

DEATH OF A SALESMAN, DE ARTHUR MILLER, EN ESPAÑA DURANTE LOS AÑOS 50

Ramón Espejo Romero

Universidad de Sevilla

Arthur Miller's *Death of a Salesman* was first staged in Spain in 1952. Its impact on the Spanish theatrical establishment of the fifties was enormous. This essay tries to evaluate what *Death of a Salesman* meant for Spanish audiences, professionals of the stage and playwrights, trying to refute misleading prejudices about Spain's theatrical singularity at the time and proving that the Spanish reception of the play was similar to the one it had in many other countries. Acclaimed by the audience and by most critics, it arose pretty much the same controversies and debates it did outside Spain.

1. EL TEATRO DE ARTHUR MILLER EN LA ESPAÑA DE LOS 50. PANORAMA GENERAL

El panorama teatral español de la década de 1950 se ha presentado en ocasiones de forma sesgada. Antonia Rodríguez-Gago, que ha estudiado la presencia del teatro de Samuel Beckett en España, se refiere al ambiente teatral de ese período como un "cultural desert", lo que explica de la siguiente forma: "Almost everything was banned, especially if it came from abroad.... A kind of cultural xenophobia was also encouraged by the establishment. Everything coming from abroad was bad" (1988: 155). Sin embargo, como se demostrará en las páginas que siguen, se trata de una percepción distorsionada de la realidad del momento, que ilustra en cualquier caso los prejuicios con que muchos críticos se acercan a esa época. Amalia-Cristina de Valderrama, que ha estudiado la repercusión del teatro francés en España durante ese período, tiene una opinión distinta: "[L]a torpeza censora fue máxima: tolerante con ciertos dramaturgos extranjeros —Priestley, Miller, Williams, Anouilh, Osborne, Anderson, Faulkner— se mostró durísima ... con los españoles" (1988: 385-86). Angel Berenguer afirma que durante el franquismo autores como Miller, Williams, Pinter o Ionesco llegaban con bastante rapidez a los escenarios españoles (1991: 88). Acerca del relativo desconocimiento en España de un autor norteamericano reciente como David Mamet, Berenguer afirma que "[c]uriosamente, Miller, Williams o Albee, sus antecesores en el teatro norteamericano, tuvieron

ATLANTIS
Vol. XXIV Núm. 2 (Junio 2002): 85-107.
ISSN 0210-6124

mucha más suerte durante la Dictadura que los actuales autores tienen con la Democracia" (1991: 169).¹

Aunque en ocasiones se ha exagerado la posible interacción entre política y teatro, los vínculos entre ambos son innegables. En este sentido, el que las relaciones entre la España de Franco y los Estados Unidos tras la II Guerra Mundial fueran, en general, amigables y excepcionalmente buenas tras la firma de los Pactos de Madrid en 1953 (London 1997: 87-89), creó un clima favorable a la importación de obras teatrales norteamericanas. Aunque ciertos aspectos de éstas podían herir sensibilidades españolas,² éstos quedaban frecuentemente neutralizados mediante la insistencia en que los autores aludían a realidades específicamente norteamericanas, imposibles de extrapolar a la sociedad española (Espejo 1999; Espejo 2000a). Un crítico de la época afirmaba, por ejemplo, que *Death of a Salesman* era una tragedia de gran calado emocional y comparable a las mejores manifestaciones del género en la Grecia clásica, pero se apresuraba a añadir que "visto el drama desde nuestro clima espiritual, se aprecia lo distantes que estamos de aquella civilización materialista, que sólo concebimos por la total carencia de fe" (Gallén 1985: 94-95).

José Monleón señala que el teatro de Arthur Miller gozó de gran aceptación en España dada la forma en que conjugaba tradición y modernidad. Combinando un enfoque realista con el empleo de técnicas escénicas innovadoras, Miller satisfacía las expectativas del público español, acostumbrado a un teatro muy convencional y poco rompedor, al tiempo que conseguía popularizar formas dramáticas poco habituales aquí (Valderrama 1988: 540). Además, el teatro de Miller no resultaba tan crudo y chocante como el de otros norteamericanos como Tennessee Williams.³ En línea con esto, Ignacio Elizalde considera que Miller fue uno de los autores que acostumbró al público español a técnicas teatrales de naturaleza expresionista; según el crítico, gracias al norteamericano y a otros autores como Priestley, Osborne y Anouilh, el público español "está más preparado para comprender a Valle-Inclán" (1977: 262). Es decir, fueron dramaturgias extranjeras las que muchas veces facilitaron al espectador español las claves para entender su propio teatro.

La crítica ha señalado con frecuencia la influencia de Miller sobre algunos autores españoles. García Templado cita el realismo norteamericano de finales de los 40 y los 50 (en especial Miller y Williams) como una de las tres influencias fundamentales en la generación realista española de los 50 y los 60 (las otras dos fueron, según él, el realismo ruso de Chejov y Gorki y algunos autores del 98 español como Unamuno y Valle-Inclán) (1981: 39). César Oliva, que opina que, en

¹ Aunque Albee tuvo una presencia destacada en los escenarios españoles durante la Dictadura, la "suerte" de la que habla Berenguer no debe hacer referencia a la fidelidad con la que se representaron sus obras (véase Espejo 1999).

² Según London, "by 1955, one Catholic commentator was arguing that the real danger to Spanish culture lay, not in Existentialist theatre, but in North-American theatre, because of its central, destructive element: 'la ausencia de Dios'" (1997: 88).

³ Haciéndose eco de una opinión generalizada, Pedro López Lagar afirmaba que "Miller ... no se complace en revolver el cubo de la basura con la mano, como hace Tennessee Williams" (1958: 38).

cualquier caso, en la escena española de principios de los 50 existía un clima general favorable a la renovación (1979: 41-42; 1989: 78-79), cree que Miller y Williams ejercieron gran influencia sobre autores como Buero y Sastre; sin embargo, sostiene que la incidencia del teatro norteamericano tuvo lugar a nivel técnico y formal fundamentalmente y no tanto en los temas (1979: 30). Lo explica de la siguiente forma:

El decorado utilizable para escenas múltiples (*Historia de una escalera, La pechuga de la sardina, El tintero...*) fue adoptado del moderno teatro norteamericano, sobre todo de las aportaciones de Miller. Arrabales como los de *La calle* de Rice, casas como la de Willy Loman, se transpondrán a calles madrileñas e interiores donde viven maestros, funcionarios. (1979: 104-05)

Para Oliva, las obras de Miller más influyentes en España fueron *All My Sons* y *Death of a Salesman* (1979: 42). Resulta llamativo que conceda tanta importancia a la posible repercusión de *All My Sons*, obra que, durante los 50, fue representada en España sólo de forma minoritaria (Espejo 2000b). Parece claro pese a todo que de entre todos los norteamericanos estrenados durante la dictadura, Miller fue el más influyente. Monleón ha llegado a afirmar que hablar de teatro norteamericano en España equivale a hablar de Miller en España (Valderrama 1988: 541).

César Oliva opina que dicho autor influyó en los autores españoles no sólo a través de grandes montajes a nivel nacional sino también de otros, por parte de grupos de cámara, que llevaban a escenarios de provincias autores extranjeros poco frecuentes allí al ser los gustos teatrales, por lo general, más conservadores que en la capital (1989: 79).⁴ Miller fue uno de los favoritos de esos grupos de cámara (Oliva 1989: 188). Apunta además Oliva que esas agrupaciones fueron pioneras en llevar a escena ciertos autores, más tarde incorporados a los repertorios comerciales (1989: 364). Así ocurrió con Miller, la primera de cuyas obras, *All My Sons*, fue representada en España por un teatro de cámara, mientras que la segunda —*Death of a Salesman*— y siguientes llegaron ya de la mano de importantes compañías.

Para Monleón, el fenómeno del teatro norteamericano en España no tuvo lugar a nivel de grupos de cámara sino de teatro comercial: "[A]l snobismo español le ha interesado el teatro francés, le ha interesado el teatro inglés, pero el teatro norteamericano ... ha sido un fenómeno de teatro comercial, de teatro cotidiano" (Valderrama 1988: 541)⁵. Cabría objetar a esto que cuando Monleón habla de teatro

⁴ Buero Vallejo considera que los grupos de cámara tuvieron como misión refinar el gusto del espectador español y acostumbrarlo a un teatro serio y de calidad (1994b: 594).

