

OVACIÓN POR MILLER

Mario Valdovinos

En estas páginas se recorre la obra de Arthur Miller desde los años cincuenta hasta nuestros días. Provisto de una conciencia clarividente, se señala, el escritor norteamericano desarticula el sueño americano. Siempre atento a las fracturas de su tiempo, echa por tierra los mitos de la vida en su país, en la que, como advirtiera F. Scott Fitzgerald, “no hay segundos actos”. Autor de novelas, relatos, guiones de cine y de una veintena de piezas dramáticas, Miller explora en su obra nuevos mundos, renovando las temáticas y los lenguajes escénicos.

Leyenda en vida, aunque indiferente a ella, ha descrito con pasión la índole del siglo, sus vaivenes, derrotas y retrocesos, desde una postura volcada a la indagación de la verdad, por contradictoria que sea; un ejercicio que los individuos y la sociedad se resisten a emprender. Del naufragio doctrinario y ético de hoy no son responsables los testigos como él, coherente ante los hechos históricos; es más, Miller fue capaz de anticipar errores y horrores generalizados, situándose en la zona que su conciencia le dictaba: la del cuestionamiento. Es el intelectual equidistante entre el com-

MARIO VALDOVINOS. Escritor y profesor de literatura y cine en el colegio The Grange y en la Universidad Arcis (Santiago).

promiso dogmático, a *puertas cerradas*, al estilo sartreano, propio de la Segunda Guerra y la ulterior posguerra, la llamada hemiplejía ideológica, es decir, ver la realidad con un ojo, tapándose el otro, y lo *políticamente correcto* de los años posmodernos; la ubicación elástica, el don por excelencia de algunos pensadores, que ampara y estimula la escritura de chatarra, de mercancía cultural desechable. El otro extremo es el confinamiento en la soledad, el artista tornado, como diría Neruda, *un faro de espanto*, aislado y prometeico, clamando en el desierto del sin sentido, con la voz apagada por el rumor de la existencia desprovista de la posibilidad de evaluar el entorno.

Miller y el sueño americano

Arthur Miller nace y se convierte en escritor en Nueva York. Lo primero, inevitable, el 17 de octubre de 1915, dentro de una familia de inmigrantes judíos que a corto plazo serán tocados por el obsesivo sueño americano: hallar la tierra prometida en el país de las oportunidades, bajo la vigilancia de la Estatua de la Libertad. El hijo que inscriben como Arthur, quizás en memoria de algún pariente errante y venturoso, se transformará en los años universitarios en un joven atento a los sueños y frustraciones de su propia familia, y va a escribir tiempo después su severo drama *Las Brujas de Salem*, movido por la mirada acusadora de la estatua, convertida en una pesadilla concreta en las persecuciones emprendidas por el senador Mc Carthy.

Graduado en 1938, financió sus estudios de bachiller en artes en la Universidad de Michigan en buena medida con los ahorros obtenidos en innumerables empleos improvisados. El primer drama que estrenó, *off Broadway*, el 23 de noviembre de 1944, fue *The Man Who Had All the Luck*, aunque antes había escrito otras piezas de teatro y gran número de libretos radiales, para su propio asombro, puesto que sentía mayor inclinación por el deporte que por la cultura. La obra permaneció en cartelera sólo cuatro días. Llegó al drama por intuición, atraído por la atmósfera realista que produce el teatro, semejante a la vocación figurativa de un pintor; de allí no se movería hasta hoy, consciente de los límites y de la lenta agonía que amenaza a este arte, en especial en un contexto de infravaloración y de malos entendidos respecto del verdadero papel de los creadores artísticos. También como miembro del Pen Club (organización internacional de escritores) mantiene una actitud de defensa de los derechos de éstos en todo el mundo. En este sentido de su condición profesional y humana vino a Chile en la década de los ochenta, junto al novelista William Styron, e impactó la

juventud espiritual que lo anima, el manejo milimétrico del pasado y de la memoria de su país y, al mismo tiempo, el sincero ajuste de cuentas con su existencia. En las respuestas desprendidas del diálogo con lectores, críticos y profesores, demostró una visión lúcida de los hechos de su vida.

