market. The warehouses glut if the worker does not spend every cent of his pay every week, and installment buying must absorb the surplus remaining after day to day expenditures. Industry must give a bourgeois income to some of its workers, and the success myth and the selling cult thereby gain another neophyte, uneasy perhaps but still a believer. The gain of a good wage under these circumstances brings vulgarity, greed, social isolation and a disdain for labor.

On reading *Death of a Salesman*, the first question which occurs to the critic of the social theatre is, "In these days, when the American myth of *business* is receiving its most frenetic and reactionary defense, how could Arthur Miller cut the tap root of the American mythological tree without retaliation?" But after more study, the paradox becomes more understandable: the dramatic confusion and that of the thought behind the play makes *Death of a Salesman* tolerable to the coreligionists of the selling cult. The play does have a real impact, however, and the truth is that the root-

myth of the selling cult gets badly cut in the play. The force comes principally from the characterization, although the "poetry" of the author works against the criticism he attempts, and secondly from the dialog. Of less strength is the action, if we may call it such, which is of the "theme and variations" kind.

The other spontaneous reaction comes when the spectators leave the theatre. They realize they have seen one of the most powerful plays to be presented in recent years in the United States. They ask themselves, "All right, and what happens now?" and they are left without an answer. The play pronounces a hard moral judgment (which does not mean it is not pathetic) upon Willy Lomax, but it offers no solution for the hundreds of Willies sitting in the orchestra seats. There is a ray of hope, if we search it out. Perhaps Willy's son, Biff, will not follow in his father's footsteps. Perhaps he will find a useful job. Or will he continue being, not a Willy, but a bum? Who or what will give him the opportunity to realize his usefulness?

If there is a solution or a hope in *Death of a Salesman*, it is a small one and is beclouded by the deleterious elements.

A similar confusion is encountered in the formal analysis of the play. What is its genre? Its author calls it a tragedy, but if it is one, we must establish, after thumbing the pages of Diderot, a genre not yet accepted: the pathetic tragedy. Or is it a social protest play? If is, it does not have the clarity or the rebel emotion of *Waiting for Lefty*. Or does it belong to the genre, very much in fashion today in the American theatre, of the play of sentimental retrospect? But the plays of this last innocuous kind don't have

the pretentiousness to cut the tap root of the American myth. What is it then?

It takes a part of all of these, some more, some less, and it reveals the same confusion as the critical thought of its author. All of these genres are new ones to Miller, who, in his previous play, *All My Sons*, wrote a melodrama complicated by the "character problem" subgenre. We have then a new genre and a mixed one.

Death of a Salesman is divided into two acts and a short requiem scene. All of the action occurs in the home of Willy Lomax except for the scenes at the beginning of Act II which are played in "insets" in front of the principal set. There is a short blackout in the second act to permit the inset to be lifted to the flies.

ACT ONE: Willy Lomax returns after having just started that morning on a long business trip because he couldn't continue driving, he kept going off the road. Linda, his wife, tells him he is too tired and too old to continue traveling and that he should ask his boss to transfer him to a job in New York. They talk of their sons, Happy and Biff, who are asleep in the bedroom overhead (also visible to the audience). Willy is disappointed in Biff because he has not "made anything of himself" even though as a boy in school he had been very popular. Biff wants to go back to Texas to become a cattle rancher. Willy wanders into the kitchen to get a sandwich and the light rises in the boys' room. They have overheard their father and are concerned about his having to drive so much. Both of them are undecided as to what they want to do. Biff tries to talk Happy into going back to Texas with him, and Happy tries to get Biff to go into some kind of selling with him.

The scene shifts back to Willy in the kitchen,

talking to himself, imagining that the boys (who appear there with him) are young again. They are polishing his car, happy that he has returned from a selling trip; Linda comes out into the yard and she and Willy talk of their many debts, the installments of which are greater than his weekly salary. Willy feels he is a failure as a salesman, but Linda defends him. The Boston woman appears, dimly seen, dressing and primping at an imaginary mirror. Willy tells her he will be back in about two weeks and asks her to come up again then. She disappears into the darkness and Linda and Willy continue talking. Happy comes downstairs in his pajamas (as the time again becomes the present), and he asks his father why he has returned from his trip. Charley, from next door, enters the kitchen, Happy goes back to bed and Charley and Willy begin playing cards.

Willy and his brother Ben, who appears from out of the darkness, repeat a conversation they had years ago when Ben tried to persuade Willy to go with him to Alaska. Willy has since come to consider his not going the major mistake of his life. Charley leaves indignantly because Willy is paying no attention to his cards and is talking to Ben, who has been dead for two weeks. Linda appears in her nightgown and robe to ask Willy if he isn't ready for bed, but he goes off in his slippers for a walk. Biff comes down to the kitchen to talk to his mother about Willy. She reproaches Biff for being hateful to his father and asks him to stay home and be kind to Willy. Happy comes in and they learn that Willy no longer gets a salary, only a commission, after 36 years at his job. Biff says he will stay in the city although he hates it. Linda also tells her sons that Willy is trying to kill himself. Biff promises he will go to his old boss the next morning to try to borrow money so that he and Happy can

go into business together. Willy goes to bed happy, and the act closes as Biff takes from behind the water heater the rubber hose Willie has put there, to have it ready to attach to a gas jet.