⁵ Según Antonio de Cabo, sin embargo, la razón para ello era que los grupos de cámara no podían pagar los derechos de representación que algunos autores norteamericanos exigían, ante lo cual "nos habíamos inclinado todos hacia el teatro inglés y francés, cuyos autores daban más facilidades. Los americanos, acostumbrados a los grandes 'avaloirs' pagados por el resto del mundo, consideraban absurda la 'mísera' situación económica de los Teatros de Cámara españoles" (1957: 15) A la vista de esto y de la cantidad de representaciones de teatro norteamericano por parte de agrupaciones de cámara españolas, cabe dudar si éstas contaban siempre con las oportunas autorizaciones, o si el cumplimiento de esos trámites era menos

norteamericano está sin duda pensando en Miller, el más comercial de entre todos los autores estadounidenses, razón por la cual, además, sus obras resultaron más influyentes que las del resto de sus compatriotas. En cambio, casi todas las piezas de dramaturgos como Tennessee Williams fueron estrenadas en teatros de cámara y constituyeron un fenómeno mucho más minoritario.

Tradicionalmente se ha vinculado a Miller con Buero Vallejo, pese a que no existe unanimidad entre los críticos a la hora de valorar el grado de influencia real.⁶ Carlos Muñiz se sitúa en una posición extrema al negar cualquier influencia y explicar las posibles concomitancias como simple coincidencia:

El hecho de que se le hayan buscado a su teatro [el de Buero Vallejo] concomitancias con Miller y Brecht, no supone más que una afirmación de este principio. Miller y Brecht son dos autores comprometidos. Y, como ellos, Buero recurre, cuando lo necesita para hacer más incisiva su crítica social, a la fórmula del teatro histórico. (1984: 17)

Pero el propio Buero parece consciente de la existencia de similitudes cuando, en 1974, afirmaba en una entrevista:

[P]iense usted en el propio Arthur Miller; no hay más modernidad en su estilo que en el mío, pero a él no se le niega modernidad. Pertenezco a coordenadas técnicas e históricas, por aquellos años, muy similares a las del creador de *Las brujas de Salem*. (Isasi Angulo 1974: 72)⁷

De igual modo, en la conocida polémica que tuvo lugar entre Buero y Sastre en 1960,⁸ Buero intentó alistar a Miller en sus filas haciendo notar con absoluto acierto el hecho de que el norteamericano siempre había defendido el optimismo inherente a toda tragedia,⁹ mientras Sastre defendía lo contrario, que tragedia y optimismo eran términos contradictorios (Buero Vallejo 1960: 5; London 1997: 96). No obstante, pese a que en ese aspecto concreto ambos tenían opiniones divergentes, Miller también había ejercido una gran influencia sobre Sastre (Pérez-Stansfield 1983: 110).

habitual de lo que Cabo parece sugerir.

⁶ Rodríguez Celada ha estudiado los vínculos entre el teatro de ambos (1981; 1984). London resume las similitudes como el énfasis de Miller y Buero en el "common man" y el empleo de temas como la libertad y la responsabilidad social del individuo; añade a lo analizado por Rodríguez Celada el tema de la culpa, que aparece en *All My Sons* y *El tragaluz* (1997: 96). Al respecto de las similitudes entre Miller y Buero puede verse también O'Connor 1996.

⁷ Véase también London 1997: 95-96.

⁸ Aunque en un tiempo fueron amigos y coincidían en la necesidad de un teatro social, Buero y Sastre rompieron su amistad después de que Sastre acusara a Buero de estar escribiendo un teatro demasiado complaciente y poco combativo. La agria polémica que suscitaron tales afirmaciones vio la luz en las páginas de la revista *Primer acto* a través de un sinnúmero de réplicas y contrarréplicas.

⁹ Rodríguez Celada ha analizado la postura de Miller al respecto (1980: 40-43). También puede verse el ensayo del propio Miller "The Nature of Tragedy" (Martin 1978: 8-11).

El estadounidense fue decisivo también para el primer intento de crear en España una compañía comprometida con planteamientos sociales, el T.A.S. (Teatro de Agitación Social), puesto en marcha en 1950 por Alfonso Sastre y José María de Quinto, entre otros. En el manifiesto fundacional publicado por *La hora* en octubre de 1950,¹⁰ sus autores afirmaban concebir el teatro como un "arte social" y que

lo social, en nuestro tiempo, es una categoría superior a lo artístico.... Si bien el T.A.S. es una profunda negación de todo el orden teatral vigente ... pretende incorporarse normalmente a la vida nacional, con la justa y lícita pretensión de llegar a constituirse en el auténtico teatro nacional. (Ruiz Ramón 1992: 386)

En el repertorio de autores extranjeros que se proponían utilizar figuraba, como no podía ser menos, Miller —en concreto *Death of a Salesman*—, junto a Toller, Sartre, Marcel, Salacrou, Galsworthy, O'Neill, Elmer Rice, Upton Sinclair y otros. El T.A.S. no pasó de ese manifiesto fundacional y de una declaración de intenciones. Sin embargo, revela que existían en España partidarios de un teatro social, que además veían a Miller como uno de sus más destacados representantes. También pone de manifiesto que los impulsores del T.A.S. conocían perfectamente el teatro que se hacía fuera de España puesto que en 1950 Miller no había sido aún representado aquí.¹¹

Miller tuvo un introductor "oficial" en nuestro país: el granadino José Tamayo, responsable de dos de las tres puestas en escena de cierta envergadura que se realizaron de obras del autor norteamericano en la España de los 50: *Death of a Salesman* y *The Crucible*. Desde 1946, fecha en que fundó la compañía Lope de Vega, Tamayo cuenta entre sus logros, además de la introducción de Miller en España, diversos estrenos de Buero Vallejo, el rescate de *Divinas palabras* de Valle-Inclán en 1961 y numerosos montajes de los dramaturgos extranjeros más relevantes del siglo XX (Brecht, Camus, Pirandello o Max Frisch, entre otros), además de clásicos del Siglo de Oro ingleses y españoles. Gracias en parte a su labor, en España se pudo ver, durante la dictadura, buena parte del teatro que estaban viendo en el resto de Europa. Según José Luis Vicente Mosquete, Tamayo es

el istmo histórico por el que entraron en esta península teatral, por vez primera, nombres imprescindibles como Pirandello, Brecht, Goodrich, Tennessee Williams, Arthur Miller, Dürrenmatt, Faulkner, Anouilh, Camus... e incluso nombres propios de nuestro exilio interior como Casona, Buero o Valle-Inclán. (1991: 102)

El granadino consideraba que el público español demandaba un nuevo tipo de teatro pues ya "no podían decirle nada todas esas comedias de alta sociedad, y todos estos melodramas folletinescos, que hace cincuenta años encendían un delirio de

¹⁰ Puede verse el texto completo en Sastre 1964: 99-102.

¹¹ En cambio, en Gran Bretaña, por ejemplo, se habían estrenado ya dos obras suyas: *All My Sons* y *Death of a Salesman*.

entusiasmos" (Gallén 1985: 94). Otro de los objetivos de Tamayo era revolucionar la dirección escénica en España, liberándola de la servidumbre del texto y aupándola a una categoría que nunca había tenido aquí (Bernal y Oliva 1996: 53-54).

En 1959, mientras José María de Quinto lamentaba que en los años precedentes el "teatro pasional" de Tennessee Williams parecía haber reemplazado al "teatro social" de Miller como favorito de las compañías españolas (Orduña 1988: 39), Alfonso Sastre afirmaba:

El silencio de los importantes dramaturgos —un Miller, un Sartre— y la muerte de otros —un Brecht o un Betti— está siendo poblado por infinitas voces ligeras y triviales y por músicas y canciones sentimentales. (1959: 7)

De estas citas pueden desprenderse dos valoraciones fundamentales: en primer lugar, el prestigio que Miller había adquirido en España a lo largo de la década de los 50. En segundo lugar, la posición insular de su teatro con respecto al que se hacía en la España del momento, especialmente en cuanto a su orientación social; tanto es así que su silencio —y el de algún otro dramaturgo, también extranjero— era, según Sastre, sinónimo de una renovada trivialización de la escena española.

Finalmente, un rasgo que caracteriza la presencia de Miller en España es la escasez de traducciones de sus obras editadas aquí durante los 50. Aún así, podían leerse ediciones procedentes de Argentina, país que, al menos en el ámbito del teatro, figuraba en la vanguardia editorial del mundo de habla hispana.¹² La historia editorial de Miller en español se inicia en 1950 cuando la editorial argentina Losada publica el volumen *Teatro de Arthur Miller* con sendas traducciones de Miguel de Hernani de *All My Sons* y *Death of a Salesman*. Dos años más tarde, se publica en España la versión de López Rubio de *La muerte de un viajante* utilizada en el montaje de 1952. En 1955 ve la luz, también en Argentina, aunque en Fabril, *Las brujas de Salem*, versión española de *The Crucible*. Dos años más tarde se publica allí *Panorama desde el puente*, justo en el mismo año en que en España se edita la versión española de *The Crucible* de Diego Hurtado en *Primer acto*, revista de limitada circulación fuera del ámbito de los profesionales del teatro. *All My Sons* no se publicó en España hasta 1962 y *A View from the Bridge* hasta 1980.

