



d'ARTHUR  
MILLER

# MORT D'UN VIATJANT

direcció  
MARIO  
GAS

EL TERRITORI DE WILLY LOMAN

eduardo mendoza

A l'enterrament de Willy Loman, Charley, que durant tota l'obra ha estat, si no el seu mirall, sí almenys la seva contrapart, acaba sent l'únic que l'entén i el defensa davant la crítica o la incomprensió de la pròpia família del difunt. “*Que ningú no culpi aquest home,*” diu. “*Un viatjant ha de tenir somnis, noi. És part de la seva feina.*” A la versió original, la paraula que utilitza Charley no és “feina” sinó “*territory*”. El somnis vénen amb el territori. Totes les traduccions que conec, i també la meua, donen a aquesta paraula un sentit metafòric: el somni és part del territori interior. Però no crec que l'elecció de la paraula per part d'Arthur Miller sigui arbitrària. Willy Loman no solament ven roba i mitges de seda. Conquereix territoris, i en aquest sentit no es diferencia tant del seu pare o del seu germà, als quals tant admira. Willy conquereix territoris comercials que cap viatjant no havia trepitjat

abans, i se li omple la boca quan repassa l'extensa geografia on el seu nom és conegut i respectat. En la seva petitesa encara crema el caliu d'un somni americà que no consisteix només en enriquir-se per mitjà del treball, el talent i l'encant personal, sinó en conquerir terres salvatges, enfrontar-se a la competència i sortir-ne triomfant. Aquest somni, els seus fills ja no el comparteixen. Són d'una altra generació, d'una altra Amèrica. Només Charley, que tampoc no pertany a aquest món però té edat per recordar-ho, ho reconeix i ho respecta. El somni americà no és un conte infantil, però no és una mentida. És també el somni d'Arthur Miller, o ho va ser bona part de la seva vida. És també el nostre somni.

No em sembla frívol en aquest context recordar que Arthur Miller va estar casat amb Marilyn Monroe, perquè en l'actualitat la figura de Marilyn Monroe fa molt

que ha transcendit els estrets límits de la premsa del cor per esdevenir el que és avui arreu del món: un mite del segle xx i, a la seva manera, un símbol del somni americà, seductor i trist, meravellós i tràgic. Sempre he pensat, llegint i veient el seu teatre i llegint-ne els escrits autobiogràfics i d'altra mena, que Arthur Miller va tenir la mateixa relació amb Amèrica que la que va tenir amb Marilyn Monroe, i no és irrellevant recordar-la mentre escoltem Willy Loman. Un somni en aparença impossible, però de fet a l'abast d'un noi jueu de classe mitjana, dotat de talent, de coratge i de tenacitat. Truman Capote,

que va ser un veritable amic de Marilyn Monroe, abans i després de la seva relació amb Miller, va escriure un llibre el títol del qual fa referència a l'antic aforisme segons el qual no hi ha pitjor desgràcia que veure ateses les plegàries o els somnis fets realitat. Potser es podria dir el mateix dels somnis que es dissolen deixant un rastre d'amargor. En aquest joc permanent entre la tragèdia d'una civilització que projecta els seus somnis en un vast territori i la petita tragèdia personal d'un home vulgar hi ha, al meu entendre, el que fa que aquesta peça teatral mantingui avui tota la seva vigència. ■

## LA TRAGÈDIA I L'HOME CORRENT

arthur miller

En aquesta època s'escriuen poques tragèdies. S'ha argumentat que aquesta manca es deu a una penúria d'herois entre nosaltres, o que l'escepticisme de la ciència ha deixat l'home modern sense sang als òrgans de creença, i l'atac heroic a la vida no es pot alimentar amb una actitud de reserva i circumspècció. Sigui per la raó que sigui, sovint es considera que estem per sota de la tragèdia –o que la tragèdia està per sobre nostre. La conclusió inevitable és, naturalment, que el mode tràgic és arcaic, només adequat per als qui se situen més amunt, els reis o els d'un estatus semblant, i, encara que no es reconegui de manera explícita, gairebé sempre es dóna per descomptat. Crec que l'home corrent és un individu

tan apte per a la tragèdia en el seu sentit més elevat com ho van ser els reis. A primera vista això hauria de ser obvi a la llum de la psiquiatria moderna, que basa les seves anàlisis en formulacions clàssiques, com els complexos d'Èdip i d'Orestes, per exemple, que van ser originats per éssers reials, però que s'apliquen a tothom en situacions emocionals semblants.

Dit de manera més senzilla, quan la qüestió de la tragèdia en l'art no és l'assumpte a tractar, no dubtem mai d'atribuir a les persones benestants i elevades els mateixos processos mentals que a les humils. I finalment, si l'exaltació de l'acció tràgica fos veritablement només propietat dels personatges de casa bona, seria inconcebible que el gruix de la

humanitat apreciés la tragèdia per sobre de totes les altres formes, i ja no diguem que fos capaç d'entendre-la.

Per regla general, a la qual hi poden haver moltes excepcions que jo desconec, penso que el sentiment tràgic ens és evocat quan ens trobem en presència d'un personatge que està disposat a donar la seva vida, si cal, per tal de garantir una cosa –el seu sentiment de dignitat personal. D'Orestes a Hamlet, de Medea a Macbeth, la lluita subjacent és la de l'individu que intenta aconseguir una posició “legítima” a la seva societat.

De vegades es tracta d'algú que n'ha estat desplaçat, de vegades algú que busca assolir-la per primera vegada, però la ferida fatídica a partir de la qual els esdeveniments inevitables es desencadenen és la ferida de la indignitat, i la seva força dominant és la indignació. Així, la tragèdia és la conseqüència d'una compulsió total de l'home per avaluar-se ell mateix de manera justa. En el sentit d'haver estat iniciada pel mateix heroi, la narració sempre revela el que ha estat anomenat el seu “defecte tràgic”, un punt dèbil que no és característic dels personatges importants o elevats. I que tampoc no és necessàriament una feblesa. El defecte, o esquerda en el personatge, no és realment res –i no cal que sigui res– excepte la seva manca de voluntat inherent de romandre passiu davant del que ell concep com un desafiament a la seva dignitat, la pròpia imatge de l'estatus legítim. Només els passius, només els que accepten la seva càrrega sense represàlies, són “impecables”. La majoria de nosaltres ens trobem en aquesta categoria.

Però avui són entre nosaltres, com hi han estat sempre, els qui actuen contra la confabulació de les coses que els degraden, i en el procés d'aquesta acció tot el que hem acceptat per por, o insensibilitat, o ignorància, és sacsejat davant nostre i examinat, i d'aquest atac total d'un individu contra el cosmos aparentment equilibrat que ens envolta –d'aquest reconeixement total de l'entorn “immutable”– provenen el terror i la por que van clàssicament associats amb la tragèdia.