ACT TWO: The following day. Willy, full of hope for Biff who has gone to ask for money from his old boss, goes to his own boss to request that he be allowed to work in New York instead of having to travel his New England territory. The boys and Willy are to meet in the evening for dinner. Willy's interview with Howard Wagner is disastrous, however; he is advised to quit completely for a time and to rest. Again Ben appears to tell Willy of Alaska, but Linda praises what Willy is doing. Willy's imagination takes him back to the day Biff played in an important game as a citywide football hero. The scene changes to Charley's office where Willy is forced to go again to borrow money. Charley, as he has done several times in the past, offers Willy a job, but Willy can't bring himself to accept it even though he has just been fired. Willy talks with Bernard, who had tried to help Biff with his studies during their boyhood, and who is now a successful lawyer; Willy tries to find out why Biff lost all interest the summer after he failed high school mathematics and couldn't go on to college. In turn, Bernard asks Willy what happened to Biff that summer when he went to Boston to see his father because from that time on Biff had lost his fight. Willy resents the question and doesn't answer.

The next scene takes place in the restaurant where Biff and Happy are to meet their father. Biff tells Hap of his day, how he waited six hours to see Oliver, who didn't even remember him. He has come to understand the false idea his family has of him and he realizes that he never worked for Oliver except as a shipping clerk and that he was fired for stealing merchandise. He is

determined to tell Willy the truth, what kind of man he knows himself to be, but when Willy arrives Biff can't speak out because Willy insists on his own imagined version of what happened in Oliver's office. Finally Biff brings himself to the lie that he has an appointment with Oliver for lunch the following day. Two girls Hap has picked up join the group at the table. They urge Willy to stay, but he leaves asking where the washroom is because he hears the Boston woman's voice offstage. Biff, Hap and the girls leave the restaurant as Biff asks his brother to do something for their father. The Boston woman enters, Willy following her, and the scene is that which Biff found when he went years ago to see his father in New England after he had failed in mathematics. Biff is knocking loudly at the door, so Willy finally sends the woman into the bathroom and goes to the door. When she comes out while Biff is still there, Willy makes up several stories as to the reasons for her presence, but Biff is aware only that his father, whom he had loved and respected, is a fake.

The scene fades into one in which the waiter in the restaurant urges Willy to go home and which is succeeded by a scene in the kitchen of Willie's home in which Linda orders the boys to leave because of their desertion of their father in the restaurant. Biff wishes to talk to Willie and asks where he is. Willie is out in the garden doing some planting in the middle of the night which he had planned to do that morning because he had felt so optimistic. Willie talks to his brother Ben, telling him about his \$20,000 insurance policy and he imagines his massive funeral at which his sons will see how many friends he has and what a man he's been. Biff goes out to say goodbye to his father, wishing to do so in a friendly manner, but Willie recriminates him with having ruined his own

life to spite his father. Biff tries to make him listen to the truth of what they both are:

"I'm a dime a dozen, and so are you! . . . I'm nothing, Pop. Can't you understand that? There's no spite in it anymore. I'm just what I am, that's all. . . Will you take that phoney dream and burn it before something happens?"

Biff goes to his room saying he will leave in the morning, and he leaves his father astonished in the realization that Biff loves him. Linda begs Willie to come to bed but he stays outside talking to Ben, until he suddenly realizes that he is alone. He tries to calm Linda as she calls him and to quiet all the sounds which rush down upon him. He runs off, and Linda and his sons hear the car starting and then hear it speeding away. The act closes as Hap and Biff put on their jackets and Linda, in mourning clothes, comes forward with a bouquet of roses to kneel at a grave.

THE REQUIEM SCENE: Linda stares at the grave, unable to understand, while her son and Charley try to get her to leave. She speaks of how Willy liked to build things: "You know, Charley, there's more of him in that front stoop than in all the sales he ever made." "Yeah," says Charley, "he was a happy man with a batch of cement." Biff says: "He had the wrong dreams. . . He never knew who he was." Biff again asks Happy to come away with him, but Hap has decided to stay in the city to beat the racket, to justify Willy's dream, "He had a good dream. It's the only dream you can have—to come out number-one man." Linda still can't understand, just that day she has made the last payment on the house, "And there'll be nobody home."