En cuanto a la crítica, el primer libro que aborda en español la producción teatral milleriana es *El teatro de Arthur Miller*, del argentino Bernardo Verbitsky, publicado en 1959. Verbitsky, de forma muy concisa, analiza *Death of a Salesman*, *The Crucible*, *A View from the Bridge*, *All My Sons* y *A Memory of Two Mondays*. Los críticos españoles no empezaron a interesarse por el teatro de este autor hasta después de 1960; antes de esa fecha sólo los críticos de la prensa diaria le habían dedicado cierta atención.

¹² Además, era el país teatralmente más avanzado de Hispanoamérica. Para López Lagar, "el teatro en América puede decirse que no existe nada más que en Estados Unidos y Argentina" (1958: 38).

2. EL ESTRENO DE *DEATH OF A SALESMAN* EN ESPAÑA

La obra que consolidó la posición de Arthur Miller en la España de los 50 fue *Death of a Salesman*. La compañía "Lope de Vega" la estrenó en el teatro Comedia de Madrid el jueves 10 de enero de 1952 con dirección de su titular, José Tamayo.¹³ La versión era de José López Rubio. El escenógrafo, Sigfrido Burmann, adaptó fielmente el concepto escénico propuesto en el original, con la única excepción del manto de hojas que debe proyectarse sobre el escenario durante las rememoraciones de Willy, recurso que no se mantuvo en el montaje español. Se utilizó un decorado único y, mediante la luz, se sugirieron ambientes. Según London, el decorado de Burmann era más eficaz que el americano a la hora de transmitir la sensación de amenaza que suponen los edificios que rodean la casa de los Loman (1997: 94).

Al explicar sus criterios para la elección de obras, Tamayo afirmaba que le interesaba "todo lo que era un éxito fuera" (Checa Puerta 1993: 113), idea en la que Monleón está de acuerdo y que él hace extensiva a otros introductores de teatro extranjero en España (Valderrama 1988: 504). La principal razón para la llegada de *Death of a Salesman* a España fue por tanto ese éxito comercial obtenido en otros países y del que Tamayo tuvo noticia. La obra no tuvo problemas con la censura y fue autorizada íntegramente en un primer examen, aunque tres días antes del estreno, el Subdirector General de Teatro del momento se presentó en los ensayos para pedirle a Tamayo que modificara el final y eliminara el suicidio de Willy (Vicente Mosquete 1991: 103). No explica Tamayo cómo resolvió el problema, aunque es obvio que descartó la "recomendación" y lo mantuvo, pues todos los críticos aluden a ese suicidio.

El día del estreno, *Arriba* insertaba una breve nota en la que calificaba de "auténtico acontecimiento artístico" la presencia en España de "la comedia de éxito mundial 'La muerte de un viajante', obra fundamental del teatro moderno ... que el público espera con la máxima expectación" (Capilla 1952: 18). Se constata así que la obra venía avalada por su consideración como texto imprescindible de la escena moderna.

La muerte de un viajante permaneció en Madrid hasta el 19 de marzo de 1952, más de dos meses, y en torno a 150 representaciones. Fue sustituida en el Comedia por otro montaje de la compañía "Lope de Vega" —*El gran teatro del mundo* de Calderón— prácticamente con el mismo equipo técnico y artístico de *La muerte de un viajante*. Previamente, el 29 de febrero, con motivo de las 100 representaciones, se había celebrado una función-homenaje a Miller, tras la cual tomaron la palabra el director de *Meridiano de la literatura hispánica*, Pedro Miranda, el dramaturgo Antonio Buero Vallejo y el primer secretario y encargado de Asuntos Públicos de la Embajada de los Estados Unidos en Madrid, Dorsey G. Fisher. La inclusión de

¹³ Hasta veinte días después no se estrenó en París. Esto demuestra que la escena española de entonces no estaba tan atrasada con respecto a Europa como en ocasiones se cree. Menos aún si se tiene en cuenta que en 1950, según Antonio de Cabo, existía ya un grupo de cámara que, pese a haber realizado una traducción de *Death of a Salesman*, no la pudo estrenar por carecer del dinero que exigían los agentes de Miller por derechos de representación (1957: 15).

Buero entre los invitados muestra que ya en esa época se estaban percibiendo las concomitancias entre el teatro de ambos dramaturgos. La presencia de Fisher ilustra las buenas relaciones entre los Estados Unidos y la España del momento, lo que hacía más fácil la importación de obras dramáticas norteamericanas que de otros países con los que el régimen franquista no tenía tan buenas relaciones. El acto fue retransmitido para España y América por Radio Nacional de España.

La obra llegó a Barcelona precedida de gran expectación, a sabiendas del éxito que había obtenido en Madrid y con carácter de gran acontecimiento. La noche del estreno,¹⁴ el entonces director del Instituto del Teatro, Guillermo Díaz-Plaja, pronunció unas palabras, algo inusual en el caso de otros espectáculos. Quince días después, en *La vanguardia española* se afirmaba:

Pocas veces se ha registrado un éxito tan unánime y excepcional como el que obtiene ... 'La muerte de un viajante', de una manera prodigiosa de modernidad y plasticidad. El realismo de esta joya del teatro universal de hoy impresiona al público, que tarde y noche le tributa las ovaciones más entusiásticas. ("Comedia" 1953: 12)

La obra rebosaba, según el autor de esta nota, "emoción, ternura y humanidad" ("Comedia" 1953: 12), siendo este último rasgo uno de los más celebrados también por los críticos madrileños.

El 19 de febrero, con motivo de las 300 representaciones en España, se rindió en Barcelona un homenaje a Miller, similar al que se le había tributado en Madrid. El viernes 27 de febrero de 1953 la obra llegaba a sus cien representaciones barcelonesas. Estaba previsto que finalizara su temporada allí a finales de febrero, pero, a petición del público, fue prorrogada hasta el domingo 8 de marzo. Finalmente fue sustituida por otro montaje de la compañía "Lope de Vega": *Edipo rey*, en la versión de José María Pemán.

3. RECEPCIÓN CRÍTICA DEL MONTAJE

El día del estreno español de la obra de Miller, López Rubio firmaba una "Autocrítica" en *Abc* (1952: 23), en la que se refería al éxito cosechado por la pieza en Norteamérica, así como a sus numerosos premios, cientos de representaciones en todo el mundo y traducciones a múltiples idiomas. Todo ello le hacía concluir que *Death of a Salesman* era "la obra más representativa del moderno teatro norteamericano". Con estos comentarios pretendía sin duda despertar el interés del público. A continuación incidía en el "localismo" del texto de Miller, gracias al cual

¹⁴ El estreno en Barcelona tuvo lugar el viernes 9 de enero de 1953, justo un año tras el de Madrid. Este lapso —lo normal es que las obras se retiraran en Madrid e inmediatamente se presentaran en Barcelona— se debe a una larga gira de la compañía "Lope de Vega" por Hispanoamérica, durante la que representó con gran éxito obras españolas del Siglo de Oro. A su vuelta a España se reestrenó *La muerte de un viajante* en Barcelona. Las únicas novedades eran que Manuel Dicenta sustituía a Lemos como Willy Loman y Asunción Sancho a Josefina Díaz como Linda. Tras su paso por Barcelona, el montaje estuvo de gira por provincias hasta principios de 1954.

"Norteamérica se ha visto fielmente reflejada en esta tragedia cotidiana, honda, amarga, de unas vidas vulgares". El carácter típicamente norteamericano del drama no impedía, sin embargo, que pudiera ser considerado "universal".¹⁵ López Rubio aludía, de pasada, a lo novedoso de las técnicas de Miller, que, a su juicio, exigían cierto esfuerzo por parte del espectador para no perderse en el encadenamiento de escenas "reales" con otras imaginadas.

Al día siguiente del estreno, A. Rodríguez de León elogiaba en *Abc* el texto de Miller y el montaje de Tamayo (1952: 23-24). El crítico, que conocía *All My Sons*, centraba su argumentación en que el realismo de *Death of a Salesman* era sincero y creíble, frente al carácter artificioso y excesivamente literario de la pieza anterior. También elogiaba la economía de medios y sencillez del lenguaje. En su opinión, el tema fundamental de la obra era la deshumanización y egoísmo del mundo moderno. Rodríguez de León no aludía en ningún momento a la pieza como representativa de la cultura americana, con lo que se desmarcaba de una corriente de opinión generalizada. También le parecía magistral la técnica empleada:

Esta manera de captar y reflejar una vida, valiéndose de evocaciones, retrocesos, sueños y luces, se impone igualmente por su autenticidad... Hacía tiempo, mucho tiempo, que no concurríamos a un espectáculo tan lleno de salud artística como éste.