Més important encara, d'aquest qüestionament total d'allò que abans no havia estat mai qüestionat, n'aprenem. I un procés com aquest no està fora de l'abast de l'home corrent. En revolucions arreu del món, aquests darrers trenta anys, ha demostrat una vegada rere l'altra aquesta força motriu interior de tota tragèdia.

La insistència en el rang de l'heroi tràgic, o en l'anomenada noblesa del seu caràcter, no és altra cosa que un aferrar-se a les formes externes de la tragèdia. Si el rang o la noblesa de caràcter fossin indispensables, aleshores es deduiria que els problemes de rang són els problemes específics de la tragèdia. Però de ben segur que el dret d'un monarca a conquerir els dominis d'un altre ja no aixeca les nostres passions, ni els nostres conceptes de justícia són els que eren per a la ment d'un rei elisabetià.

Tot i això, la qualitat que ens sacseja en aquesta mena d'obres prové de la por subjacent a ser desplaçat, del desastre inherent a ser arrancat de la nostra imatge escollida de què i qui som en aquest món. Avui, entre nosaltres aquesta por és tan forta, i potser més

forta, del que mai no ho ha estat. De fet, és l'home corrent qui coneix millor aquesta por.

Tanmateix, si bé és cert que la tragèdia és la conseqüència de la completa compulsió de l'home per avaluar-se a si mateix de manera justa, la seva destrucció en l'intent diposita una injustícia o una maldat al seu voltant. I aquesta és precisament la moral de la tragèdia i la seva lligó. El descobriment de la llei moral –i en això consisteix la il·luminació de la tragèdia–, no és el descobriment d'una qualitat abstracta o metafísica.

El dret tràgic és una condició de vida, una condició en la qual la personalitat humana pot florir i realitzar-se. La injustícia és la condició que reprimeix l'home, perverteix la florida del seu amor i l'instint creatiu. La tragèdia il·lumina –i cal que ho faci, en el sentit que el dit heroic apunta a l'enemic de la llibertat de l'home. La qualitat de la tragèdia que eleva és l'empenta per la llibertat. El qüestionament revolucionari de l'entorn estable és el que fa por. De cap de les maneres l'home corrent es troba privat d'aquesta mena de pensaments o d'accions.

Vista sota aquesta llum, la nostra manca de tragèdia pot explicar-se en part pel gir que la literatura contemporània ha fet cap a la visió de la vida purament psiquiàtrica, o purament sociològica. Si totes les nostres desgràcies, les nostres indignitats, neixen i creixen en les nostres ments, aleshores tota acció, ja no diguem l'acció heroica, és òbviament impossible.

I si només la societat és responsable dels entrebancs de les nostres vides, aleshores el protagonista cal que sigui pur i

immaculat per forçar-nos a negar la seva validesa com a personatge. La tragèdia no pot derivar de cap d'aquests punts de vista, simplement perquè cap d'ells no representa cap concepte equilibrat de la vida. Per sobre de tot, la tragèdia demana l'apreciació més precisa de la causa i l'efecte per part de l'escriptor.

Cap tragèdia, per tant, pot esdevenir-se quan el seu autor tem qüestionar-ho absolutament tot, quan considera qual-sevol institució, hàbit o costum com eterns, immutables o inevitables. En la visió tràgica, la necessitat de l'home d'autorealitzar-se completament és l'única estrella fixa, i sigui el que sigui el que cobreix la seva natura i la rebaixa, ha de poder ser atacat i examinat. La qual cosa no vol dir que la tragèdia hagi de predicar la revolució.

Els grecs podien explorar fins i tot l'origen celestial dels seus camins i tornar per confirmar la rectitud de les lleis. I Job podia enfrontar-se a Déu ple d'ira, exigint el seu dret i acabant submís. Però per un moment tot està en suspensió, no s'accepta res, i en aquest estirament i esquinçament del cosmos, en la mateixa acció de fer-ho, el personatge guanya "alçada", l'alçada tràgica que a les nostres ments va falsament lligada amb les persones reials o de sang blava. El més corrent dels homes pot assumir aquesta alçada, en la mesura de la seva voluntat d'arriscar tot el que té en aquesta prova, en aquesta batalla per assegurar-se un lloc legítim al món.

Hi ha una idea equivocada de la tragèdia amb la qual he topat crítica rere crítica, i en moltes converses tant amb escriptors com amb lectors. És la idea que la tragèdia està necessàriament aliada amb

el pessimisme. Ni tan sols el diccionari no diu res més sobre la paraula sinó que es tracta d'una història amb un final trist o infeliç. Aquesta impressió està tan fermament fixada que gairebé dubto a afirmar que, en veritat, la tragèdia implica més optimisme en el seu autor del que ho fa la comèdia, i que el seu resultat final hauria de ser el reforçament de les opinions més prometedores dels espectadors sobre l'animal humà.

Perquè, si és veritat afirmar que, en essència, l'heroi tràgic està decidit a reclamar tot el que li pertoca com a personalitat, i si aquesta lluita ha de ser total i sense reserves, aleshores això demostra automàticament la indestructible voluntat de l'home d'aconseguir la seva humanitat.

A la tragèdia hi ha d'haver la possibilitat de la victòria. On governa el patetisme, on finalment resulta el patetisme, un personatge ha lluitat una batalla que

no podia haver guanyat de cap de les maneres. L'element patètic s'aconsegueix quan el protagonista, en virtut de la seva manca d'enginy, la seva insensibilitat o els mateixos aires que es dóna, és incapaç d'haver-se-les amb un força molt superior.

El patetisme és realment el mode per al pessimista. Però la tragèdia demana un equilibri més gran entre el que és possible i el que és impossible. I és curiós, tot i que edificant, que les obres de teatre que reverenciem, segle rere segle, siguin les tragèdies. En elles, i només en elles, rau la creença –optimista, si voleu– en la perfectibilitat de l'home.

