



# FICHA ARTÍSTICA Y TÉCNICA

REPARTO POR ORDEN DE DRAMATIS:

STANLEY

WILLY LOMAN JOSÉ SACRISTÁN MARÍA JESÚS VALDÉS LINDA LOMAN ALBERTO MANEIRO BIFE SU HUO MAYOR JOSÉ VICENTE MOIRÓN HAPPY, SU HIJO MENOR BERNARD FRANCESC GALCERÁN SILVIA ESPIGADO LA MUJER **ZORIÓN EGUILEOR** CHARLEY JOSÉ CARIDE TÍN FREN **ROMÀ SÁNCHEZ** HOWARD WAGNER

JUAN CARLOS PÉREZ DE LA FUENTE DIRECCIÓN JOSÉ LÓPEZ RUBIO VERSIÓN ESCENOGRAFÍA **OSCAR TUSQUETS BLANCA** VESTUARIO RAFAEL GARRIGÓS JUAN GÓMEZ-CORNEJO (A.A.I.) ILUMINACIÓN

JAVIER GAMAZO

**EDUARDO VASCO** DISEÑO DE SONIDO IGNACIO GARCÍA SELECCIÓN Y ADAPTACIÓN MUSICAL

AYUDANTE DE DIRECCIÓN MARIANO DE PACO SERRANO AYUDANTE DE ESCENOGRAFÍA ANA MIB AYUDANTE DE VESTUARIO JULIO PASTOR

ASESOR TÉCNICO DEPORTIVO GUILLERMO GÓMEZ BEATRIZ DELGADO SUSANA CERMEÑO

FIBIITA

ARPA

REALIZACIÓN ESCENOGRAFÍA ATECONSA/BAYNTON/GERARDO TROTTI/ NEMESIO GARCÍA/

PERONITRAGAÇANTO REALIZACIÓN TELONES JORDI CASTELLS I PLANAS/

MARC MARTI/TALLERES VALLIRANA AMRIENTACIÓN MORIFIARIO MANEL ALCÁNTARA REALIZACIÓN VESTUARIO CORNEIO

**HTHERÍA** MATERS REALIZACIÓN PELUCAS VDA. DE RUIZ

MAQUILLAJE **ASSUMPTA GARCIA** GRABACIÓN MUSICAL CINEARTE **FOTOGRAFIAS** снісно

ESTUDIO PÉREZ-ENCISO DISEÑO GRÁFICO

SEBASTIÁN MASSANET AGRADECIMIENTOS SMEG





### EL TEATRO DE ARTHUR MILLER

rthur Miller nace en Nueva York, en el seno de una familia judía de origen austriaco. La buena posición económica familiar sufrió un profundo revés con el crack bursátil del 29, lo que obligó al joven Miller a ejercer los más variados trabajos; posteriormente acudió a la universidad de Michigan, donde se graduó en periodismo en 1938. En esta universidad, y ya en 1936, se representaron dos obras suyas, que merecieron sendos premios. Trabajó en el Federal Theatre Proyect, y en 1944 estrenó en Broadway Un hombre de suerte; pero había de ser su segundo estreno, Todos eran mis hijos, de 1947, su primer gran éxito, al ser galardonado con el premio del Círculo de la Crítica Teatral.

Con estos mínimos datos de la biografía de Arthur Miller podemos hacernos una idea de la importancia de su figura y de su obra en la dramaturgia occidental: nacido en 1915, es un excepcional testigo de los avatares de casi todo el siglo XX, y sus más de sesenta años como escritor le avalan como uno de los grandes maestros más allá de las modas y las

corrientes literarias. Así se entiende que cuando en 1998 el Royal National Theatre de Londres elaboró un cuestionario con el que 800 profesionales vinculados al teatro (escritores, directores, actores, críticos...) seleccionaron a los autores y obras más significativos del siglo XX, Arthur Miller fuese el autor más votado: sus obras más mencionadas fueron La muerte de un viajante, Las brujas de Salem y Todos eran mis hijos.