Finalmente, alababa la labor de Tamayo, López Rubio, Burmann y todos los actores, en especial Carlos Lemos y Josefina Díaz. Al parecer, el público se mostró entusiasmado y ovacionó varias escenas, sobre todo la del enfrentamiento entre Willy y Biff.¹⁶

Sin embargo, también en *Abc*, Jorge de la Cueva publicaba una semana más tarde, el 19 de enero, una reseña mucho más adversa (1952: 19). Esto ilustra la polaridad que caracterizó la recepción crítica de *Death of a Salesman* en España y, de paso, deja entrever que los críticos solían expresar sus propias opiniones y no la del diario para el que escribían. Cueva lamentaba el éxito de la obra, dado que a su juicio no lo merecía. Pese a que encontraba en ella algunos aciertos, le desagradaba la manera "caótica" de presentar los acontecimientos, ya que "cuesta trabajo acomodarse a que en un espacio que sabemos que está en Nueva York, un rincón se convierta en Boston en un despacho privado".¹⁷ Cueva se compadecía de que el traductor hubiera tenido que ponerse al servicio de semejante caos, opinión que deja ya entrever el título de su reseña ("La muerte de un viajante". Comedia de Arthur

¹⁵ Según London, uno de los ejes de la recepción crítica de *Death of a Salesman* en España fue el debate en torno a su universalidad o localismo (1997: 94), lo que equipara el caso español a lo ocurrido en otros países. También coinciden las críticas españolas con las de fuera en plantearse su pertenencia al género trágico. Mientras para José María de Quinto era una tragedia poética, Sastre la veía más como un drama social; en Inglaterra había tenido lugar un debate similar entre Kenneth Tynan y John Whiting (London 1997: 95-96).

¹⁶ Aunque hoy día resulte raro, en esa época era frecuente que el público ovacionara los mutis e incluso algunas escenas, pese a que ello supusiera interrumpir la representación.

¹⁷ En la obra, sin embargo, ninguna escena transcurre en un despacho de Boston.

Miller, traducción de don José López Rubio") en la que otorga el "don" a López Rubio y no a Miller.¹⁸

Cueva, cuyas opiniones se asemejan a las de críticos británicos del momento como Worsley, argumenta que la obra es lenta, repetitiva, contiene multitud de incidentes superfluos y carece además "de todo valor literario". Esto último, que se debía a la cotidianidad de los diálogos y su falta de retórica y ampulosidad, era, en su opinión, signo de una modernidad mal entendida. A su juicio, cualquier autor español era capaz de crear diálogos más literarios que Miller, sin plantearse siquiera la posibilidad de que Miller simplemente no entendiera lo literario del mismo modo que él. La opinión de este crítico confirma el análisis de Monleón, para quien obras como *Death of a Salesman* pusieron de manifiesto en la España de la época "una serie de valores expresivos que estaban fuera de la palabra"; para aquellos españoles "que juzgaban muchas obras por la música literaria de sus parlamentos, el encuentro con 'La muerte de un viajante' supuso un fuerte golpe" (1965: 26). Cueva lamentaba también el uso de técnicas cinematográficas y que la iluminación se usara para crear ambientes y subrayar momentos, lo que a su juicio debía haberse logrado sólo mediante la palabra. Lo único que elogiaba era la labor de los actores, en especial la de "Carlos Simón [sic]", en lo que parece constituir una alusión a Carlos Lemos.

De la recepción crítica madrileña destaca la controversia surgida entre Gonzalo Torrente Ballester y Alfonso Sastre en el diario *Arriba*. El 15 de enero, Torrente, crítico "oficial" de ese rotativo madrileño, publicaba su reseña de *La muerte de un viajante* (1952a: 12) y expresaba una opinión desfavorable. Para él, el interés de la obra era sólo sociológico y Miller se limitaba a retratar el modo de vida de los viajeros norteamericanos. Sin embargo, poco después admitía que el fracaso de Willy Loman era doble, profesional y familiar. Con ello, incurría en la primera de una serie de contradicciones. Si el interés del texto es sólo sociológico, no hay forma de explicar que los conflictos familiares de Willy tengan un papel tan destacado, a menos que se entienda que todos los viajeros norteamericanos deben enfrentarse a esos mismos problemas, lo que resultaría absurdo. Torrente asume que Miller está intentando llevar a cabo una apología de Willy Loman, cuando es justo lo contrario. No entiende cómo alguien puede sentirse fracasado teniendo un coche y una nevera, pues el propio Torrente no tiene ninguna de las dos cosas y no se siente fracasado [sic]. El crítico lo achaca todo a que la sociedad americana es demasiado competitiva y materialista. Curiosamente, Miller parece opinar de modo similar, algo que el crítico español no ha sabido ver, al no estar formulado explícitamente. Por el contrario, Torrente ha creído que Miller defendía esa competitividad y materialismo.

Para llegar a sus conclusiones, Torrente parte de un análisis sorprendentemente simplista, pues ve en la pieza la historia de un "viajante de comercio americano, que a los sesenta años se considera fracasado, se vuelve un poco loco y se suicida" y a quien "sus hijos le salen ranas", lo cual le está bien empleado porque "[a] los hijos

¹⁸ Cueva estaba convencido de que López Rubio hubiera podido contar lo mismo que Miller con más eficacia, "en tres escenas vivas, ligeras, brillantes, ingeniosas y, sobre todo, hondas".

hay que enseñarles el amor al prójimo, el sentido del honor, educarles en la dignidad y en la honestidad, hablarles de Dios". Torrente parece olvidar que su cometido es valorar un texto dramático y no sermonear a uno de los personajes. Lo más curioso es que para ello intenta hacer causa común con "Walt Vitman" [sic], que "supo algo de eso", sin precisar en ningún momento a qué se refiere con "eso".

Torrente objeta también que Miller no sigue los cánones clásicos a la hora de presentar los acontecimientos e incurre por ello en un caos formal. Opina que "el teatro está limitado por el espacio y el tiempo, y toda pretensión de quebrantar los límites engendra confusión y caos". También le parece mal que la técnica empleada tenga reminiscencias del cine, pues cree que ambas manifestaciones artísticas jamás deben solaparse. El montaje español tampoco le pareció aceptable, al ser la interpretación poco natural: "Carlos Lemos declama un poco y Josefina Díaz conserva resabios de la vieja escuela". La escenografía era "confusa" y sólo le gustaron los rascacielos que se erguían sobre la casa de los Loman. Aunque le pareció buena la música, su opinión es que sobraba. En cambio, aplaudía sin reservas la traducción.

Dos días después Alfonso Sastre respondía a Torrente mediante una carta abierta publicada también en *Arriba* (1952: 12). Sastre considera que Torrente no critica la obra, sino la realidad que ésta presenta y le dice: "parece que la obra te pareciera mala por las mismas razones que te parece mala e impura la realidad (los hijos que 'le salen ranas' y todo eso)". Según Sastre, "precisamente hay drama porque la realidad es impura"; si Willy Loman fuera un padre ejemplar, creyera en los valores más adecuados y fuera un ciudadano modélico, no habría obra. Sastre distingue perfectamente entre la crítica que contiene la obra y el retrato compasivo del protagonista, aspectos que, a diferencia de lo que opina Torrente, no tienen por qué contradecirse. También difiere de Torrente en consideraciones formales, pues defiende que la técnica de Miller es válida y acertada. Acerca de la puesta en escena afirmaba que hacía tiempo que no se veía en España un montaje de tal calidad y reprochaba a Torrente su crítica "[c]omo si estuvieras habituado a ver cada día montajes como éste". Sastre dedicaba finalmente algunos elogios a la luminotecnia, la música y la interpretación de Carlos Lemos, Francisco Rabal y Ángel Lafuente.

Pero *Arriba* hizo preceder la carta de Sastre de la opinión anónima de un espectador, que parecía dar la razón a Torrente. ("Manifestación" 1952: 12). Su argumentación era que la casa de Willy Loman estaba en ruinas y, al carecer de techo y paredes, los personajes debían pasar frío por las noches. En su opinión, a los hijos de Willy Loman había que mandarlos a un correccional o, preferentemente, a la cárcel, que era lo que hubiera hecho cualquier familia española "normal". El problema por tanto era que la familia americana de la obra era enteramente "disparatada" y sus diálogos majaderos, intrascendentes y aburridos. Finalmente, se mostraba en desacuerdo con el suicidio de Willy, pues tenía como fin beneficiar "a los holgazanes de sus hijos". Su única experiencia positiva durante la representación fue el final, que le permitió volver a "una casa confortable, con tejado y todo" donde le esperaban "unas horas de sueño que nos hagan olvidar que existe un teatro americano". Sorprende que el diario *Arriba* publicara semejante valoración pero,

aunque llevada al límite de la exageración, no difiere tanto de la opinión de Torrente, al rechazar la obra por no estar de acuerdo con la realidad que ésta presenta.