És hora, crec, que nosaltres que no tenim reis prenguem aquest brillant fil de la nostra història i el seguim fins a l'únic lloc on probablement ens pot dur als nostres temps –al cor i l'esperit de l'home del carrer. ■

---

**Aquest article va ser publicat el 27 de febrer de 1949 a The New York Times, poc després de l'estrena de *Mort d'un viatjant*. Reedidat a l'antologia *The Theatre Essays of Arthur Miller*, Londres: Methuen, 1985.**

**ARTHUR MILLER**

**tony kushner**

Arthur Miller va morir el dia de l'aniversari de Bertolt Brecht. Hi ha dos motius pels quals això no vol dir res: perquè estic segur que l'Arthur no ho va planejar, i perquè els dos dramaturgs, a part de ser universalment descrits, i auto-identificar-se, com a "escriptors polí-

tics", no tenen gaire en comú. Però la diferència entre ells és interessant. La d'Arthur Miller va ser una gran veu, una de les principals veus que s'aixecaven en oposició, cridant a la resistència, exposant una exigència crítica i reivindicativa –en altres paraules, era políti-

cament progressista, tan políticament progressista com un se'n pot arribar a considerar en aquests temps foscos. Exigia que hem de poder contestar, en nom de les nostres peces teatrals, dels nostres esforços, de les nostres vides, una pregunta realment difícil, una que l'Arthur va escriure que era la principal i, en cert sentit, l'única raó per escriure i parlar: “Quina és la rellevància d'aquesta obra,” pregunta, “per a la supervivència de la raça?” I estipula, “no de la raça americana, o la raça jueva, o la raça alemanya, sinó la raça humana.” Exigia que la nostra feina i les nostres vides tinguessin rellevància per a la supervivència humana. La pregunta implica una angoixa sobre aquesta supervivència, un rebuig a l'autocomplaença, un reconeixement que hi ha una comunitat humana respecte de la qual cadascun de nosaltres té una part de responsabilitat, i un avís que estem en perill. Miller ens diu que el que fem, les coses per les quals escollim lluitar en l'art i arreu, poden tenir efectes en el resultat. En altres paraules, hi ha motius per a l'esperança, i el canvi és possible. L'Arthur era un pessimista patidor, però quina persona realment progressista no ho és?

Era una d'aquestes persones polítiques que refusaven una identificació amb cap raça o nació o moviment o partit concrets. Certament no era comunista, i no era socialista. Durant la Depressió, el seu avi, que l'Arthur va descriure com “*un republicà tota la seva vida... [amb] ulleres sota els ulls com von Hindenburg;*” va escandalitzar la família quan una nit, després de sopar, es va adreçar al seu nét que estava a l'atur i

li va dir, “*Saps què hauries de fer? Te n'hauries d'anar a Rússia.*”

“*El silenci que va caure*” al menjador, va escriure l'Arthur, “*és molt ben descrit com un buit tan poderós que amenaçava de xuclar les parets i tot. Fins i tot el meu pare es va despertar al sofà. Vaig preguntar [al meu avi] per què me n'hauria d'anar a Rússia.*”

“*Perquè [va contestar] a Rússia no tenen res. Aquí tenen massa. Ja no pots vendre res. Vés-te'n a Rússia i obre una cadena de botigues de roba; podries fer un gran negoci. És un país nou, Rússia.*”

“*Però,*” vaig dir, “*això no ho pots pas fer allà.*”

“*Per què no?*”, va dir, sense creure-s'ho. “*Allà el govern és el propietari de les botigues.*” La seva cara hauria fet por al mateix Karl Marx. “*Quins malparits,*” va dir, i va seguir llegint el diari.

El nét era un gran creient en la democràcia i en la confiança en un mateix i en qualsevol cosa que propiciés i recolzés la dignitat i la integritat humanes individuals. El seu era el teatre de la integritat individual, de la completesa o la plenitud individuals en contra del poder injustificable –o potser podríem dir de l'individu en contra de la Història. I una manera en què el teatre i la política d'Arthur Miller difereixen dels d'un escriptor com Brecht és que l'Arthur va centrar la seva mirada crítica i va ubicar el seu sentit de lluita política en el terreny de la consciència individual i, en un sentit important, en la seva pròpia consciència individual. Seria correcte afirmar que no es va afiliar a partits o a identitats grupals perquè, essent com era fidel només a la raça humana, va manifestar aquesta fidelitat essent sincer amb ell mateix? Tot i que estava clara-

ment interessat en la història, es trobava incòmode escrivint sobre ella. *The Crucible* o *Incident at Vichy* no són, al capdavant, obres històriques. Cadascuna situa l'acció enmig d'un crim històric en curs, però ben aviat el gran dramaturg que era Arthur Miller aparta la seva intel·ligència generosa, impertorbable i afectuosa, de l'horror a gran escala per reivindicar un sol ésser humà: tant és tot allò d'allà fora, per molt insuportable que pugui ser. Fins i tot davant de l'horror, encara cal que et preguntis (i per molt difícil que sigui, ets capaç de preguntar-t'ho): Què signifiquen per a tu mateix? Què ets, segons tu? En altres paraules, quina és la nostra rellevància en la supervivència de l'espècie?

Miller no estava interessat en l'examen de la història com a oportunitat per il·luminar metateories sobre la direcció final que prendrà la comunitat humana. Arthur Miller era una d'aquelles persones tan excepcionals la política de les quals era inseparable del teatre i de la seva integritat personal. Ell era el seu propi camp de proves; sentia que els seus èxits i els seus fracassos com a ésser humà eren conseqüència d'alguna cosa més gran que ell mateix, i per tant eren examinats públicament i, en un cert sentit, eren l'única cosa de la qual valia la pena parlar. No estava segur que un únic individu tingués rellevància per a la nostra supervivència col·lectiva, però no creia que valgués la pena seguir amb cap altra qüestió.

Una vegada va escriure que va deixar d'estudiar econòmiques a la universitat perquè l'economia, tal com s'ensenyava i encara s'ensenyava, pot “*mesurar les petjades del gegant però no mirar-lo als ulls.*” Aquesta observació reflecteix el

seu deute amb l'anàlisi política d'esquerres –un principi bàsic de la qual és la consideració crítica dels significats humans, ètics i polítics dels diners, més que no pas el simple pronòstic de les marees i els corrents– i també reflecteix la seva convicció, o potser predilecció, o inclinació natural, fins i tot en considerar el gegant, de buscar la veritat tot mirant als ulls, les finestres de l'ànima. Arthur Miller tenia la maledicció de l'empatia, fins i tot respecte l'enemic. Els humans es justifiquen a si mateixos, fins i tot els humans dolents, i Arthur el dramaturg sempre volia saber com i per què. Mirar-lo als ulls.