The movement of the play is based on a contrast of two tempos. The scenes in the present in which the entire family appears are in a slow tempo; more rapid are the insets of the dynamic brother, Ben, and the scenes in the past of the childhood of Willy's sons. The

movement of the climactic scene, that of the restaurant and later the inset in the hotel in Boston, is more violent; the tempo is rapid and is accelerated by the sexual element. In the rest of the play the dejectedness of the characters accords with an unrealized sexual longing; Willy's only protest was expressed weakly, unconsciously and sexually. The rhythms are varied and contrasting. The principal one comes from the retardation of the action and the alternation of the present with the past, which gives an internal tension to almost all the play. This tension marks "the innate silent power"²⁸ of which Nathan speaks, but he is mistaken when he says, in another place, "though the play, because of its basic disorganized expressionistic form, is susceptible of strained effect, little sense of strain is felt by its auditors."²⁹

The tension results from the fact that the play has three lines of action: an internal one which is very well balanced with the two external ones in the past and in the present. The internal line is the revelation to Biff and to the audience of the falsity of Willy's values, and in this line are found the strongest emotions, introverted, of the play. One of the outer lines is found in the extroversion of Willy's daily life. The other external line is that of the past action presented, which also serves to reveal the falsity of the present, but without introversion. The audience participates in this revelation but Willy, never. Nathan says, "it touches these commonplace details with a sense of deep and pitiful recognition. . ."³⁰

The principal structure, as in the majority of contemporary American works, is that of retrospection, and perhaps the structure is the principal source of the dramatic confusion in *Death of a Salesman*. It is also "illustrative" in the negative sense which Lawson gives

the term, because the actions do not depend on those which precede them. Willy's decision is evident at the end of the first act, but it is retarded during the entire second act without establishing any "new equilibrium," to use Lawson's phrase.

The action³¹ can be contained in Price's proposition, if we assume that the play is a tragedy, which it is not, and if we assume that Willy is the hero:

A. Willy, rejected as a salesman, can choose another course or die.

B. Willy attempts various justifications of his present life and seeks another from his sons, without changing his course.

C. After knowing that he will not receive the justification of his sons, Willie also learns that they love him and decides to sacrifice himself in order to give them the only thing he can—the \$20,000 of his life insurance policy.

Despite the assumptions that the play is a tragedy and that Willy is its hero, the proposition is not very logical, and, worse, it does not indicate the real action of the play. The writer of this study doubts that the action can be fitted within Price's proposition.

As for the milieu of the play, first mention must go to the set and the lighting of Jo Mielziner, a real theatrical *tour de force*. It was so much so that there came a critical reaction against the "murky lighting" of Mielziner after this triumph in a style he had cultivated for several years. The scenery is completely transparent, to the point that we could say it almost doesn't exist. The directions of the playwright call for Willy's house to have three rooms and a backyard which can be used simultaneously, and even more, that for the scenes in the present the walls be observed and that for the scenes in the past the characters be able to pass freely through the walls. This technical miracle

was brought to pass by Mielziner, along with another at the same time: that the audience should not be distracted by the first technical miracle, which through introverted means, induces a sentiment which creates the false extroverted environment of the selling cult and Willy. The environment takes a direct part in the action, giving Linda's last speech a profound tragic sense:

Willy, I made the last payment on the house today. Today, dear. And there'll be nobody home...²²

Another interesting effect is that of the individual musical backgrounds to prepare the entrances of some of the characters and to underline their parts in the action. Also the house is covered by fallen leaves on two occasions to supplement the sentiment of retrospection.

When we speak of the characters, the question immediately comes up, "Is Willy pathetic or tragic?"; but we shall leave the question for the later discussion of whether or not the play is a tragedy because the question of tragedy is integrally linked with that of the tragic hero. The evident is that Willy is a deep, complex and changeable character, even though he does not recognize himself as the audience does. Of the same roundness are Linda and Biff and they have equal or greater human warmth than Willy. Less round are Happy, Charley and Bernard, negative characters, but objectively presented. They are more nearly "types" because they do not alter the course of the action by their decisions.

The characters can be divided into three groups: (1) Willy; Linda, who, because she loves him, cannot see his self-deception; and his son, Happy, who says in his final line: "He had a good dream. It's the only dream you can have—to come out number-one man.

He fought it out here, and this is where I'm gonna win it for him." ³³ (2) Biff who sees the falsity of his father's values, but who can't make a way for himself (3) Charley and his son, Bernard, who make their way in business without making the mistake of believing in the myth of "being a success by being liked" which Willy speaks of: "...it's not what you do, Ben. It's who you know and the smile on your face!...that's the wonder, the wonder of this country, that a man can end with diamonds here on the basis of being liked!" ³⁴ Ben represents something of the same attitudes as do Charley and Bernard, but cynically, and he is the anachronous and evident symbol of the robber barons of the past century in the United States.