En su caso, por fortuna, no se trata de un escritor mantenido en estado *puro*; su obra y su vida han experimentado los azares del siglo; las creencias sólidas vueltas cenizas al cabo de pocos años; aun así, no parece claudicar ante la alienación que experimenta el intelectual en su país, tentado con frecuencia por la trivialidad de los medios masivos de comunicación: el oro, el triunfo, el prestigio, el ego, cuatro jinetes del Apocalipsis disfrazados de glamour. Hollywood atrae a los escritores al cine; los transforma y los vuelve guionistas, oficio híbrido y excluyente aunque bien remunerado. No pocos talentos literarios sucumbieron al embrujo; el caso más dramático es el de Scott Fitzgerald (*Scotch* Fitzgerald debido a su alcoholismo), el brillante narrador que a los veinticinco años conocía la fama y la riqueza y recién pasados los treinta estaba hundido en el desconcierto y la esterilidad creativa, sin mencionar su drama personal: pasión amorosa, locura, divorcio; todo envuelto en llamas. En su efímero momento de gloria era capaz de escribir una novela o un cuento de antología con la misma facilidad con que descorchaba una botella de whisky. Reventó de un paro cardíaco. Antes de sufrir el ataque, sin haber llegado aún al medio siglo de vida, pronunció esta frase descomunal: “Hablo con la autoridad que proporciona el fracaso”.

La Muerte de un Vendedor, de Miller, le debe mucho a tamaña sentencia.

William Faulkner, el irascible novelista de Oxford, tras algunos *rounds* con Hollywood y después de dejar como guionista huellas notables, en especial en filmes de cine negro, escapó a tiempo premunido de un puñado de dólares y se refugió en sus tierras del Sur profundo a escribir novelas y a beber whisky destilado en los alambiques del mítico condado de Yoknapatawpha, el territorio de sus pesadillas. También explotó, aunque un poco después de los cincuenta años de edad y tras haber obtenido el Premio Nobel, un hecho que no lo conmocionó demasiado, más bien lo sorprendió, puesto que la batalla real del escritor se establece, hora tras hora, entre su voluntad inclinada a diluirse en el mundo y el llamado, en su tiempo, de la página en blanco; hoy, de la pantalla vacía.

Algo para recordar

La figura de Miller, desde sus inicios en el mundo del teatro, le resultó incómoda al oficialismo cultural. Ajeno a toda arrogancia, pero

defensor de la independencia del escritor, asumió un rol crítico aunque desprovisto de radicalidad y fundamentalismo, atento incluso a volverse contra sí mismo cuando la postura de francotirador le impedía mostrarse de cuerpo entero desde la azotea donde se parapetaba dispuesto a poner en la mira los mitos, los prejuicios y las visiones falsificadas de la vida americana. Los riesgos asumidos no fueron escasos, si tomamos en cuenta que empleó buena parte de su biografía y la de sus íntimos, la familia, sus esposas, su particular forma de acercarse y alejarse del modo de vivir en Estados Unidos, como materia dramática. Véanse al respecto *Todos Eran Mis Hijos*, *La Muerte de un Vendedor*, *Las Brujas de Salem* y *Después de la Caída*. Se convirtió en un aguafiestas, un tábano distanciado de los pactos y los consensos. Su actitud, sin embargo, presenta algunos matices, en especial el aparente coqueteo del dramaturgo con el rutilante mundo de Hollywood; según sus detractores, habría emprendido la retirada tras el fracasado *affaire* con la diva Marilyn Monroe; el episodio, sin duda algo más que una pasión trivial que desemboca en un divorcio demasiado ventilado y público, puso al descubierto las trampas de los medios de recuperación del sistema estelar que acepta sólo el vasallaje, siendo capaz de tolerar la crítica y la autonomía en tanto pueda recuperarlas y volverlas un producto más de consumo. En este sentido resulta *ejemplar* la majadería a que ha llegado, de modo universal, su pretérita y bullada relación con la rubia platinada, donde se anteponen en especial las aristas morbosas —el cerebro se casa con el cuerpo y otras especulaciones más chabacanas— por encima de sus propuestas dramáticas y narrativas o de la elaboración de guiones destinados al cine. Sin duda para el mundo en que se desenvolvió por esos años resultaba más atrayente una historia de cuernos con ramificaciones insospechadas que la toma de conciencia de un escritor insumiso respecto de la comisión encabezada por el senador Joseph Mc Carthy, en la década de los cincuenta, cuyo objetivo era investigar presuntas actividades antinorteamericanas; lo que terminó desatando, como era previsible, una afiebrada caza de brujas donde todos eran sospechosos y llamados a declarar por acciones atentatorias contra la seguridad del Estado. La postura del dramaturgo fue valiente; se negó, citado el año 1956, a denunciar a nadie frente a la Comisión sobre Actividades Antinorteamericanas de la Cámara de Representantes y observó con desaliento cómo hombres “manifiestamente ridículos”, en su reflexión ulterior, eran capaces de paralizar la evolución del pensamiento en el país.