En les seves obres i els seus articles va deixar clar que el seu pensament crític i la seva consciència social tenien la seva gènesi en la política roja que era dominant en la seva joventut, una política catalitzada pel patiment que va presenciar i experimentar durant la Gran Depressió, una política formada com a resposta a la valoració tòxica i detestable de la cobdícia que sempre, sempre resorgeix, al llarg de la història nord-americana, com un principi inamovible de la dreta política. Malgrat que refusava el determinisme mecànic de l'esquerra marxista rutinària, en la seva obra de teatre més important va crear un drama en el qual és impossible no pensar en l'economia –els diners– si vols donar alguna coherència a la tragèdia humana que es desplega davant teu. Fixem-nos en els Loman: què ha portat la foscor damunt d'aquesta família? Els seus defectes són part de la seva tragèdia, però només una part –cada defecte és magnificat, distorsionat, convertit en funest per... bé, per l'alienació, pel mercat, on la pressió és

inhumana i el que és humà és prescindible. Fixem-nos en el moment de *Mort d'un viatjant* en què s'anuncia, i es proclama, el no-res de la tragèdia, la lluita final de Biff i Willy ("No sóc res, pare! No sóc res. No ho pots entendre? No hi queda un bri de rancúnia en el que t'estic dient. Només sóc el que sóc, res més. Vols deixar-me marxar, per l'amor de Déu?"). És una negació tràgica, devastadorament àmplia i íntima; tot és anihilat, i alhora neix alguna cosa nova. És el "no-res" de les tragèdies d'Eurípides i Shakespeare, i en l'obra mestra de la postguerra i del mercat de Miller, hi sentim l'eco d'un altre "no-res", tràgic però també polític —és a dir, "no tens res a perdre excepte les cadenes."

Si el temperament emersonià de l'Arthur el va salvar dels terribles errors de l'esquerra doctrinària del seu temps, si els hàbits d'escrupolositat i independència el van portar cap a un escepticisme saludable, immensament vital, si va refusar el partidisme, mai no va deixar de recordar-nos el seu deute (és més, la seva afinitat) amb l'esquerra, amb el pensament progressista. No es va convertir mai en un cínic, o un nihilista, o un ego-anarquista, o un saquejador dels somnis utòpics humanistes, o un neocon. El seu enorme coratge personal i l'elegant confiança en la seva envergadura i el seu talent van fer que no li calgués abraçar les elits del poder, li van permetre conservar la seva solidaritat, la seva afinitat amb els desheretats, els marginals i els que no ostenten el poder. No va voler que oblidéssim mai que, sense justícia econòmica, el concepte de justícia social és una absurditat i, encara pitjor, una mentida.

Vaig veure l'Arthur Miller de carn i ossos

per primera vegada a la cerimònia dels premis Tony del 1994, quan vaig asseure'm darrere seu, massa nerviós per presentar-me; durant tota la vetllada vaig mirar la part posterior del seu cap, que per a mi era molt, molt més interessant que res que ocorregués a l'escenari. A dins d'aquest crani impressionant, a dins d'aquesta cúpula, pensava per a mi mateix, Willy Loman va ser concebut —per a un dramaturg nord-americà, un lloc comparable en santedat a l'Arca de l'Aliança o l'Arbre Bodhi o la Menjadora de Betlem. Volia tocar-li el cap, però em preocupava que el propietari hi pogués objectar. La cerimònia va acabar, i jo vaig deixar escapar l'oportunitat d'establir contacte amb la cantera de la qual va sortir un dels pilars de la postguerra, damunt el qual s'eleva l'alçada de la dramaturgia nord-americana seriosa.

Gràcies al meu amic Oskar Eustis, vaig arribar a conèixer l'Arthur uns quants anys més tard, a Providence, Rhode Island, quan li vaig lliurar un premi. En aquella ocasió, vaig tenir l'oportunitat de donar-li les gràcies personalment. Vaig dir: "Sr. Miller, vostè té una carrera i un corpus d'obres que tot dramaturg enveja i desitja que siguin seus; vostè ha situat l'alt llistó respecte del qual som mesurats i ens mesurem a nosaltres mateixos. Per moltes nits d'insomni i dies de desesperació, li vull dir moltes gràcies; i per fer que se'm trenqués el cor, i que explotés en flames, una vegada i una altra, des de la nit, quan tenia sis anys, que vaig veure la meua mare interpretar Linda Loman en una producció del *Viatjant del teatre de la comunitat de Louisiana*, i crec que en aquell moment vaig decidir en secret que volia ser dramaturg. Veient Incident a Vichy per

*televisió uns quants anys més tard, em vaig reafirmar en la decisió que havia pres. Mirant esplèndides reposicions de Panorama des del pont, el Viatjant i The Crucible aquests darrers anys, me n'he tornat a casa, purificat, tornant a qüestionar totes les meves assumpcions sobre què és escriure teatre i com s'hauria de fer. I per ser sempre allà, a la meua pres tatgeria, quan la gent diu que l'art autèntic no pot ser polític, o que un artista autèntic no pot ser també un activista polític; la seva vida i la seva obra són allà per recordar-me que falsos i absurds són aquests rumors —per tot això, li vull dir moltes gràcies."*

Per als dramaturgs nord-americans que han vingut després d'Arthur Miller, hi ha naturalment un deute impagable. Els qui busquem el mestratge de la narrativa realista dramàtica tenim les seves obres per intentar emular-lo. Escena rere escena, són potser les nostres obres de teatre més ben construïdes, treballs d'un fuster/constructor mestre. Els qui busquem no mestratge sinó noves maneres de fer teatre hem d'emular el seu rebuig a seure còmodament on el *Viatjant* el va consagrar. Una vegada l'Arthur va lloar Tennessee Williams per una "inconsolabilitat inquieta amb les seves pròpies solucions que és inevitable en tot escriptor genuí," per dur a terme "una agressió contra el seu propi punt de vista en un intent de trencar-lo i reformar-lo en una circumferència més àmplia."

Els dramaturgs nord-americans tenim molt per aprendre del so de la veu

d'Arthur Miller: humilitat, decència, generositat són les seves marques de fàbrica. Abaixeu el bram de l'ego, ens diu, abaixeu la xerrameca de l'entreteniment, l'udol de la sensualitat pornogràfica i la lascívia, abandoneu la pràctica d'oferir un judici com a expressió de l'aïllament, la superstitió i el terror, i abraceu un judici més profund, la mena de judici que empeny una persona més enllà de la distància esperada cap a alguna cosa més del que un únic animal humà hauria de ser capaç —cap a alguna cosa compartida, comuna, potser fins i tot cap a alguna cosa universal, potser fins i tot cap a Déu. És un camí cap al coneixement, que és el dret de naixement dels dramaturgs i els "escriptors genuïns." A mi em sembla difícil perquè és un camí solitari, i jueu en la seva interioritat exigent. També és jueu en la seva fe que les paraules tenen un poder, una força, un pes, impressionants, gairebé sagrats. Déu —o el món— escolta (ens recorda Arthur Miller) i quan parlem, quan escrivim, Déu —o el món— també parla o llegeix. "Una obra de teatre magnífica és una magnífica jurisprudència," va escriure l'Arthur. "L'equilibri ho és tot. Ens defugirà fins que puguem tornar a contemplar l'home com un tot, fins que la sensibilitat i el poder, la justícia i la necessitat estiguin completament cara a cara, fins que les justificacions de l'autoritat i també les de la rebel·lió siguin rastrejades fins a aquells cims en què falla la respiració, en què —perquè han parlat tant el punt de vista més ampli com el més petit—, sincerament, la resta és silenci." ■