Miller's style in *Death of a Salesman* is marked by force, internal tension, "reticence," ³⁵ and "no slightest pretentiousness" ³⁶ of the playwright. The play is built upon a complete illusion which manages not to break with the conventions of the set and staging, among them the radical time conventions reminiscent of futurist painting in their multiplicity. It is only partially symbolistic for the reasons which we discussed previously: the play which contains parts of powerful symbolic detail cannot become a play which integrally is a symbol in itself. The plays of the vehement symbolic parts are the expressionist, not the symbolist ones. ³⁷ There is no great contradiction in Miller's mixture of the expressionist and symbolist substyles because they are both romantic styles, or at least they lack unity no more than his mixture of genres. Miller has worked in several styles. In *All My Sons* he wrote a romantic problem play in the naturalistic substyle.

The language of *Death of a Saleman* is appropriate to the play if we forget its pretensions to tragedy. "The writing is simple," ³⁸ Nathan tells us. The dialog seems natural to the characters except in a half dozen "thesis

speeches" and in the lyric lines about a "smile and a shoeshine." It is rich in the flavor of semiproletarian bourgeois groups of New York. If Bentley is speaking of the prose when he calls it "a false rhetorical mode of speech heard only on Broadway and in films, radio and political speeches,"³⁹ he has forgotten to what extent the speech of the selling cult is formed by Broadway, films, radio and political speeches. The prose is natural to the New York bourgeois. If Bentley is calling the "poetry" of the play "false rhetoric" he has a sturdier argument which he states better in another part of the same article:

It is interesting that critics who have never shown any love for poetry praise "Salesman" as a great poetic drama. The poetry they like is bad poetry, the kind that sounds big and sad and soul-searing when heard for the first time and spoken very quickly within a situation that has already generated a good deal of emotion. I think it was Paul Muni who made the classic comment that in this play you can't tell where the prose leaves off and the poetry begins. You can tell, though, that the prose is relatively satisfactory, the poetry ham; mere rhetorical phrasing, as witness any of the longer speeches. Indeed, this kind of poetry contributes very liberally to that blurring of lines which enables Mr. Miller to write a social drama and a tragedy at the same time and thus please all.⁴⁰

Miller's use of a Hollywood brand of poetry is probably intentional as a part of his attempt to ennoble the American salesman, an attempt which will be discussed along with his pretensions to tragedy. Nathan criticizes Willy for "such a bellowing,"⁴¹ but this is more a failing of the direction than of the text. Bentley praises Lee Cobb's "rock of a performance, strong enough to hold up any play. . . triumphant vindication of the Group's method."⁴²

The play is for the theatre, not for the library, and Elia Kazan gave it a direction which took full advantage

of Mielziner's scenery and showed that he is the equal of his maestros, Clurman and Strasberg. He has managed to combine their method with the speed and timing of an Al Wood comedy, and the result *plays*, it is magnificent theatre. At the writer's last report, October, 1950, *Salesman* was still continuing the run of some 600 performances which began Feb. 10, 1949.

The emotional impact comes primarily from the characterization, the "truth" of the characters and the sense of recognition which it produces in the audience, in spite of Nathan's opinion that "its end effect is rather acute depression..." "This last is partly corrected by "the uncompromising honesty of its emotion" " and by the hope in the latent values of the son, Biff. Second in impact is the dialog which is rich, but not poetic except in one or two passages. The action, of the type of "theme and variations," does not carry as much emotion as do the characterization and the dialog.

Miller's contention that he has written a tragedy, stated in a summary of his dramatic theory, deserves examination. From his article published in the *New York Times* and reproduced in the programs for *Salesman*, we may select a few of his phrases which synthesize his idea of the "new tragedy":

...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... The flaw, or crack in the character, is really 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... from this total onslaught by an individual against the seemingly stable cosmos surrounding us—from this total examination of the "unchangeable" environment—comes the terror and fear that is classically associated with tragedy... Now if it is true that tragedy is the consequence of a man's total compulsion to evaluate himself justly, his destruction in the attempt posts a wrong or an evil in his environment. And this is precisely the

morality of tragedy and its lesson. . . The thrust for freedom is the quality in tragedy which exalts. The revolutionary questioning of the stable environment is what terrifies. . . and if this struggle must be total and without reservation, then it automatically demonstrates the indestructible will of man to achieve his humanity. . . The possibility of victory must be there in tragedy.

We see in the first four phrases that all are based upon a man's struggle: the tragic feeling, the tragic flaw of the hero, the terror and fear and the morality of the tragedy. This struggle, also, in the last phrase, "demonstrates the indestructible will of man" and "the possibility of victory." In addition to the struggle, we have in the next to the last phrase "the thrust for freedom" which exalts and "the revolutionary questioning" which terrifies.

In synthesis then, Miller's definition of tragedy is that of a revolutionary struggle toward freedom. Such a definition can be applied to *Waiting for Lefty* and to *Bury the Dead* better than to *Salesman* because the protagonists of the first two plays make a greater struggle than Willy. Despite all argument, none of the three is a tragedy, and Miller's definition perfectly fits the revolutionary play of social protest, but not the tragedy.