La época que le toca vivir a este autor resulta particularmente interesante tanto si se la considera desde un punto de vista histórico como artístico. Por un lado, han tenido lugar las dos guerras mundiales, con un periodo de entreguerras marcado por la gran depresión económica de 1929: después vino la guerra fría, la caída de los regimenes comunistas v un largo etcétera. La política de bloques se vive intensamente en los Estados Unidos, donde la fiebre anticomunista desata la caza de brujas del senador McCarthy: el propio Miller tuvo que vérselas con el Comité de Actividades Antinorteamericanas, por sus presuntas filias hacia grupos marxistas e izquierdistas.

Insistimos en que no hay que perder de vista el entorno histórico: en la época en que Miller comienza a escribir. la sociedad americana se encuentra en un estado de prequerra que la divide entre quienes creen que el país debe intervenir en el conflicto europeo y aquellos que piensan que debe mantenerse al margen; los primeros abogan por la intervención como la única manera de luchar contra el fascismo de Hitler y Mussolini, y piensan que Norteamérica no puede mirar para otro lado ante lo que está ocurriendo en Europa; quienes pretenden evitar la guerra piensan que Alemania no deja de ser un poderoso freno al comunismo soviético. Era la misma situación desatada ya con motivo del estallido de la guerra civil española, que, casi con los mismos argumentos, había movilizado a la opinión pública americana a favor o en contra de la República Española. amenazada por el levantamiento militar de 1936. Aunque para ambos bandos debió resultar difícil de entender el pacto de no-agresión firmado entre Hitler y Stalin, las postu-

Pedagógico

ras se mantuvieron encontradas hasta que el ataque japonés a Pearl Harbour precipitó la entrada estadounidense en la Segunda Guerra Mundial.

Por lo que respecta a las corrientes artísticas y literarias del momento. Miller se decidió a escribir tras leer Los hermanos Karamazov, y esto lleva a pensar que las líneas maestras de su teatro van a beber directamente del realismo europeo. Hay que tener en cuenta que, en las fechas en que comienza su actividad como dramaturgo, sigue vigente un estilo literario en el que la elegancia es la cualidad principal; como señala en su autobiografía. "escribir más o menos en la lengua en que se habla era señal de educación escasa y vulgaridad". Pero contra esto -influidos por la obra del noruego Henrik Ibsen, padre del drama moderno e iniciador del naturalismo y del teatro de ideas- habían empezado a enfrentarse autores americanos anteriores a la Segunda Guerra Mundial, como Elmer Rice y Clifford Odets, que escribían ya un teatro calificable como de realismo social, de corte marxista.

Tras la victoria aliada en la Segunda Guerra Mundial, las relaciones entre Norteamérica y Europa se intensificaron también en el terreno cultural, y en las salas de Broadway se presentan como una verdadera innovación obras como las de Tennessee Williams, donde el realismo es más psicológico y está teñido de indudables influencias del existencialismo europeo.

Es en este ambiente en el que surgen las primeras obras importantes de Miller. En una sociedad que celebra la victoria aliada en la guerra europea como el triunfo del capitalismo sobre el comunismo, la voz crítica del autor de *La muerte de* 

un viajante se hace eco precisamente de las victimas que el sistema va dejando a su paso, desarrollando en forma dramática el conflicto que genera la distancia entre las aspiraciones del hombre y las posibilidades reales que tiene de verlas cumplidas.

En su libro Arthur Miller, la sociedad, el existencialismo y el mito, Antonio Rodríguez Celada distingue tres etapas en la obra del autor, según el punto de vista desde el que se afronta ese conflicto: en una primera etapa la preocupación del autor sería eminentemente social, y analizaria la influencia negativa del entorno como causante de la frustración del individuo; aquí se incluirían obras como Todos eran mis hijos, La muerte de un viajante y Las brujas de Salem. La segunda etapa, que responde a una orientación más existencial u ontológica, trataría de la propia naturaleza humana v de sus limitaciones intrínsecas, e incluiría obras como Después de la caída y El precio, señalando la existencia de un periodo de transición, con obras como Recuerdo de dos lunes y Panorama desde el puente. Por último, en los años setenta Miller inicia, con obras como La creación del mundo y otros asuntos, una etapa en la que hace una exposición mítico religiosa sobre los orígenes de la naturaleza imperfecta del hombre.