---

**Tony Kushner va fer aquest parlament en un homenatge funerari en memòria d'Arthur Miller al Majestic Theater de Nova York, el 9 de maig de 2005.**

## MORT D'UN VIATJANT

d'ARTHUR MILLER  
dirección MARIO GAS

### EL TERRITORIO DE WILLY LOMAN

eduardo mendoza

En el entierro de Willy Loman, Charley, que en toda la obra ha sido, si no su espejo, sí al menos su contraparte, acaba siendo el único que lo entiende y lo defiende ante la crítica o la incompreensión de la propia familia del difunto. “*Que nadie culpe a este hombre,*” dice. “*Un viajante debe tener sueños, chico. Es parte de su trabajo.*” En la versión original, la palabra que utiliza Charley no es “trabajo” sino “territorio”. El sueños vienen con el territorio. Todas las traducciones que conozco, y también la mía, dan a esta palabra un sentido metafórico: el sueño es parte del territorio interior. Pero no creo que la elección de la palabra por parte de Arthur Miller sea arbitraria. Willy Loman no solamente vende ropa y medias de seda. Conquista territorios, y en este sentido no se diferencia tanto de su padre o de su hermano, a los cuales tanto admira. Willy conquista territorios comerciales que cabe viajando no había pisado antes, y se le llena la boca cuando repasa la extensa geografía donde su nombre es conocido y respetado. En su pequeñez todavía quema el rescoldo de un sueño americano que no consiste sólo en enriquecerse por la vía del trabajo, el talento y el encanto personal, sino en conquistar tierras salvajes, enfrentarse a la competencia y salir triunfante. Este sueño, sus hijos ya no lo comparten. Son de otra generación, de otra América. Sólo Charley, que tampoco pertenece a ese mundo pero tiene edad para recordarlo, lo reconoce y lo respeta. El sueño americano no es un cuento infantil, pero no es una mentira. Es también el sueño de Arthur Miller, o lo fue buena parte de su vida. Es también nuestro sueño.

No me parece frívolo en este contexto recordar que Arthur Miller estuvo casado con Marilyn Monroe, porque en la actualidad la figura de Marilyn Monroe hace mucho que trascendió los estrechos límites de la prensa del corazón para ser lo que es hoy en cualquier parte del mundo: un mito del siglo xx y, a su manera, un símbolo del sueño americano, seductor y triste, maravilloso y trágico. Siempre he pensado, leyendo y viendo su teatro y leyendo sus escritos autobiográficos y de otra clase, que Arthur Miller tuvo la misma relación con América que con Marilyn Monroe, y no es irrelevante recordarla mientras escuchamos a Willy Loman. Un sueño en apariencia imposible, pero de hecho al alcance de un chico judío de clase media, dotado de talento, coraje y

tenacidad. Truman Capote, que fue un verdadero amigo de Marilyn Monroe, antes y tras su relación con Miller, escribió un libro cuyo título se refiere al antiguo aforismo según el cual no hay peor desgracia que ver atendidos los ruegos o los sueños hechos realidad. Quizás se podría decir lo mismo de los sueños que se disuelven dejando un rastro de amargura. En este juego permanente entre la tragedia de una civilización, que proyecta sus sueños en un vasto territorio, y la pequeña tragedia personal de un hombre vulgar está, en mi opinión, lo que hace que esta pieza teatral mantenga hoy toda su vigencia.

### LA TRAGEDIA Y EL HOMBRE CORRIENTE

arthur miller

En esta época se escriben pocas tragedias. Se ha argumentado que esta carencia se debe a una falta de héroes entre nosotros, o a que el escepticismo de la ciencia ha dejado al hombre moderno sin sangre en sus órganos de creencia, y el arrojío heroico en la vida no se puede alimentar con una actitud de reserva y circunspección. Sea por la razón que sea, a menudo se considera que estamos por debajo de la tragedia —o que la tragedia está por encima nuestro. La conclusión inevitable es, naturalmente, que el modo trágico es arcaico, únicamente adecuado para los que están situados en lo más alto, los reyes o aquellos de *status* similar, y aunque no se reconozca de forma explícita, esto casi siempre se da por descontado. Creo que el hombre corriente es un individuo tan apto para la tragedia en su sentido más elevado como lo fueron los reyes. A primera vista esto debería ser obvio a la luz de la psiquiatría moderna, que basa sus análisis en formulaciones clásicas, como los complejos de Edipo y Orestes, por ejemplo, que fueron originados por seres reales, pero que se aplican a todos en situaciones emocionales similares. Dicho de manera más sencilla, cuando el asunto a tratar no es la cuestión de la tragedia en el arte, entonces no dudamos en atribuir a las personas acomodadas y elevadas los mismos procesos mentales que a las humildes. Y finalmente, si la exaltación de la acción trágica fuera verdaderamente propiedad exclusiva de los personajes de gran linaje, sería inconcebible que el resto de la humanidad apreciara la tragedia por encima de todas las otras formas, y ya no digamos que fuera capaz de entenderla. Como regla general, en la que puede haber muchas excepciones es que yo desconozco, pienso que el sentimiento trágico nos es evocado cuando nos encontramos en presencia de un personaje que está dispuesto a dar su vida, si es necesario, para garantizar un asunto —su sentimiento de dignidad personal. De Orestes a Hamlet,

de Medea a Macbeth, la lucha subyacente es la del individuo que intenta conseguir una posición “legítima” en su sociedad. A veces se trata de alguien que ha sido desplazado de ella, a veces de alguien que busca alcanzarla por primera vez, pero la herida fatídica a partir de la que los desencadenan acontecimientos inevitables es la herida de la indignidad, y su fuerza dominante es la indignación. Así, la tragedia es la consecuencia de una compulsión total del hombre por valorarse a sí mismo de un modo justo.

En el sentido de haber sido iniciada por el mismo héroe, la narración siempre revela lo que ha sido llamado su “defecto trágico”, un punto débil que no es característico de los personajes importantes o elevados. Y que tampoco es necesariamente una debilidad. El defecto o grieta en el personaje no es realmente nada —y no debe ser nada— salvo su falta de voluntad inherente al permanecer pasivo ante lo que él concibe como un desafío a su dignidad, a la imagen de su legítimo *status*. Sólo los pasivos, sólo los que aceptan su carga sin represalias, son “impecables”. La mayoría de nosotros nos encontramos en esta categoría.