This discussion brings us to Willy's "struggle." Is Willy a tragic hero or simply a pathetic character? Perhaps it would be best to cite another passage from Miller's dramatic theory:

The possibility of victory must be there in tragedy. Where pathos rules, where pathos is finally derived, a character has fought a battle he could not possibly have won. The pathetic is achieved when the protagonist is, by virtue of his witlessness, his insensitivity, or the very air he gives off, incapable of grappling with a much superior force.

By Miller's own definition, Willy is, in the opinion

of the present writer, a pathetic protagonist and not a tragic one. Another proof, then, that *Salesman* is not a tragedy is its lack of a tragic hero. After all, it matters little if the play is or is not a tragedy; certainly it is an excellent social drama. The critic who wishes to prolong the controversy about "the tragic" may begin with Aristotle and conclude with the article of Rodolfo Usigli in *Cuadernos Americanos*, number four, of last year. Also, if time permits, there are several hundred "philosophers" of idealistic aesthetics between the two authors mentioned above.

We shall not search any further in the history of the theatre for the mixed genre of *Salesman* now that all three genres have been previously analyzed in this study, as has the expressionistic style; but we must mention a question which Usigli raises in his article published in *Novedades*, Oct. 8, 1950: "Is the symbolistic style of staging appropriate to the tragedy"? We must agree with Usigli, I think, that it is not. Even if symbolism should arrive at definite forms, instead of taking over "the new stagecraft" *in toto*, and at a characteristic content, it is still a substyle of the romantic current, in which the latest attempts at tragedy were Hauptmann's naturalistic variety and Andreyev's "symbolistic" one. The world has shown little liking for romantic tragedy from the pen of a lesser man than Shakespeare, and even in terms of Shakespeare I personally will take one classic *Othello* in preference to the sum of *Romeo and Juliet*, *Hamlet*, and *Macbeth*.

Among the symbolic elements of the play, the most important are found in two characters: Ben, discussed previously, and Biff. The latter represents the hope of the play, he is the tormented one, he symbolizes the only escape from the "wrong or evil in the environment" that is his father's, he is searching for usefulness. All his "thrusts toward freedom" have been frus-

trated, despite his "revolutionary questioning" of Willy's values. He represents rebellion but he offers us no solution. Of what, then, is he a symbol? He is the symbol of a negative solution which does not demand even one positive action, and this suggests the principal fault of *Salesman*. What is the audience supposed to do now? Found an asylum for the pathetic Willies or order them all to commit suicide? Give a productive job to the tormented Biffs or send them all to the mythical and Chateaubriandesque Texas of the "noble savages"?

Perhaps there is more to be gained from citing the symbolic speech which includes the thesis, lyrically expressed, of the play and to compare it with its antecedents:

CHARLEY... *To Biff*: Nobody dast blame this man. You don't understand: Willy was a salesman. And 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 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.⁴⁵

This can be compared with the final stanza of a poem by Carl Sandburg called "The Lawyers Know Too Much":

The work of a bricklayer goes to the blue.
The knack of a mason outlasts a moon.
The hands of a plasterer hold a room together.
The land of a farmer wishes him back again.
Singers of songs and dreamers of plays
Build a house no wind blows over.
The lawyers—tell me why a hearse horse snickers
hauling a lawyer's bones.

There are four principal literal meanings in *Death*

of a Salesman: three negative and one positive. The negative ones are (1) the falsity of the selling cult, its "false standards and self-deception"⁴⁶ (2) "being liked" is not enough among those who profess the selling cult (3) the jungle out of which uncle Ben came with his diamonds is precisely the place for him and his anachronous colleagues, the "rugged individualists." All three have been discussed previously. Nathan mentions other negative meanings of less importance:

And the point of view throughout, in its challenge of popular conceptions, is strikingly intelligent. The popular credos that nothing is more valuable to a man than being liked; that sincere, hard work is bound to reap its ultimate reward; that children, even if they conceal the fact, have an inborn love for their parents; that loyalty is always a virtue; and that only the incompetent fail in this world—such beliefs, with no show of facile cynicism, Miller punctures.⁴⁷

The positive point, that of the value of work with the hands, merits a deeper examination. It appears in many of the "thesis speeches":

A man who can't handle tools is not a man. You're disgusting.⁴⁸

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.⁴⁹

'Cause I got so many fine tools, all I'd need would be a little lumber and some peace of mind.⁵⁰

There were a lot of nice days. When he'd come home from a trip; or on Sundays, making the stoop; finishing the cellar; putting on the new porch; when he built the extra bathroom; and put up the garage. You know something, Charley, there's more of him in that front stoop than in all the sales he ever made.⁵¹

In the American theatre, the direct antecedent for this exaltation of manual labor is found in *The World We Make* (1939), dramatized from *The Outward Room* by Millen Brand. It concerns a mental patient who escapes from a hospital and resolves her psychological difficulties through work in a steam laundry and through the love of one of the workers there. Naturally, too, the name of Maxim Gorky comes immediately to mind as the greatest apologist for work in recent times.