Al día siguiente de aparecer ambos textos, Torrente Ballester publicaba una contrarréplica (1952b: 6), en la que en ningún momento, sin embargo, contestaba a las objeciones de Sastre. Sorprende que el mismo Torrente que le había exigido a Miller un respeto escrupuloso de las convenciones decimonónicas, le tache ahora de anticuado por utilizar, en su opinión, un género dramático —el drama naturalista— que tiene sus orígenes en el siglo XIX. Torrente ha pasado de criticar a Miller por no introducir juicios morales explícitos en su obra a acusarle de escribir teatro de propaganda. Quizás es una forma encubierta de conceder que el autor norteamericano no presenta desapasionadamente una realidad social, sino una visión crítica de la misma. Torrente aprovecha para rebatir que *Death of a Salesman* sea una tragedia moderna, considerando que no existe un destino inevitable que determine el curso de la vida del protagonista. Además, los problemas a los que Willy Loman se enfrenta no poseen a su juicio la grandeza e importancia de los que aquejaban a los grandes héroes trágicos del teatro griego. Torrente incurre de nuevo en simplificaciones excesivas cuando afirma que "si ... se altera tan sólo el sistema de venta a plazos se acabó la tragedia de Willy Loman".

Por si su postura no hubiera quedado bien definida, Torrente publica dos días después un nuevo artículo (1952c: 17), que contiene ya una argumentación claramente surrealista. Si uno de los principales defectos del mundo capitalista que Miller critica es convertir al hombre en instrumento de sus fines, el autor hace aquello que critica: convertir a un hombre, Willy Loman, en instrumento para criticar el sistema capitalista. Olvida de nuevo que Willy no es un hombre sino un personaje. Para Torrente, *Death of a Salesman* es ahora una obra de tesis, aunque no explica en ningún momento cuál es dicha tesis. El crítico insiste en formular juicios simplistas y erróneos como que el drama de Willy Loman "es que al pobre le fue muy mal con cierto sistema de venta a plazos".

Afortunadamente para los lectores de *Arriba*, Torrente decidió olvidarse del tema tras este último artículo. Sin embargo, es difícil llegar a conclusiones sobre qué aspectos concretos de la obra le molestaban realmente y por qué, a menos que se lea entre líneas. En esta última reseña aparece un elemento al que no se había aludido antes: el tema de Dios. Ya en el segundo párrafo Torrente afirma que para él Dios es lo más importante de la creación. Más adelante, señala que el teatro teológico es un ejemplo a seguir en la creación de personajes alegóricos, que es a su juicio lo que Willy Loman debería haber sido. Al hilo de estas alusiones, podría ser que Torrente, sin reconocerlo, estuviera condenando la obra por carecer de valores cristianos e incluir acciones condenables por la Iglesia, como el suicidio del protagonista. Un segundo aspecto que parece molestarle es que no se enmarque dentro de un género determinado y tenga una estructura aparentemente caótica: "¿Cómo debiera haberse escrito para ser realmente poético? Dándole carácter descriptivo, procurando recrear una realidad humana intuida *dentro de los límites de un género literario*" (la cursiva es añadida). Las opiniones de Torrente serían, por tanto, representativas del

sector de la crítica española que en su momento rechazó *Death of a Salesman* por motivos religiosos y por su anárquica concepción de tiempo y espacio. Resulta, sin embargo, llamativa su falta de valentía para aducir las razones reales por las que condena la pieza.

London analiza otras reacciones a *Death of a Salesman* y concluye que en España muchos críticos la vieron como heredera teatral de *Our Town* de Thornton Wilder (1997: 93). Asimismo afirma que al establecer dicha conexión los españoles parecían entender que el teatro norteamericano era esencialmente realista —frente, por ejemplo, al "monopolio" que ejercían los franceses sobre el teatro del absurdo (1997: 94). También subrayaron algunas reseñas las enormes diferencias entre la sociedad americana y la española, especialmente por el alto sentido de la moral de esta última; de esa forma, lo que ocurría en la obra era imposible de extrapolar a España, "donde por encima ... están los inalienables postulados de la moralidad ... Todo es realismo, muy norteamericano, quizás, pero afortunadamente nada español" (London 1997: 95). La sociedad norteamericana era así presentada como amoral, excesivamente consumista y atea; este último aspecto era el que algunos críticos menos podían disculpar.

Miller parece referirse a todo lo anterior cuando afirma que "the Spanish press, thoroughly controlled by Catholic orthodoxy, regarded the play as commendable proof of the spirit's death where there is no God" (Martin 1978: 140). El dramaturgo sostiene que la Iglesia católica encontraba en la obra una demostración fehaciente de las terribles consecuencias que comporta la ausencia de Dios en sociedades como la americana, donde la falta de unos valores sólidos lleva a muchas personas a aferrarse a mitos y falsos dioses. Sin embargo, parece que en España ese aspecto fue utilizado para condenar la obra y no para elogiarla, dado que muchos no vieron que Miller presentaba una visión crítica de la sociedad norteamericana.

Una de las mayores polémicas provocadas por *Death of a Salesman* fue sobre la conveniencia de emplear en teatro técnicas procedentes del cine (Berasátegui 1991: 88; Gallén 1985: 248). Casi todas las reseñas inciden de un modo u otro en ello. Por ejemplo, José Manuel Dorrell rechazaba la pieza porque, según él, "no es una obra teatral, sino cinematográfica" (1953: 53). Al autor le parecía una degeneración que el teatro recurriera con tanta frecuencia al cine en tiempos modernos y acusaba a Miller por ello de oportunismo; para él, *Death of a Salesman* era más efectista y pretenciosa que profunda (1953: 54). Dorrell aprovechaba para realizar una recomendación a los autores jóvenes:

Que no se dejen influir por el espejuelo del cine, que a fin de cuentas es un arte falso que no les va a llevar a ningún sitio bueno. Afortunadamente, en España, nuestros más ilustres autores, no se han dejado influir todavía por esta corriente. Pero la mayor parte del teatro americano está hoy entregado a estas tendencias ... Se pierde cada vez más el interés por los diálogos, esencia primordial del teatro, en beneficio del montaje, que se pretende cada vez más rápido. (1953: 54)

Las críticas aparecidas en diarios de Barcelona incidían en aspectos ligeramente diferentes de los analizados en las de Madrid. Por ejemplo, Josep M. de Sagarra se mostraba sorprendido del éxito de *Death of a Salesman*, pues creía que el público español estaba acostumbrado a un teatro bastante más ligero e intrascendente:

[U]n público que ha aceptado lo cómico, hasta la chabacanería y hasta la idiotez, se ha puesto de repente muy serio y está llenando el Teatro Comedia, y se satisface de una manera que no admite discusión en *La muerte de un viajante*.

Pese a ello, a Sagarra no le gustaba del todo la obra por su falta de un propósito moral claro y explícito (Gallén 1985: 148). También a Buero Vallejo le sorprendió la buena acogida de la pieza en España, ante lo que animaba a los empresarios a poner en escena obras de calidad, en la esperanza de que encontrarían una respuesta favorable entre el público (1994b: 594).

El crítico barcelonés Alberto Vila Sanjuán (1953: 15) veía la obra como una "tragedia de proporciones monumentales" construida alrededor de un hombre insignificante, frustrado y "perdido en el bosque de cemento de una gran ciudad". La obra denunciaba, según él, el materialismo de toda la sociedad moderna, no sólo la norteamericana, que hacía que muchas personas malgastaran sus vidas en una búsqueda frenética del éxito material y económico. Vila Sanjuán destacaba la eficacia de la técnica empleada por Miller, que conseguía que el espectador se sintiera dentro de la mente del protagonista. Terminaba, como era habitual, ensalzando diferentes aspectos del montaje como la dirección de Tamayo, la escenografía, la iluminación, la música y la interpretación de Manuel Dicenta, Asunción Sancho y Francisco Rabal. Al parecer, el público ovacionó numerosas escenas.

Pero en Barcelona hubo también disparidad de opiniones. Julio Coll (1953: 24-25) no comparte el juicio de Vila Sanjuán, aunque también interpreta la obra como el drama de alguien que ha sido devorado por aquello en lo que creía —como su casa, que ha quedado asfixiada bajo bloques de pisos— y, en especial, por el sueño del éxito, que Willy Loman ha transmitido a sus hijos. Coll, sin embargo, cree que con todos estos elementos Miller no crea una tragedia sino un drama social, que además hace referencia a un colectivo laboral muy concreto, el de los viajeros, que viven bajo un completo desamparo social, sin pensiones de jubilación ni estabilidad laboral. El crítico concluye por ello que la obra está en realidad condenando el sistema capitalista norteamericano, ingrato e insolidario, que permite que alguien sea despedido con más de sesenta años, tras una larga vida al servicio de una empresa, y sólo porque ya no rinde. No obstante, Coll reconoce que existen elementos en la obra de los que no es posible culpar al sistema, como la ambición de Willy o su elección de una profesión equivocada para la que no reunía cualidades.