El propio Miller, maduro y experimentado como artista y como ser humano, entiende que el peligro de resurgimiento de la cacería de la disidencia se diluye en el consumo, en las ventas y en la omnipotencia del

dinero, aunque no desaparece y adopta variantes como la discriminación sexual y racial, el sida o las opciones eróticas. En todo caso, cuando la histeria se apaga y termina por evaporarse en el curso de la Historia y cada cual se vuelve a su propia parcela, queda este hermoso sentimiento expresado con melancolía por el escritor en una entrevista en la que intentó, sin eficacia, exorcizar para siempre el fantasma de Marilyn. Son unas cuantas palabras teñidas de nostalgia, pero una nostalgia activa y no paralizante, la del hombre que entiende el amor extinguido como un aliento para seguir y no como una tumba: “Regresar a mi casa con su olor todavía en mis manos, es una de las experiencias más intensas de mi vida”.

Con motivo del estreno —en 1996— de la versión fílmica de su drama *The Crucible* (*El Crisol*)*, Miller escribió el guión para el cine publicado en español junto al texto teatral y destacó lo contradictorio que le resultaba comprobar cómo Hollywood había producido parte del proyecto cinematográfico y a la vez promocionado y distribuido la película en todo el mundo. Es decir, los mecanismos de absorción de todo cuanto sea un potencial negocio siguen intactos. De hecho, las persecuciones del delirante senador han servido como base de varias obras cinematográficas y televisivas, que resultaron rentables porque el tema de la intolerancia ideológica es una buena veta. Cabe señalar que la escritura del guión de *The Misfits* (*Los Inadaptados*), dirigido por John Huston, en 1961, en el que el director norteamericano escogió un reparto memorable: Marilyn Monroe, Clark Gable y Montgomery Clift, significó el punto de quiebre con Hollywood, aunque en las décadas siguientes retornó de modo esporádico a la colaboración con el cine, una industria capaz de quebrantar la voluntad más dura frente a la avalancha de dólares. Aun así el dramaturgo mantuvo su postura solitaria.