The moral judgment of the play falls upon Willy and the environment which produced him and in which he falsely believes. It is a hard judgment and without pity in spite of the pathos of the character.

The condemnation of the selling cult is linked with a sentiment common to many American writers and artists of the period between the two world wars. Among them there were Carl Sandburg and Sinclair Lewis and the voluntary exiles of the twenties. But they were not a large number until the end of the second World War when a widespread reaction was revealed among veterans against the selling life. The G. I. Bill of Rights gave many of them the opportunity to drop their previous projects and educations directed toward the great advertising industry, and other similar ones, in order to make a fresh start. It is a curious group, this army of student veterans who go in varied and strange directions, but the characteristic common to all is their rejection of the selling cult. Among them are those who wish to learn the trades of artisans, the aesthetes who pursue the end of "art for art's sake," the homosexual aristocrats, the future university professors, the escapists, those who search for a "culture" in foreign lands in order to bring it later as missionaries to their savage land, the dilettantes, the future writers,

artists and social reformers of the United States. They remain for the moment a large question mark; they are just now beginning to finish their studies. It is certain, however, that they are not selling anything; those who wanted to sell returned early from their military service to the show windows and sample cases which were awaiting and calling them. Miller, although he wasn't a soldier, lived among them in order to collect material for his reportage *Situation Normal*, and the movie, *G. I. Joe*. He captured many of the deepest feelings of the citizen-soldiers, and certainly his protest against the selling life is more influenced by the citizen-veterans than by the writing of the preceding generation.

Miller, during all of his writing career, has been a leftist, but his social thinking is marked more by *generalized* feelings than by any logical and consistent observation. He has not concentrated his fire; his attention to the timely and his lyrical and his idealistic tendencies have taken away a part of the social impact of his plays. His method has been more eclectic than radical, and his writing shows more talent than conviction. We are not impressed to learn that Miller spent two and a half years as a stock clerk saving the money to enter the University of Michigan. After graduating in 1938, he joined the Federal Theatre for a short time until it was curtailed. Then he wrote radio drama scripts, short stories, a book of reportage, and in 1945 a novel about anti-Semitism, *Focus*. Since then (a play in 1944, *The Man Who Had All the Luck*, was unsuccessful on Broadway), Miller has written almost exclusively for the theatre and has several pieces which have not been produced. Despite his writing on jobs commissioned by both the important national labor organ-

izations, and his dedication of "a few weeks each year" to an occupation to be added to the list Chapman⁵² gives us. Miller seems to have no real connection with the workingman's life he suggests as an alternative to the selling cult in *Death of a Salesman*. His solution, and to some extent Miller himself, remains a theory and perhaps only a sentiment.

The importance of *Death of a Salesman* since its opening in 1949 has been considerable as theatrical art, but its influence as a social protest has been felt less. It continues its run on Broadway without any indication of closing soon. It won the Pulitzer Prize, the Critics Circle Award, the Antoinette Perry Award, the Theatre Club Award, and the "Front Page" Award for the 1949 season. The first two are the most highly recognized theatre awards in the United States. The blurbs on the dust jacket of the Viking Press edition of the play contain more superlatives signed by more well-known New York reviewers than the writer of this study remembers being given to any other contemporary American play. Bentley calls it a "signal event in New York theatrical life"⁵³; Nathan is the only critic who has no superlatives for it.

The play is typically American in content, and perhaps we could say also that it is typical in its confusion. Certainly it is not a universal dramatic work, nor will it be until the day the selling cult is universally accepted, an improbability now that the social struggle proceeds upon other bases in almost the entire world. Could it have much meaning in Mexico? Probably not, except among a small audience in the capital. Despite certain superficial symptoms, such as the Lions Clubs, the Rotarians, the Shriners and the American Chamber of Commerce, the selling cult really has no large number

of neophytes in Mexico, largely, I suppose, because most of Mexico remains on a "non-money economy."⁵⁴

Granted its confusion, *Salesman*, thanks to its artistic superiority, is a more effective protest than *All My Sons*.⁵⁵ But most of its virtues lie in its theatrical form, not in what it says; it is fine theatre, not drama. When the form is so completely predominant over the content, there is no possibility of considering *Death of a Salesman* as an equilibrated work which might become one of the measures in the history of the theatre.

The play is very good, however, and the persistent question keeps returning, "What if Miller had concentrated on cutting the tap root of the American myth, instead of merely cutting off its foliage along with that of other myths which have long preoccupied the orthodox mind?" Ah, that would have been *something*—something which would probably have put the name of Arthur Miller on the title page of the best American drama. As the synthetical, but not too syntactical, Alfredo Segre says, "He risked a masterpiece."