Es obvio que aunque la obra parece denunciar determinadas condiciones socioeconómicas —es evidente que por su progresismo, el autor debía sentirse

incómodo ante situaciones de desamparo social como la del protagonista— no es ese su principal objetivo. Cabría preguntar a Coll cómo explica él, por ejemplo, que no se carguen las tintas contra el jefe de la empresa que despide a Willy —en los verdaderos dramas de denuncia social, los empresarios eran siempre seres depravados y maléficos— o la importancia de la relación entre el viajante y su hijo, si mediante ella no se está denunciando ningún sistema.

Coll incidía en el carácter cinematográfico de la obra y destacaba la eficacia de la técnica utilizada, que conseguía —gracias a la mezcla de hechos presentes y escenas que Willy recuerda o imagina— que el espectador tuviera la sensación de haber penetrado en la mente de Willy. El crítico opinaba que la puesta en escena requería un gran esfuerzo, pero que Tamayo y el resto de la compañía habían estado a la altura. En especial elogiaba la escenografía, la iluminación, la traducción y la interpretación de Francisco Rabal y Asunción Sancho. Esta última lo tenía difícil, según Coll, pues su edad real distaba mucho de la de Linda, y hubo de emplear peluca canosa y ademanes de persona mayor para aparentar sesenta años. Sin embargo, su interpretación fue, en opinión del crítico, acertada y creíble.

4. LA REPOSICIÓN DE 1959 Y SU RECEPCIÓN CRÍTICA

El 3 de abril de 1959 *Death of a Salesman* se repuso a nivel nacional en el teatro Español de Madrid, en un nuevo montaje de la compañía "Lope de Vega" dirigido por José Tamayo.¹⁹ Igual que siete años antes, Carlos Lemos interpretaba a Willy Loman.²⁰ El día antes del estreno se anunciaba en la sección "Guía del espectador" del diario *Abc* con frases como "La obra cumbre de Arthur Miller", "Arthur Miller en su obra más famosa", "¡Humana como la vida misma!" —frase muy utilizada en 1952— y "La obra máxima del teatro contemporáneo".

Sin embargo, el montaje despertó escaso interés en la prensa diaria. La reseña de *Abc* del 4 de abril de 1959, firmada por Alfredo Marqueríe, era muy escueta. Se limitaba a elogiar la dirección de Tamayo y el quehacer de Carlos Lemos y Asunción Sancho en los papeles del matrimonio protagonista y afirmar que el público había seguido "con evidente interés y emoción el curso de la trama" (1959: 61).

El 11 de abril, Adolfo Prego se extendía algo más en *Blanco y negro* (1959: s/n). Sostenía que la obra no había perdido un ápice de vigencia desde su estreno, lo que, según él, podía afirmarse de pocas piezas estrenadas tras la II Guerra

¹⁹ Entre el estreno de 1952 y su reposición en 1959 numerosos grupos de cámara llevaron a escena la obra. Muy conocido es el montaje de 1957 de la agrupación alicantina "La Cazuela", de Alcoy, que obtuvo gran éxito de público y crítica. El director y escenógrafo fue Antonio Torregrosa. El reparto estaba encabezado por Roberto Sansilvestre (Willy), Purita Soler (Linda), Mario Silvestre, Rafael Rivelles y Federico Ferrando.

²⁰ El único actor que repetía, además de Lemos, era Avelino Cánovas en el papel de Bernard. Asunción Sancho reemplazaba a Josefina Díaz como Linda, aunque la actriz había interpretado ya al personaje en la versión presentada en Barcelona en 1953. El resto del reparto era nuevo: José Rubio y Fernando Guillén (dos jóvenes actores en aquellos momentos, que encarnaban a Happy y Biff, respectivamente), José Bruguera, José Sancho Sterling, Pilar Bienert, Pascual Martín y Javier Loyola.

Mundial.²¹ Para Prego, *Death of a Salesman* era la mejor obra de Miller. Además, rebatía que fuera comunista y opinaba que más bien se enmarcaba dentro de la mejor tradición del naturalismo: "Es un ataque ... contra la monstruosidad de las ciudades gigantes, donde la lucha por la vida recobra el carácter que tuvo en la prehistoria y que aún tiene en ciertas zonas salvajes". En opinión de Prego, Willy Loman es víctima tanto de un sistema económico insolidario —que "lo tira al cubo de la basura cuando ya sus facultades están por debajo de los índices de rendimiento"— como de sí mismo, por ser incapaz de enfrentarse a la realidad, lo que hace que tenga como antecedente natural a Don Quijote. Prego termina elogiando el reparto, en especial Carlos Lemos, que consigue "que el espectador se sienta arrastrado hasta el fondo mismo del conflicto que va desgarrando poco a poco la vida del viajante", y Asunción Sancho, de quien destaca su ternura y capacidad de transmitir emociones tanto mediante la palabra como el silencio, así como la escena final frente a la tumba de su marido. También dedica elogios a la escenografía y a la dirección de Tamayo. Al parecer, la acogida del público fue calurosa.

José Monleón volvía a plantear con motivo de esta reposición el debate surgido en 1952 sobre la posible universalidad de la pieza. Él opinaba que poseía algo de localismo pero que ello no impedía que pudieran entenderla públicos de cualquier nacionalidad. En el caso concreto de España, creía que la sociedad aquí avanzaba a pasos agigantados hacia el modelo capitalista, por lo que la obra tenía más vigencia que a principios de los 50 (1959a: 41-42). Carlos Muñoz también entraba en este debate y afirmaba que *Death of a Salesman* era un texto costumbrista —junto con *Our Town*, *Historia de una escalera*, *A Streetcar Named Desire* o *The Hairy Ape*— por su fuerte dependencia de lo local, algo que para él constituía un signo de los tiempos y debía llevarse muy a gala (1960: 14). Sin embargo, José María de Quinto la calificaba de sainete dado su elevado costumbrismo y afirmaba que el teatro español era pionero en dramas como *Death of a Salesman*:

[M]ientras a nosotros se nos iba empequeñeciendo, por el costumbrismo, a los americanos se les engrandecía hasta alcanzar una auténtica dimensión trágica y que si ahora regresa a nosotros vuelve totalmente desconocido, como remozado, aunque con grandes posibilidades para su asimilación. (1960: 21)

5. REPERCUSIÓN DE *DEATH OF A SALESMAN* EN ESPAÑA

Cuando Tamayo afirma que "[a]lgunas obras —*La muerte de un viajante*, *Calígula*— han triunfado en España proporcionalmente más que en cualquier otro sitio" (Checa Puerta 1993: 113), parece confirmar la observación de Miller en la introducción a sus *Collected Plays* de que "[i]n Catholic Spain it [*Death of a Salesman*] ran longer than any modern play" (Martin 1978: 140). Las 150

²¹ Para explicar esto realizaba una observación claramente sexista, al preguntarse "cuántas de las obras estrenadas desde 1939 a la fecha, soportarían la reposición sin revelar arrugas y ese mal semblante que las damas acusan en las primeras horas de la mañana".

representaciones madrileñas y las 100 de Barcelona, alcanzadas por el montaje de 1952-53, claramente refutan esa aseveración y obligan a plantearse si el éxito de la obra al que tanto se alude fue a nivel de público o más bien entre la crítica y los profesionales.²² Parece razonable concluir que el mayor éxito no se cosechó en taquilla —aunque la cifra total de representaciones no es en absoluto desdeñable— sino que fue debido a lo que aportó a la escena española del momento. Por un lado, llamó la atención del público hacia un tipo de teatro poco habitual aquí; por otro, puso de manifiesto un conjunto de técnicas dramáticas que muchos autores españoles procurarían luego, con mayor o menor éxito, imitar. Monleón lo explica de la siguiente forma:

Es obra que, de alguna manera, torció beneficiosamente hace años los rumbos del teatro español de postguerra. Planteó con éxito una temática social, habituó al público a nuevos recursos formales ... le predispuso a la aceptación de los grandes títulos no españoles, y le reveló —de una manera palpable, mayoritaria— la necesidad de una dirección que armonizase los distintos factores, la interpretación en primer término, del espectáculo dramático. (1959b: 6)

Además de sus aportaciones técnicas y el planteamiento de una temática social, Monleón apunta dos contribuciones novedosas de la pieza de Miller: la ruptura con cierta xenofobia teatral existente a su juicio en nuestro país, y el inicio de un fenómeno casi desconocido aquí, el que el director de escena usurpara el protagonismo que siempre habían tenido los actores. Gracias a *La muerte de un viajante*, Tamayo consiguió demostrar que en ocasiones la puesta en escena podía dejar tanta huella como la obra en sí, empeño en el que sería secundado por muchos directores posteriores.

Julio Checa Puerta afirma que el montaje de *Death of a Salesman* contribuyó a consolidar la reputación y credibilidad de Tamayo y que fue uno de sus mayores triunfos (1993: 111). Él mismo compartía esa opinión y afirmaba que el estreno de la pieza de Miller tuvo tal impacto en su momento que "muchos críticos y escritores llegaron a hablar del teatro antes y después de *La muerte de un viajante*", algo que él atribuía a su ruptura con la cronología tradicional y los tres momentos clásicos del drama, exposición, nudo y desenlace (Berasátegui 1991: 88).