La Muerte de un Vendedor

Hijo de un sastre (Isidore Miller), artesano especialista en la confección de chaquetas, originario de Austria, nació en Manhattan pero la depresión económica originada en 1929, que se extendió a toda la década posterior, obligó a la familia a trasladarse a un barrio más populoso: Brooklyn. Este desplazamiento que degradó el nivel social y económico de los Miller se encuentra en el centro de *La Muerte de un Vendedor*, una de las tragedias más intensas del siglo XX; un auténtico clásico. En ella se plenifica la

* Esta obra, estrenada en 1953, se tradujo al español con el título de *Las Brujas de Salem*, tomado de la versión francesa de Marcel Aymé (*Les Sorcières de Salem*).

dimensión social de su dramaturgia y el anhelo, propio del realismo, de plantear una tesis posible de contrastar con la conciencia colectiva en crisis; al mismo tiempo, la dimensión social y la tesis presentes en su teatro exhiben sus límites, en especial cuando el sicologismo, vuelto causalidad en la estructura dramática, avanza un paso más lejos de las conductas obsesivas; por ejemplo, el deseo de Willy Loman, el protagonista, de triunfar y ser el número uno a través de un trabajo sacrificado y honesto, y se transforma en comportamientos perversos que alcanzan lo excepcional. Este descenso a lo morboso y patológico de la conducta humana ya lo había anunciado O'Neill y continúa, extremado, en el teatro de Tennessee Williams. También el propio Miller siguió el mismo camino, en especial en *Panorama desde el Puente* (1955).

En *La Muerte de un Vendedor*, estrenada el 10 de febrero de 1949, galardonada con el Premio Pulitzer y dirigida en el Morosco Theatre por Elia Kazan, el drama explota cuando Willy Loman, un vendedor viajero, regresa a casa durante la mañana tras salir a trabajar de madrugada; se siente mareado, apenas puede conducir su viejo automóvil; tampoco desea preocupar a su esposa, que siempre lo aguarda al anochecer, ni mucho menos aceptar su verdadero problema: envejece. Loman empieza a convertirse en desecho; ya no es el sagaz vendedor de otras décadas, pronto será chatarra. Los anhelos de igualar al mítico hermano Ben que emigró al África, entró a la selva pobre y tras unos años volvió rico, se desmoronan. La familia, una esposa y dos hijos, ha esperado demasiado tiempo que las ilusiones se hagan realidad. Los muchachos, en sus *colleges*, no son triunfadores, admirados ni exitosos. Miller demuele en esta obra un mito radical de los Estados Unidos y cuestiona la soberbia del protagonista para reconocer que miró la vida bajo un prisma errado. Ahora es tarde, es el momento de hacer los ajustes, las sumas y las restas, sólo que no tiene ninguna paz interior y los abismos de la convivencia con la familia son insalvables.

El tío Ben, reiterado paradigma de Willy frente a su esposa e hijos como modelo de conducta, el *self made man* voluntarioso, en otros momentos una sombra con la que dialoga la conciencia de Loman, es una aparición recurrente y nutricia cuando el vendedor viajero decae y ve alejarse sus metas. Loman, desde la primera escena del drama, está enmascarado; ha vivido resistiéndose a asimilar la inmensidad de su derrota; prefiere ocultar ante su hijo Biff, en un amargo enfrentamiento, un intento de suicidio inhalando los gases venenosos del automóvil.

Miller ha contado, en un bello texto de reflexión sobre esta pieza, cómo al decidirse a escribirla se retiró a una cabaña de madera en el campo y la obra gruesa de la estructura dramática la desarrolló en la tarde de un

día, toda la noche y la mañana siguientes; en su cabeza había un esbozo argumental: la imagen de un hombre viejo y cansado —quizás el fantasma de su padre— que regresa de modo intempestivo al hogar una mañana y, por encima de todo, en el texto ocurría una muerte, la implacable aniquilación de un ser que fue un creyente, una víctima anónima del sueño americano; un NN que especuló con la victoria y la admiración. Con palabras llenas de ternura, el dramaturgo confiesa haber reído, llorado y sufrido con intensidad durante la composición; al amanecer, exhausto, y tras descender a los infiernos de sus recuerdos, emergió limpio y reconciliado.