NOTES FOR CHAPTER FOUR

¹ Gagey, *op. cit.* p. 133.

² When I mentioned, to a friend who works in the theatre, the protest plays I was studying, he asked with good reason, "What about *Uncle Tom's Cabin*?" It was the first dramatic protest in the United States with a content both significant and widely discussed, but its form is neither dramatic nor comparable to the form of the seven plays discussed in this study. The adaptation from the novel is more cinematic than dramatic, as may be seen from the "Programme" given the audience for its geographic orientation:

ACT I—Exterior of Uncle Tom's Cabin on Shelbey's Plantation; Negro Celebration. Chorus, "Nigga in de Cornfield"; Kentucky Breakdown Dance; Innocence Protected; Slave Dealers on hand. Chorus, "Come then to the Feast;" the Mother's Appeal; Capture of Morna (Eliza); Interior of Uncle Tom's Cabin; Midnight Escape; Tom driven from his Cabin; Search of the Traders; Miraculous Escape of Morna and her Child. Offering Prayer; the Negro's Hope; Affecting Tableau.

ACT II—Family Excitement; Dark Threatenings; Ohio River Frozen over; Snow Storm; Flight of Morna and her Child; Pursuit of the Traders; Desperate Resolve and Escape of Morna on Flowing Ice; Mountain Torrent and Ravine; Cave of Crazy Mag; Chase of Edward; Maniac's Protection; Desperate Encounter of Edward and Traders on the Bridge; Fall of Springer down the Roaring Torrent; Negro Chorus, "We Darkies Hoe the Corn;" Meeting of Edward and Morna; Escape over Mountain Rocks.

ACT III—Roadside Inn; Advertisement Extraordinary;

the Slave Auctioneer; Rencontre between Edward and Slave Dealers; Interposition of Crazy Mag; Arrival from the West Indies; Singular Discovery. Mountain Dell; Recognition of Lost Mother; Repentance and Remorse; Return of Tom; the Log Cabin in its Pride; Freedom of Edward and Morna &c.

The titles of two plays of the first decade of this century have been mentioned in lists of early American stage protests: *The Witching Hour* by Augustus Thomas, and *The Great Divide* by William Vaughn Moody. The first reveals, in the first act that Jack's gambling house in Louisville has had police and judicial protection and thereafter leaves the question for the more fantastic kinds of psychic phenomena. The second play, by a playwright better known as a poet, is a serious piece of social criticism, but it is too generalized to be called a social protest. It is rather a play which belabors orthodoxy in favor of heterodoxy, as did Shaw's, according to Henry L. Mencken, *George Bernard Shaw His plays*. (Boston and London: John W. Luce and Co. 1905).

We have no other choice but to take *Aria Da Capo* as the first real American protest in a finished artistic form and *The Adding Machine* as the first important protest play to appear on Broadway. Naturally such isolated "firsts" do not make up a theatre movement, and the thriving social protest theatre did not appear until the end of the "chicken in every pot and a car in every garage" era.

³ Gagey, *op. cit.* p. 152.

⁴ Ludwig Lewisohn, "Creative Irony: Mr. Rice's *The Adding Machine*" in Montrose J. Moses and John Mason Brown, *The American Theatre as Seen by its Critics 1752-1934*. (New York: W. W. Norton and Company. c1934). pp. 196f.

⁵ The mixture of styles in *The Adding Machine* helps produce a similar confusion among critics as to its genre. Sobel, *op. cit.* surpasses all his colleagues for faulty vision when he calls it a "fantasy-tragedy." p. 36.

⁶ The first cycle of *The Adding Machine* corresponds to Polti's eighth situation, revolt, but the second and third cycles correspond to none of the 36 situations of Polti. We might invent a thirty-seventh and thirty-eighth situation, rejection for the first cycle, and condemnation for the third cycle.

⁷ "Elmer Rice is less at home in the fantasy than in the earlier, more realistic scenes..." Gagey, *op. cit.* p. 151.

⁸ Gassner, *Masters of the Drama. op. cit.* p. 485f.

⁹ Gagey, *op. cit.* p. 150.

¹⁰ What appears to be confusion among the critics as to the forms used in expressionism results from the meagreness of their descriptions and a failure to separate form from content. Formal elements may be fished one or two at a time from the intelligent but limited discussions of Gorelik, Gassner, Barrett H. Clark, Bernhard Diebold and Usigli. What the forms were aimed at, not what they were, is best summed up by Lewisohn, *op. cit.* p. 196: the inner life objectified, the outer life synthesized. The most satisfying approach is to work from the content to the forms found in the plays themselves, but a more rapid overall picture can be obtained from an analogy in the plastic arts: four great caricaturists, Hogarth, Goya, Daumier and Jose Clement Orozco. Their inferior, George Grosz, should be studied for his direct connection with the local conditions which produced German expressionism in the theatre.