Sin embargo, los elogios a Tamayo no son unánimes. Monleón lo considera una figura mediocre, pero admite que es el director de escena más innovador que ha habido en nuestro país y reconoce su valentía al atreverse a montar autores extranjeros poco habituales en España (Isasi Angulo 1974: 459). Bernal y Oliva le reprochan, sin embargo, no emplear esa misma valentía con muchos autores españoles poco o nada representados durante la dictadura (1996: 54). Enric Gallén se refiere, con cierta animadversión, al *tamayismo*, fenómeno que define como "l'interès pels muntatges mastodòntics ... amb gran aparell de tramoia i gran moviment de masses" (1985: 95). Gallén opina que esos montajes eran muy

²² El montaje de 1959 no llegó siquiera a las cincuenta representaciones en Madrid.

espectaculares de cara al espectador pero poco interesantes desde un punto de vista artístico.

Sea como fuere, tras el montaje de Miller, Tamayo fue propuesto para la dirección de los Teatros Nacionales, el Español y el María Guerrero. Tras rechazar en un primer momento la dirección de ambos, decidió en 1954 hacerse cargo del Español. Ocupó el cargo durante ocho años, simultaneándolo con la dirección de la compañía "Lope de Vega", que no abandonó en ningún momento. Quizás como reconocimiento a Miller por haberle brindado el éxito, Tamayo montó una nueva obra del autor norteamericano en 1956: *The Crucible*. Acerca de *Death of a Salesman* opinaba, con ocasión de su reposición en el Bellas Artes de Madrid en 1985, que era "una de las muestras de mayor impacto, trascendencia y actualidad que pueden hoy representarse en un teatro. Resume ... lo que debe ser el teatro de hoy en día; lo tiene todo" (Berasátegui 1991: 88).

Desde un punto de vista técnico, la aportación más importante de la pieza de Miller fue el concepto escénico que busca mostrar interiores y exteriores al mismo tiempo y subraya la influencia del entorno urbano sobre los personajes. Ese tipo de decorado se hizo muy habitual en España desde el estreno de la obra de Miller. Gallén ve ecos de *Death of a Salesman* en *Berlín, plaça Alter núm. 2*, del catalán Lorenzo Gàcia, que se basa parcialmente en la concepción escénica de Miller, aunque trata un tema diferente (1985: 94). Gallén demuestra la deuda de muchos autores españoles con la obra norteamericana mediante la acotación inicial de la mencionada obra de Gàcia, en la que se enfatiza la ausencia de paredes en la casa de los protagonistas, que se muestra además enclavada en una ciudad (1985: 137).

Rodríguez Méndez opina que la generación realista de los 50 estuvo profundamente influida por *Death of a Salesman* y las desventuras de su protagonista, que desencadenaron un sinnúmero de personajes similares en obras de autores españoles (1972: 66-67). Entre ellos, London destaca los casos de *La camisa* (1962), de Lauro Olmo, y *El grillo* (1957) y *El tintero* (1961), de Carlos Muñoz (1997: 97). Este último autor ha reconocido en alguna ocasión su enorme admiración por Miller (1960: 15).

Se han señalado con frecuencia las similitudes entre *Death of a Salesman* e *Historia de una escalera* de Buero Vallejo, dos obras que aparecieron el mismo año, 1949, lo que hace descartar una influencia mutua, pero que suponen un punto de inflexión en el teatro norteamericano y español, respectivamente (García Pavón 1962: 134). London, sin embargo, opina que difieren en que la de Miller es técnicamente más atrevida y su enfoque es menos social que la de Buero, cuya forma es, a su juicio, anticuada (1997: 187). El propio Buero, aunque declaraba en 1952 su admiración por la pieza de Miller, expresaba ciertas reticencias hacia la técnica empleada (1994b: 593). Pese a ello, Luis Iglesias Feijoo ha visto similitudes entre "las angustiosas imágenes que rodean a Willy Loman" y "las voces misteriosas y el duende" como "emanaciones de la conciencia escindida de la protagonista" en una obra posterior de Buero: *Irene o el tesoro* (1978: 31).

José María de Quinto ha detectado también cierta influencia de *Death of a Salesman* en las primeras obras de José María Rodríguez Buded, escritas durante los 50. Esa influencia se refleja en la estructura dramática y la presencia de entornos sociales que destruyen a los protagonistas, que además mantienen relaciones problemáticas con sus hijos (1960: 21). Gallén ha estudiado también la influencia de Miller en Josep M. de Sagarra, a quien *Death of a Salesman* demostró que también obras absolutamente serias podían obtener gran éxito de público (1985: 148-49).

6. CONCLUSIONES

Lo expuesto hasta aquí permite llegar a una serie de conclusiones sobre el impacto de *Death of a Salesman* en España. La obra llegó aquí precedida de los ecos del éxito de público y crítica en otros países y de su consideración como obra de gran importancia dentro del teatro moderno, factores que contribuyeron a crear gran expectación antes del estreno. Una vez estrenada recibió honores de gran acontecimiento, como demuestran los actos y homenajes a Miller de Madrid y Barcelona, poco habituales en el caso de otras obras extranjeras.

La crítica ha señalado casi unánimemente la gran calidad del montaje español, hasta el punto que algunos críticos afirman que elementos como la escenografía eran incluso superiores a los del estreno estadounidense. En la recepción crítica de la pieza en España se repitieron polémicas y debates de otros países —incluido Estados Unidos—, lo que nuevamente desmiente la singularidad del caso español. Aquí se debatió también sobre la universalidad o localismo del texto de Miller y sobre su posible consideración como tragedia moderna. También se elogiaron la credibilidad y frescura de los diálogos. Todo ello entronca con la crítica más reciente y prueba que en ese aspecto España estaba a la altura de cualquier otro lugar.

También aquí hubo cierta polaridad crítica, lo que vuelve a asemejarse a lo sucedido fuera. Como en Inglaterra, se objetó a la técnica empleada por Miller, al empleo de recursos procedentes del cine, a la ruptura de los cánones dramáticos tradicionales y al uso de un lenguaje cotidiano y poco literario. Del mismo modo, la obra confirmó una opinión generalizada en España: que la especialidad de los dramaturgos norteamericanos era el realismo, en su versión más contemporánea.

Entre las peculiaridades de la recepción crítica española destaca la incapacidad de algunos para captar la condena que encerraba la obra, entendiendo que ésta presentaba una apología de la sociedad norteamericana y de su protagonista. La razón para ello pudo estar en el desconcierto provocado por el tratamiento compasivo de Willy Loman. También característico del caso español es que ciertas sensibilidades (aunque algunos no quisieran admitirlo explícitamente) se vieron ofendidas por la falta de valores cristianos de los personajes y por elementos del argumento como los escarceos sexuales de Willy y sus hijos, la naturaleza delictiva de éstos o el suicidio del protagonista. Algunos críticos rechazaron la obra por su falta de propósito moral claro y explícito y llegaron a la conclusión —y así se lo transmitieron a sus lectores— de que la sociedad americana era materialista, amoral y atea. Quizás todo ello fuera una estrategia para no admitir que la obra atacaba

realidades sociales que no sólo tienen lugar en Estados Unidos. Algunos reaccionaron a la defensiva, argumentando que lo que ocurría en la pieza no hubiera podido suceder jamás en España.

La reposición de *La muerte de un viajante* en 1959 obtuvo un éxito bastante más discreto que en 1952, en parte porque lo que a principios de la década era novedoso, a finales de la misma ya no lo era tanto. En cambio, hubo menos polarización crítica y más unanimidad en destacar sus méritos. Algunos críticos hicieron notar que por la evolución de la sociedad española, la obra de Miller tenía en 1959 mayor vigencia que en su estreno.

El gran éxito de *Death of a Salesman* en España no puede deducirse del número total de representaciones —elevado, pero no espectacular— sino de su repercusión entre el público, los profesionales del medio y los autores dramáticos. Las aportaciones formales de la pieza fueron de gran relevancia. Para empezar, demostró que era posible romper con convenciones entonces imperantes, sin por ello derivar hacia la abstracción. Escénicamente puso de moda el decorado único en el que interiores y exteriores se entremezclan y en el que se destaca el papel del entorno. También reveló usos novedosos de la luz como crear espacios, operar transiciones y subrayar estados de ánimo. Todos ellos se hicieron muy habituales en obras españolas de los 50 y décadas posteriores. Finalmente, el montaje español de *Death of a Salesman* inauguró aquí una tendencia en auge en otros países: el protagonismo casi absoluto del director de escena.