La Muerte de un Vendedor (*Ciertas Conversaciones Privadas en Dos Actos y un Réquiem*) forma parte del repertorio universal del teatro, al punto que Arthur Miller fue invitado, en los años ochenta, a supervisar el montaje de su obra en China Popular. Existe también una adaptación cinematográfica (1985) del cineasta alemán Volker Schlöndorff, con un impecable Dustin Hoffman en el rol protagónico. El filme sigue la versión hecha en Broadway por Michael Rudman, más de treinta años después de su estreno el año 1949. No es en modo alguno teatro filmado, más bien una propuesta que trata de asimilar la teatralidad del texto e incorporarla a las imágenes. La escenografía, el maquillaje, la iluminación y la puesta en cámara revelan una expresividad destinada a quebrar el viejo pánico a la fusión de los dos lenguajes, un miedo con bases reales, puesto que el teatro y el cine han sido primos mal avenidos, ese tipo de parientes con los que se comparten un origen y una sangre pero no siempre las simpatías. En el terreno de las actuaciones, Hoffman aparece insuperable, secundado por John Malkovich y un elenco de actores de sólida formación en las tablas. La escena del clímax, cuando Willy Loman se enfrenta con su hijo Biff, antológica; el muchacho arrastra una vida universitaria jalonada por el fracaso académico (reprobó matemática) y la mediocridad deportiva; se le ha sorprendido en raterías de poca monta; su condición moral está en entredicho y lo debilita aún más descubrir que su padre era infiel; así, la posibilidad de graduarse se ve inalcanzable. Encara al padre con una mezcla de actitud acusatoria y deseo de reconciliación. Las palabras irracionales orientadas a quitarle la careta de triunfador y a evidenciar ante la familia el intento de suicidio, que Willy esconde, chocan contra un muro espeso. Biff agota su energía y termina intentando una aproximación física al cuerpo de Willy; éste, demasiado soberbio para amparar a un hijo vulnerable, no lo toca en ningún instante. La cámara de Schlöndorff registra la escena, arrolladora en sus ribetes emocionales, de modo implacable; la imagen no toma partido, sólo evidencia. Biff, angustiado, le grita el colofón: es, como su padre, un ser anónimo, un don nadie, gente a un dólar la hora.

El clímax obedece al empleo de técnicas y de recursos propios de un drama de factura clásica, donde el autor y su palabra constituyen una base casi inapelable en términos de texto dramático. Teatro aristotélico que apunta a una catarsis final de probada eficacia, donde las acciones deben culminar en un punto, gritado a voz en cuello. Este recurso derivó, en los autores teatrales posteriores a Miller, en una retórica; véase el caso de Edward Albee, quien lo lleva al paroxismo en *¿Quién le Teme a Virginia Woolf?*

Arthur Miller, autor también de novelas (*Foco*, la primera, *El Punto de Mira* y *Una Chica Cualquiera*, las últimas), ensayos y textos teóricos sobre el ser y las proyecciones del arte dramático, escribió un memorable mensaje a los teatreros del mundo con ocasión del Día Mundial del Teatro, en 1963. Guionista esporádico, libretista radial y autor de memorias (*Vueltas al Tiempo*, 1987), por encima de todo, es un humanista atento a “considerar el descubrimiento de la verdad como el fin más elevado del hombre, y no temer a la paradoja y la contradicción, sino, al contrario, buscarla” (discurso ante el Club de Autores de Washington, 1961).

Si hay justicia en la evaluación del futuro, no rodará su cabeza por Times Square y, cada cierto tiempo, la presencia de su fantasma vagando por Broadway será necesaria. El nuevo siglo lo encuentra en plena producción, visitado por los cuatro hijos de sus tres matrimonios —todos eran mis hijos—, recordando quizás en la granja de Connecticut, donde reside, el momento más hermoso de su carrera de dramaturgo, la escritura de *La Muerte de un Vendedor*, cuando entró a la cabaña lleno de papeles blancos, con la imagen de un hombre viejo y cansado que se devuelve a lo que él cree es su hogar. Lo animaba una sola certeza: en la obra ocurría una muerte.

Miller espera, lúcido y activo, el último mutis y, sin duda alguna, la ovación final. □