¹¹ Bentley, *The Playwright as Thinker, op. cit.* p. 263.

¹² Text from *The People's Song Book*. (New York: Boni and Gaer. c1948). p. 8.

¹³ Gorelik, *op. cit.* pp. 251f.

¹⁴ Gassner, *Masters of the Drama. op. cit.* p. 489.

¹⁵ Gorelik, *op. cit.* p. 252.

¹⁶ George Grosz, *A Little Yes and a Big No: the Autobiography of George Grosz, Illustrated by the Author.* (New York: The Dial Press. 1946).

¹⁷ George Meredith, *An Essay on Comedy: and the Uses of the Comic Spirit.* (London: Constable and Company, Ltd. 1915). pp. 23-30, 62f., 69, and 85-88 contain a maximum of theory and a minimum of rhetoric.

¹⁸ Bentley, *The Playwright as Thinker. op. cit.* p. 177.

¹⁹ Notwithstanding Marx's error in giving a non-linear multiple power to concentrations of laborers because of their "social enthusiasm," the simple economic power of concentrated local capital leaves off a linear function and approaches that of the square. The difference is obvious: 50,000 workmen under a single boss do not all "think like" the boss, but 50,000 dollars in the hands of a single man are in complete agreement with him.

²⁰ A notable recent exception, Gilbert Seldes, *The Great Audience.* (New York: Viking. 1950).

²¹ Elmer Rice, "The Adding Machine" in *The Theatre Guild Anthology.* (New York: Random House. c1936). p. 269.

²² Upton Sinclair, *The Brass Check: a Study of American Journalism.* (Pasadena, California: Published by the Author. 1920).

²³ Gagey, *op. cit.* p. 149.

²⁴ Leslie Stephen, *Swift.* (London: MacMillan and Company, Ltd. 1927). p. 209. "He was buried in St. Patrick's Cathedral, and over his grave was placed an epitaph, containing the last of those terrible phrases which cling to our memory whenever his name is mentioned. Swift lies, in his own words—

Ubi saeva indignatio
Cor ulterius lacerare nequit."

²⁵ Gagey, *op. cit.* p. 151.

- ²⁶ Lewisohn, in Moses and Brown, *op. cit.* p. 196.
- ²⁷ Brooks Atkinson, "Of Thee I Sing" in Moses and Brown, *op. cit.* p. 300.
- ²⁸ George Jean Nathan, *The Theatre Book of the Year 1948-1949: A Record and an Interpretation.* (New York: Alfred A. Knopf. 1949). p. 281.
- ²⁹ *Ibid.* p. 280.
- ³⁰ Nathan, *op. cit.* p. 282.
- ³¹ Of Polti's 36 situations, *Death of a Salesman* corresponds to number 33, erroneous judgment, and to number 21, self-sacrifice for kindred.
- ³² Arthur Miller, *Death of a Salesman*, (New York: The Viking Press. 1949). p. 139.
- ³³ *Idem.*
- ³⁴ *Ibid.* p. 86.
- ³⁵ Nathan, *op. cit.* p. 281.
- ³⁶ *Ibid.* p. 280.
- ³⁷ Gorelik, *op. cit.* p. 248. "But on the whole the distinguishing feature of Expressionism would seem to lie elsewhere—in a symbolism notable for the vehemence of its symbols."
- ³⁸ Nathan, *op. cit.* p. 279.
- ³⁹ Bentley, "Back to Broadway" in *Theatre Arts*, vol. xxxiii, no. 10. November, 1949. p. 13.
- ⁴⁰ *Idem.*
- ⁴¹ Nathan, *op. cit.* p. 281.

- ⁴² Bentley, "Back to Broadway" *op. cit.* pp. 12f.
- ⁴³ Nathan, *op. cit.* p. 280.
- ⁴⁴ *Idem.*
- ⁴⁵ Miller, *op. cit.* p. 138.
- ⁴⁶ Nathan, *op. cit.* p. 280.
- ⁴⁷ *Ibid.* p. 284.
- ⁴⁸ Miller, *op. cit.* p. 44.
- ⁴⁹ *Ibid.* p. 61.
- ⁵⁰ *Ibid.* p. 72.
- ⁵¹ *Ibid.* p. 138.
- ⁵² John Chapman, *The Burns Mantle Best Plays of 1948-49: and the Year Book of the Drama in America.* (New York: Dodd, Mead and Company. 1949). p. 368.
- ⁵³ Bentley, "Back to Broadway" *op. cit.* p. 12.
- ⁵⁴ Seymour E. Harris (Ed.), *Economic Problems of Latin America.* (New York: McGraw-Hill Book Company, Inc. 1944). p. 373.
- ⁵⁵ Nathan, *op. cit.* p. 283.