OBRAS CITADAS

- Berasátegui, Blanca 1991: "José Tamayo: vida y pasión de un viajante del teatro". *50 años de teatro. José Tamayo (1941-1991)* Ed. Andrés Peláez. Almagro: Museo del Teatro. 87-92.
- Berenguer, Ángel 1991: *Teoría y crítica del teatro. Estudios sobre teoría y crítica teatral*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.
- Bernal, Francisca y César Oliva 1996: *El teatro público en España (1939-1978)*. Madrid: Julia García Verdugo.
- Buero Vallejo, Antonio 1960: "Obligada precisión acerca del 'imposibilismo'". *Primer acto* 15 (julio-agosto): 1-6.
- 1994a: "Arthur Miller, un restaurador de la tragedia moderna". *Antonio Buero Vallejo. Obra completa. Vol. II: Poesía. Narrativa. Ensayos y artículos* Ed. Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco. Madrid: Espasa Calpe. 1197-98.
- 1994b: "Teatros de cámara". *Antonio Buero Vallejo. Obra completa. Vol. II: Poesía. Narrativa. Ensayos y artículos* Ed. Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco. Madrid: Espasa Calpe. 592-5.

- Cabo, Antonio de 1957: "Pequeña historia de un estreno". *Primer acto 5* (noviembre-diciembre): 15-17.
- Capilla 1952: "Noticiero relámpago". *Arriba* 10 enero: 18.
- Checa Puerta, Julio 1993: "El teatro español durante los años 50". *Historia de los Teatros Nacionales 1939-1962 (Vol. 1)*. Ed. Andrés Peláez. Madrid: Centro de Documentación Teatral. 99-123.
- "Comedia — 'La muerte de un viajante'". 1953: *La vanguardia española* 24 enero: 12.
- Coll, Julio 1953: "La muerte de un viajante". *Destino* 17 enero: 24-25.
- Cueva, Jorge de la 1952: "'La muerte de un viajante'. Comedia de Arthur Miller, traducción de don José López Rubio". *Abc* (19 enero): 19.
- Dorrell, José Manuel 1953: "Teatro cinematográfico" *Teatro* 9 (septiembre-diciembre): 53-54.
- Elizalde, Ignacio 1977: *Temas y tendencias del teatro actual* Madrid: Cupsa.
- "Entrevista con Pedro López Lagar" 1958: *S.P. Revista de información mundial* 19 octubre: 35-39.
- Espejo, Ramón 1999: "Trayectoria española del teatro de Edward Albee" *Anales de la literatura española contemporánea* 24.3: 453-71.
- 2000a: "El inusitado éxito de *Everything in the Garden*, de Edward Albee, en España: Un caso de reinterpretación ideológica". Ponencia presentada al *First University of Málaga Conference on American Theatre: The Political and the Personal in American Theatre*, celebrado en Málaga del 22 al 24 de mayo de 2000.
- 2000b: *El teatro de Arthur Miller y su repercusión fuera de los Estados Unidos durante los años 50: el caso español*. Sevilla: tesis doctoral inédita.
- Gallén, Enric 1985: *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*. Barcelona: Institut del Teatre / Edicions 62.
- García Pavón, Francisco 1962: *El teatro social en España (1895-1962)*. Madrid: Taurus.
- García Templado, José 1981: *Literatura de la postguerra: el teatro*. Madrid: Cincel.
- Iglesias Feijoo, Luis 1978: "Buero Vallejo: evolución de una dramaturgia". Buero Vallejo, Antonio *La doble historia del doctor Valmy*. Barcelona: Aymá. 19-45.
- Isasi Angulo, Armando Carlos 1974: *Diálogos del teatro español de la postguerra*. Madrid: Ayuso.
- London, John 1997: *Reception and Renewal in Modern Spanish Theatre: 1939-1963*. London: The Modern Humanities Research Association.
- López Rubio, José 1952: "Autocrítica [de *La muerte de un viajante*]" *Abc* (10 enero): 23.
- "Manifestación espontánea y anónima". 1952: *Arriba* (17 enero): 12.

- Marquerié, Alfredo 1959: "Reposición de 'La muerte de un viajante' en el Español". *Abc* (4 abril): 61.
- Martin, Robert A., ed. 1978: *The Theater Essays of Arthur Miller*. New York: Viking.
- Miller, Arthur 1950: *Todos eran mis hijos. La muerte de un viajante*. Trad. Miguel de Hernani. Buenos Aires: Losada.
- 1955: *Las brujas de Salem*. Trad. Jacobo y Mario Muchnik. Buenos Aires: Fabril.
- 1957b: "Las brujas de Salem". Trad. Diego Hurtado. *Primer acto* 2 (mayo): 21-51.
- 1958 (1957): *Panorama desde el puente*. Trad. Jacobo Muchnik y Juan Angel Cotta. Buenos Aires: Fabril.
- 1962: *Todos eran mis hijos*. Trad. Vicente Balart. Madrid: Escelicer.
- 1980: *Panorama desde el puente*. Trad. José Luis Alonso. Madrid: Mk.
- 1983 (1952): *La muerte de un viajante*. Trad. José López Rubio. Madrid: Mk.
- Monleón, José 1959a: "1959. Reflexión sobre sesenta títulos". *Primer acto* 11 (noviembre-diciembre): 41-44.
- 1959b: "Pocas y mediocres obras españolas en Madrid". *Primer acto* 7 (marzo-abril): 5-7.
- 1965: "'Después de la caída' en el Goya". *Primer acto* 61: 26-28.
- Muñiz, Carlos 1960: "Teatro de costumbres". *Primer acto* 14 (mayo-junio): 14-5.
- 1984: "Antonio Buero Vallejo, ese hombre comprometido". *Estudios sobre Buero Vallejo* Ed. Mariano de Paco. Murcia: Universidad de Murcia. 15-19.
- O'Connor, Patricia 1996: *Antonio Buero Vallejo en sus espejos*. Madrid: Fundamentos.
- Oliva, César 1979: *Disidentes de la generación realista (Introducción a la obra de Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Rodríguez Méndez y Martín Recuerda)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- 1989: *El teatro desde 1936*. Madrid: Alhambra.
- Orduña, Javier 1988: *El teatre alemany contemporani a l'estat espanyol: fins el 1975*. Barcelona: Institut del Teatre.
- Pérez-Stansfield, María Pilar 1983: *Direcciones del teatro español de posguerra: Ruptura con el teatro burgúes y realismo contestatario*. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- Prego, Adolfo 1959: "No hubo muerte". *Blanco y negro* 11 abril: s/n.
- Quinto, José María de 1959: "Un teatro de regresión". *Primer acto* 8 (mayo-junio): 12-3.
- 1960: "Ante la comparecencia de un nuevo autor". *Primer acto* 13 (marzo-abril): 20-22.

- Rodríguez Celada, Antonio 1980: *Arthur Miller, la sociedad, el existencialismo y el mito*. Salamanca: Almar.
- 1981: "Buero / Miller: anverso y reverso de una misma realidad". *Segismundo* 33-4: 267-82.
- 1984: "Buero, Miller y el 'common man'". *Estreno* (Spring) 10 (1): 25-8.
- Rodríguez de León, Antonio 1952: "Comedia: 'La muerte de un viajante'". *Abc* 11 enero: 23.
- Rodríguez-Gago, Antonia 1988: "Staging Beckett in Spanish". *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 16 (abril): 155-66.
- Rodríguez Méndez, José María 1972: *Comentarios impertinentes sobre el teatro español*. Barcelona: Península.
- Ruiz Ramón, Francisco 1992: *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- Sastre, Alfonso 1952: "Carta abierta a Gonzalo Torrente Ballester". *Arriba* 17 enero: 12.
- 1959: "Brindis por Anna Christie". *Primer acto* 9 (julio-agosto): 7-9.
- 1964: *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*. Madrid: Taurus.
- Torrente Ballester, Gonzalo 1952a: "Comedia: 'La muerte de un viajante'". *Arriba* (15 enero): 12.
- 1952b: "Se discute 'La muerte de un viajante'". *Arriba* (18 enero): 6.
- 1952c: "Sigue el cuento 'del viajante'". *Arriba* (20 enero): 17.
- Valderrama Pascual de Pobil, Amalia-Cristina de 1988: *El teatro francés en España entre 1948 y 1975: recepción de los dramaturgos franceses contemporáneos en los escenarios de Madrid (el caso paradigmático de Jean Anouilh)*, 4 vols. Madrid: U Complutense.
- Verbitsky, Bernardo 1959: *El teatro de Arthur Miller*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Vicente Mosquete, José Luis 1991: "Tamayo: una macromagnitud y una monomanía: el teatro". *50 años de teatro. José Tamayo (1941-1991)*. Ed. Andrés Peláez. Almagro: Museo del Teatro. 102-09.
- Vila Sanjuán, Alberto 1953: "Comedia. 'La muerte de un viajante', de Arthur Miller". *La vanguardia* (10 enero): 15.