En cualquier caso, el conflicto dramático que presentan todas sus obras surge del enfrentamiento del hombre con sus limitaciones, ya sean éstas externas o internas, y las tres etapas anteriormente señaladas guardan una estrecha relación entre sí, pues la segunda representa una evolución con respecto a la primera, y la tercera es una manera de explicar las dos anteriores. Y lo que realmente da unidad a todas

ellas es el sujeto del conflicto dramático, que en el caso de las obras de Miller es el hombre ordinario, el hombre común.

Como veremos más adelante. la concepción milleriana del teatro es muy clásica en cuanto al valor catártico de la tragedia, pero no en otros aspectos, como el del rango social: mientras que en el teatro clásico la pertenencia a la clase alta era una característica esencial del protagonista de la tragedia, en las obras de Miller ese papel protagonista está encarnado por lo que el autor denomina "common man", que es para él un sujeto tan apto para el conflicto trágico como lo fueron en las obras clásicas los reyes, los dioses o los nobles. Si, como hemos señalado, el conflicto dramático se basa en la lucha del hombre contra sus limitaciones, su dimensión trágica no tiene nada que ver con su pertenencia a un grupo social determinado, sino con su capacidad de enfrentarse y de reaccionar frente a aquello que le impide conseguir sus aspiraciones en la vida.

Precisamente, la grandeza que hace que un hombre común pueda convertirse en héroe, en protagonista de una tragedia, es su voluntad inquebrantable de actuar conforme le exigen sus ansias de conquistar los ideales que se ha fijado, aunque ello haya de llevarle irreparablemente a la autodestrucción, pues en ese conflicto entre lo que el protagonista quiere y lo que realmente puede conseguir el fracaso está sentenciado con la fuerza implacable con que el destino marcaba los pasos de los héroes de las tragedias clásicas de la Antigüedad.

Aunque el rango social del protagonista distingue las obras de Miller de las tragedias clási-







En este sentido, hay que tener en cuenta la convicción de Miller, expresada numerosas veces en estudios y ensavos. de que el arte debe servir para cambiar la sociedad. Por eso. es su intención llegar a un público lo más amplio y variado posible y, como escribe en su autobiografía, desde sus comienzos como escritor decidió que "si alguna vez tenía un público, éste estaría compuesto por toda suerte de individuos, no sólo por los ciudadanos cultos o exquisitos, ya que era la gran masa popular la que tenía el poder oceánico de aplastarlo todo, yo incluido. o de crear grandeza".

La sociedad en la obra de Miller no sólo es, por lo tanto, el suieto destinatario de su mensaje, sino que se convierte también en obieto de análisis v crítica. Como hemos visto, la producción de este autor se dilata en el tiempo abarcando un amplio periodo, y ya hemos señalado que pueden establecerse diferentes etapas en su obra que responderían a distintas preocupaciones y a distintos postulados ideológicos del autor: pero en general, y desde sus primeras obras, la sociedad que refleja Miller es una sociedad inhumana y consumista en la que el hombre pierde su individualidad arrollado por la gran máquina del sistema.

En el caso norteamericano, no

es extraño que la necesidad de escapar de una realidad asfixiante para con el individuo se haya convertido en un leitmotiv de su literatura contemporánea: la inseguridad provocada por la participación en las dos querras mundiales, la Gran Depresión del 29 y la guerra fría se combatió desde las clases dirigentes con la oferta de un consumismo asequible al precio de un trabajo en circunstancias a veces penosas; el americano medio no encontró otra alternativa que aceptar estas condiciones o rebelarse. Y ya hemos visto cómo en las obras de Miller el fracaso suele ser el final de esa rebelión.