Pero hay actualmente entre nosotros, como en realidad siempre los ha habido, los que actúan contra la confabulación de las cosas que los degradan, y en el proceso de esta acción todo lo que hemos aceptado por miedo o insensibilidad o ignorancia es sacudido ante nosotros y examinado, y de este ataque total de un individuo contra el cosmos aparentemente equilibrado que nos rodea —de este reconocimiento total del entorno “inmutable”— provienen el terror y el miedo que van clásicamente asociados a la tragedia.

Más importante es aún lo que aprendemos de este cuestionamiento total de lo que nunca antes había sido cuestionado. Y un proceso de este tipo no está fuera del alcance del hombre corriente. En las revoluciones de estos últimos años en todo el mundo, se ha demostrado reiteradamente esta fuerza motriz interior de toda tragedia. La insistencia en el rango del héroe trágico, o en la llamada nobleza de su carácter, no es otra cosa que un aferrarse a las formas externas de la tragedia. Si el rango o la nobleza de carácter fueran indispensables, entonces se deduce que los problemas de rango son los problemas específicos de la tragedia. Pero es más que cierto que el derecho de un monarca a conquistar los dominios de otro ya no levanta nuestras pasiones, ni nuestros conceptos de justicia son los que eran para la época de un rey isabelino.

Sin embargo, la cualidad que nos estremece en este tipo de obras proviene del miedo subyacente a ser desplazado, ese desastre inherente a ser arrancado de

nuestra imagen elegida sobre qué y quiénes somos en este mundo. Entre nosotros ese miedo es actualmente tan fuerte, y quizás mucho más que en cualquier otro tiempo. De hecho, es el hombre corriente quien conoce mejor su miedo. Sin embargo, si bien es cierto que la tragedia es la consecuencia de la completa compulsión del hombre por evaluarse a sí mismo de un modo justo, su destrucción en ese intento consigna una injusticia o una maldad a su alrededor. Y esta es precisamente la moral de la tragedia y su lección. El descubrimiento de la ley moral —y en esto consiste la iluminación de la tragedia—, no es el descubrimiento de una cantidad abstracta o metafísica.

El derecho trágico es una condición de vida, una condición en la que la personalidad humana puede florecer y realizarse. La injusticia es la condición que reprime al hombre, pervierte el florecimiento de su amor y su instinto creativo. La tragedia ilumina —y es necesario que lo haga, en el sentido que el dedo heroico apunta al enemigo de la libertad del hombre. El empuje por la libertad es la calidad de la tragedia que eleva. El cuestionamiento revolucionario del entorno estable es lo que da miedo. De ninguna manera el hombre corriente se encuentra privado de este tipo de pensamientos o acciones. Vista bajo esta luz, nuestra carencia de tragedia puede en parte explicarse por el giro que la literatura contemporánea ha hecho hacia la visión de la vida puramente psiquiátrica, o puramente sociológica. Si todas nuestras desgracias, nuestras vilesas, nacen y crecen en nuestras mentes, entonces toda acción, ya no digamos la acción heroica, es obviamente imposible. Y si sólo la sociedad es responsable de los obstáculos de nuestras vidas, entonces el protagonista debe ser puro e inmaculado para forzarse a negar su validez como personaje. La tragedia no puede derivar de ninguno de estos puntos de vista, simplemente porque ninguno de ellos representa un concepto equilibrado de la vida. Por encima de todo, la tragedia pide la apreciación más precisa de la causa y el efecto por parte de del escritor.

Ninguna tragedia, por tanto, puede ocurrir cuando su autor teme cuestionarse absolutamente todo, cuando considera cualquier institución, hábito o costumbre como eternos, inmutables o inevitables. En la visión trágica, la necesidad del hombre de auto-realizarse completamente es la única estrella fija, y sea lo que sea lo que cubre su naturaleza y la rebaja, debe poder ser atacado y examinado. Lo cual no quiere decir que la tragedia deba predicar la revolución. Los griegos podían explorar incluso el origen celestial de sus caminos y volver a confirmar la rectitud de las leyes. Y Job podía enfrentarse a Dios lleno

de ira, exigiendo su derecho y acabando sometido. Pero por un momento todo está en suspensión, no se acepta nada, y en este estiramiento y desgarrar del cosmos, en la misma acción de hacerlo, el personaje gana “altura”, la estatura trágica que en nuestras mentes va falsamente unida a las personas reales o de sangre azul. El más corriente de los hombres puede asumir esta estatura, en la medida de su voluntad de arriesgar todo lo que tiene en esta prueba, en esta batalla por asegurarse su lugar legítimo en el mundo.

Existe una idea equivocada de la tragedia con la que he topado crítica tras crítica, y en muchas conversaciones tanto con escritores como con lectores. Es la idea que la tragedia está necesariamente aliada con el pesimismo. Ni siquiera el diccionario dice nada más sobre la palabra excepto que se trata de una historia con un final triste o infeliz. Esta impresión está tan firmemente fijada que casi dudo en afirmar que, en verdad, la tragedia implica más optimismo en su autor de lo que lo hace la comedia, y que su resultado final debería ser el refuerzo de las opiniones más prometedoras de los espectadores sobre el animal humano. Porque, si es verdad afirmar que, en esencia, el héroe trágico está decidido a reclamar todo lo que le corresponde como personalidad, y si esta lucha debe ser total y sin reservas, entonces esto demuestra automáticamente la inquebrantable voluntad del hombre por conseguir su humanidad. En la tragedia, la posibilidad de la victoria debe existir. Donde gobierna lo patético, donde finalmente resulta lo patético, un personaje ha disputado una batalla que no podía haber ganado de ninguna de las maneras. El elemento patético se consigue cuando el protagonista, en virtud de su falta de ingenio, su insensibilidad o los mismos aires que se da, es incapaz de lidiar con una fuerza muy superior.

El patetismo es realmente el modo para el pesimista. Pero la tragedia pide un mayor equilibrio entre lo que es posible y lo que es imposible. Y es curioso, aunque edificante, que las obras de teatro que revalorizamos, siglo tras siglo, sean las tragedias. En ellas, y sólo en ellas, existe la creencia —optimista, si se quiere— en la perfectibilidad del hombre. Es hora, creo, que nosotros que no tenemos reyes tomemos este brillante hilo de nuestra historia y lo sigamos hasta al único lugar donde probablemente nos puede conducir nuestros tiempos —el corazón y el espíritu del hombre de la calle.

**Este artículo fue publicado el 27 de febrero de 1949 en The New York Times, poco después del estreno de *Dead of Salesman*. Reeditado en la antología *The Theatre Essays of Arthur Miller*, Londres: Methuen, 1985.**

### ARTHUR MILLER

tony kushner

Arthur Miller falleció el día del aniversario de Bertolt Brecht. Hay dos motivos por los que ello no quiere decir nada: porque estoy seguro que Arthur no lo planeó, y porque ambos dramaturgos, a parte de ser descritos universalmente, y de autoidentificarse como “escritores políticos”, no tienen mucho en común. Pero la diferencia entre ellos es interesante. La de Arthur Miller fue una gran voz, una de las principales voces que se elevaban en oposición, llamando a la resistencia, exponiendo una exigencia crítica y reivindicativa —en otras palabras, era políticamente progresista, tan políticamente progresista como pueda llegar a considerarse en estos tiempos oscuros. Reclamaba que debemos ser capaces de responder, en nombre de nuestras piezas teatrales, nuestros esfuerzos, nuestras vidas, una pregunta realmente difícil, una que Arthur escribió como la principal y, en cierto sentido, la única razón para escribir y hablar: “*¿Cuál es la importancia de esta obra?*”, preguntaba, “*para la supervivencia de la raza?*” Y estipula, “*no de la raza americana, la raza judía o la raza alemana, sino de la raza humana.*” Exigía que nuestro trabajo y nuestras vidas tuvieran relevancia para la supervivencia humana. La pregunta implicaba una angustia sobre esta supervivencia, un rechazo a la autocoplacencia, un reconocimiento de la existencia de una comunidad humana con respecto a la cual cada uno de nosotros tiene una parte de responsabilidad, y un aviso de estar en peligro. Miller nos dice que lo que hacemos, las cosas por las que elegimos luchar en el arte y en todo, pueden tener efectos en el resultado. En otras palabras, hay motivos para la esperanza, y el cambio es posible. Arthur era un pesimista sufridor, ¿pero qué persona realmente progresista no lo es?

Era una de estas personas políticas que rechazan una identificación con cualquier raza o nación o movimiento o partido concretos. Ciertamente no era comunista, y no era socialista. Durante la Depresión, su abuelo, que Arthur describió como “*un republicano de toda la vida... [con] gafas bajo los ojos como von Hindenburg,*” escandalizó a la familia cuando una noche después de cenar se dirigió a su nieto, que estaba en paro, y le dijo, “*¿Sabes qué deberías hacer? Te deberías ir a Rusia.*” “*El silencio que sobrevino*” en el comedio, escribió Arthur, “*sería muy claramente descrito como un vacío tan poderoso que amenazaba con absorber las propias paredes. Incluso mi padre se despertó del sofá. Pregunté [a mi abuelo] por qué me tendría que ir a Rusia.*” “*Porque [contestó] en Rusia no tienen nada. Aquí tienen dema-*

siado. Ya no puedes vender nada. Vete a Rusia y abre una cadena de tiendas de ropa; podrías hacer un gran negocio. Rusia es un país nuevo.”

“Pero,” dije, “eso no puedes paso hacerlo allí.” “¿Por qué no?”, dijo, sin creerlo.

“Allí el gobierno es el propietario de las tiendas.” Su cara habría dado miedo al propio Karl Marx. “¿Qué hijos de puta!” dijo, y siguió leyendo el periódico.

El nieto era un gran creyente en la democracia y en la confianza en uno mismo y en cualquier cosa que propiciara y apoyara la dignidad y la integridad humanas individuales. Lo suyo era el teatro de la integridad individual, de la entereza o la plenitud individuales en contra del poder injustificable —o quizás podríamos decir del individuo en contra de la historia. Y una forma en la que el teatro y la política de Arthur Miller difieren de los de un escritor como Brecht es en que Arthur centró su mirada crítica y ubicó su sentido de lucha política en el terreno de la conciencia individual y, en un sentido importante, en su propia conciencia individual. ¿Sería correcto afirmar que no se afilió a partidos o a entidades grupales porque, siendo como era fiel sólo a la raza humana, manifestó esta fidelidad siendo sincero consigo mismo? Aunque estaba claramente interesado en la historia, se encontraba incómodo escribiendo sobre ella. *The Crucible* o *Incident at Vichy* no son, al fin y al cabo, obras históricas.

Cada una de ellas sitúa la acción en medio de un crimen histórico en curso, pero pronto el gran dramaturgo que era Arthur Miller aparta su inteligencia generosa, imperturbable y afectuosa del horror a gran escala para reivindicar un solo ser humano: tanto da todo lo de ahí fuera, por muy insoportable que pueda ser. Incluso ante el horror, aún es necesario preguntarse (y por muy difícil que sea, somos capaces de preguntárnoslo): ¿Qué significan para ti mismo? ¿Qué eres, según tú? En otras palabras, ¿cuál es nuestra relevancia en la supervivencia de la especie?

Miller no estaba interesado en el examen de la Historia como oportunidad para iluminar metateorías sobre la dirección final que tomará la comunidad humana. Arthur Miller era una de esas personas tan excepcionales cuya política era inseparable del teatro de su integridad personal. Él era su propio campo de pruebas; sentía que sus éxitos y sus fracasos como ser humano eran consecuencia de algo más grande que sí mismo, y por tanto eran examinados públicamente y, en cierto sentido, eran lo único de lo que valía la pena hablar. No estaba seguro que un único individuo tuviera relevancia para nuestra supervivencia colectiva, pero no creía que valiera la pena seguir con otra cuestión. Una vez escribió que dejó de estudiar económicas en la universidad porque la economía, tal

como se enseñaba y todavía se enseña, puede “medir las huellas del gigante pero no mirarle a los ojos.” Esta observación refleja su deuda con el análisis político de izquierdas —uno de cuyos principios básicos es la consideración crítica de los significados humanos, éticos y políticos del dinero, más que el simple pronóstico de las mareas y las corrientes— y también refleja su convicción, o quizás predilección o inclinación natural, incluso al considerar el gigante, por buscar la verdad mirando a los ojos, las ventanas del alma. Arthur Miller tenía la maldición de la empatía, incluso con respecto al enemigo. Los humanos se justifican a sí mismos, incluso los humanos malos, y Arthur el dramaturgo siempre quería saber cómo y por qué. Mirarle a los ojos.

En sus obras y sus artículos dejó claro que su pensamiento crítico y su conciencia social tenían la génesis en la política roja que era dominante en su juventud, una política catalizada por el sufrimiento que presenció y experimentó durante la Gran Depresión, una política formada como respuesta a la valoración tóxica y detestable de la codicia que siempre, siempre resurge, a lo largo de la historia norteamericana, como un principio inamovible de la derecha política. Aunque rehusaba el determinismo mecánico de la izquierda marxista rutinaria, en su obra de teatro más importante creó un drama en el que es imposible no pensar en la economía —el dinero— si quieres dar alguna coherencia a la tragedia humana que se despliega ante ti. Fijémonos en los Loman: ¿qué ha llevado la oscuridad sobre esta familia? Sus defectos son parte de su tragedia, pero sólo una parte —cada defecto es magnificado, distorsionado, convertido en funesto por... bueno, por la enajenación, por el mercado, donde la presión es inhumana y lo que es humano es prescindible. Fijémonos en el momento de *Dead of Salesman* en que se anuncia y se proclama, la nada de la tragedia, la lucha final de Biff y Willy (“No soy nada, padre! No soy nada. ¿No lo puedes entender? No queda un ápice de rencor en lo que te estoy diciendo. Sólo soy lo que soy, nada más. ¿Quieres dejarme marchar, por el amor de Dios?”). Es una negación trágica, devastadoramente amplia e íntima; todo es aniquilado, y a su vez nace algo nuevo. Es la “nada” de las tragedias de Eurípides y Shakespeare, y en la obra maestra de la posguerra y del mercado de Miller, sentimos el eco de otra “nada”, trágica pero también política —es decir, “no tienes nada que perder excepto las cadenas.”

Si el temperamento emersoniano de Arthur le salvó de los terribles errores de la izquierda doctrinaria de su tiempo, si los hábitos de escrupulosidad e independen-

cia lo llevaron hacia un escepticismo saludable, inmensamente vital, si rechazó el partidismo, nunca dejó de recordar su deuda (es más, su afinidad) con la izquierda, con el pensamiento progresista. No se convirtió nunca en un cínico, o un nihilista, o un ego-anarquista, o un saqueador de los sueños utópicos humanistas, o un *neoon*. Su enorme coraje personal y su elegante confianza en su envergadura y su talento hicieron innecesario abrazar a las élites del poder, le permitieron conservar su solidaridad, su afinidad con los desheredados, los marginales y los que no ostentan el poder. No quiso que nunca olvidáramos que, sin justicia económica, el concepto de justicia social es una absurdidad y, aún peor, una mentira.

Ví a Arthur Miller por primera vez en carne y hueso en la ceremonia de los premios Tony del 1994, cuando me senté detrás suyo, demasiado nervioso para presentarme; durante toda la velada miré la parte posterior de su cabeza, que para mí era mucho más interesante que nada de lo que ocurriera en el escenario. Dentro de ese cráneo impresionante, dentro de esta cúpula, pensaba para mí mismo, Willy Loman fue concebido —para un dramaturgo norteamericano, un lugar comparable en santidad con el Arca de la Alianza o el Árbol Bodhi o la Comedera de Belén. Quería tocar esa cabeza, pero me preocupaba que el propietario pudiera poner objeciones. La ceremonia terminó, y yo dejé escapar la oportunidad de establecer contacto con la cantera de la que salió uno de los pilares de la posguerra, y sobre el que se eleva la estatura de la dramaturgia norteamericana seria.

Gracias a mi amigo Oskar Eustis, llegué a conocer a Arthur unos cuantos años después, en Providence, Rhode Island, cuando le entregué un premio. En aquella ocasión tuve la oportunidad de darle las gracias personalmente. Dije: “Sr. Miller, usted tiene una carrera y un corpus de obras que todo dramaturgo envidia y desea que sean suyas; usted ha situado el alto listón con el que se nos mide y nos medimos nosotros mismos. Por muchas noches de insomnio y días de desesperación, quiero darle las gracias, y por hacer que se me rompiera el corazón, y que explotara en llamas, una y otra vez, desde la noche, en que, a los seis años, vi a mi madre encarnar a Linda Loman en una producción del Salesman en el teatro de la comunidad de Louisiana, y creo que en aquel momento decidí en secreto que quería ser dramaturgo. Viendo Incident at Vichy por televisión unos pocos años después, me reafirmé en la decisión que había tomado. Mirando espléndidas reposiciones de A View from the Bridge, el Salesman y The Crucible en estos últimos años, he vuelto a casa purificado, volviendo a cuestionar

todas mis asunciones sobre lo que es escribir teatro y cómo debería hacerse. Y por estar siempre allí, en mi estantería, cuando la gente dice que el arte auténtico no puede ser político, o que un artista auténtico no puede ser también un activista político; su vida y su obra están allí para recordarnos lo falsos y absurdos que son estos rumores —por todo ello, quiero darle las gracias.”

Para los dramaturgos norteamericanos posteriores a Arthur Miller, existe naturalmente una deuda impagable. Los que buscamos maestría de la narrativa realista dramática tenemos sus obras para intentar emularle. Escena tras escena, son quizá nuestras obras de teatro más bien construidas, trabajos de un carpintero, de un maestro constructor. Los que buscamos maestría sino nuevas maneras de hacer teatro, debemos emular su rechazo a sentarse cómodamente donde lo consagró *The Salesman*. Cierta vez Arthur elogió a Tennessee Williams por una “*inconsolabilidad inquieta con sus propias soluciones*

que es inevitable en todo escritor genuino,” para llevar a cabo “una agresión contra su propio punto de vista en un intento de romperlo y reformarlo en una circunstancia más amplia.”

Los dramaturgos norteamericanos tenemos mucho que aprender del sonido de la voz de Arthur Miller: humildad, decencia, generosidad son sus marcas de fábrica. Bajad el rebuzno del ego, nos dice, bajad la palabrería del entretenimiento, el aullido de la sensualidad pornográfica y la lascivia, abandonad la práctica de ofrecer un juicio como expresión del aislamiento, la superestición y el terror, y abrazad un juicio más profundo, el tipo de juicio que empuja a una persona más allá de la distancia esperada, hacia algo más de lo que un único animal humano debería ser capaz —hacia algo compartido, común, quizás incluso hacia algo universal, quizás incluso hacia Dios. Es un camino hacia el conocimiento, que es el derecho de nacimiento de los dramaturgos y los “escritores genuinos.” A mí me parece difícil porque es un camino solitario, y

judío en su interioridad exigente. También es judío en su fe en que las palabras tienen un poder, una fuerza, un peso impresionantes, casi sagrados. Dios —o el mundo— escucha (nos recuerda Arthur Miller) y cuando hablamos, cuando escribimos, Dios —o el mundo— también habla o lee. “Una obra de teatro magnífica es una magnífica jurisprudencia,” escribió Arthur. “El equilibrio lo es todo. Nos rehuirá hasta que podamos contemplar al hombre de nuevo como un todo, hasta que la sensibilidad y el poder, la justicia y la necesidad estén completamente frente a frente, hasta que las justificaciones de la autoridad y también las de la rebelión sean rastreadas hasta aquellas cimas en las que falla la respiración, en las que —porque han hablado tanto el punto de vista más amplio como el más pequeño—, sinceramente, el resto es silencio.” ■

**Tony Kushner realizó este parlamento en un homenaje funerario en memoria de Arthur Miller en el Majestic Theater de Nueva York, el 9 de mayo de 2005.**