Claro que no nos encontramos en las obras clásicas, en las que un hado implacable e irreversible dirigia las acciones de los personajes; se trata más bien de un entorno que condiciona, pero que no determina, que influve, pero que no impide una cierta libertad a la hora de decidir y de actuar: si el protagonista no tuviera esta libertad, el papel de su voluntad al rebelarse contra sus limitaciones quedaría reducido a la nada, mientras que la grandeza del héroe trágico radica precisamente en enfrentarse a una situación que considera injusta o inaceptable, aun a sabiendas de que no va a consequir vencerla.

El hombre, víctima del sistema y de una sociedad inhumana, se encuentra antes que nada inmerso en una familia, una estructura menor pero más asfixiante, al menos en la opinión de Miller, en cuyas obras la institución familiar sale siempre malparada. Individuo, familia y sociedad, tres elementos fundamentales en la obra de este autor, y muy especialmente en La muerte de un viajante, como veremos a continuación.



### LA MUERTE DE UN VIAJANTE

a muerte de un viajante se estrenó en el Morosco Theatre de ■Nueva York el 10 de febrero de 1949, dirigida por Elia Kazan, y alcanzó la cifra de 742 representaciones ininterrumpidas tras casi un año de exhibición continua, además de resultar galardonada con el Premio Pulitzer y el de la Crítica Dramática de la ciudad. Aunque el estreno anterior, Todos eran mis hijos, habia supuesto un gran éxito y la fama internacional para su autor, es esta nueva obra la que le encumbrará definitivamente como un dramaturgo genial.

Kazan Ilevaría la obra a Londres ese mismo año; inmediatamente después viajaría por todo el mundo, representándose en Viena, Munich, Roma, Dublín y Ciudad de México. En 1983, Miller Ilevó su montaje a Pekín, convirtiéndose en la primera obra occidental que un extranjero montaba en China.

Si en Todos eran mis hijos el protagonista era víctima de la familia como institución asfixiante y alienante, La muerte de un viajante trata el problema del individuo frente al sis-

tema, un sistema socioeconómico igualmente alienante que convierte al hombre en victima del capitalismo inhumano, que lo utiliza como un engranaje más de la enorme maquinaria que acabará por destruirlo.

En la obra se presentan los dos últimos días de la vida de Willy Loman, viajante de comercio de algo más de sesenta años, que llega una noche a casa agotado de conducir horas y horas, de nuevo sin haber vendido nada. Aunque no quiera admitirlo, toda su vida ha sido un fracaso, pues no ha consequido alcanzar ninguno de sus ideales; quiso además que todos sus sueños incumplidos fueran conquistados por uno de sus hijos, quien sufrirá las consecuencias de esa responsabilidad de hacer todo aquello que el padre no fue capaz de realizar; esa redención a través de los hijos no sólo no llegará nunca, sino que éstos se convertirán en sus jueces: "Soy un fracasado, un cualquiera, lo mismo que tú", le dirá su idolatrado Biff.

Es la historia de un hombre común, de un americano medio condicionado por un entorno socioeconómico muy concreto, pero que hace de

ese entorno una interpretación muy particular. El asunto central de la obra es sin duda el fraçaso de su protagonista, pero no es tan sencillo delimitar las causas de ese fracaso; es evidente la existencia de unos factores externos que provocan la tragedia interna de Willy Loman: el consumismo desmedido, la falta de comunicación entre los miembros de la sociedad e incluso entre los componentes de una misma familia, la sensación de soledad, la deshumanización del medio ambiente, de las relaciones personales, sociales y laborales...; pero el viajante no sólo es víctima de todos esos factores externos, sino también de otros internos que condicionan su comportamiento, y que tienen que ver con su visión distorsionada de la realidad: pretende triunfar en esa sociedad deshumanizada y cruel en la que apenas logra sobrevivir, y está dispuesto a pagar cualquier precio por conseguir ese éxito que tanto se le resiste.

El drama, con sus dosis de crítica a los sueños del "everyman" norteamericano, interesó en gran medida al público de su época y fue instantáneamente aclamado como un mito





que ofreció de él muy variadas interpretaciones, tanto psicológicas como políticas y sociales: del mismo modo que la izquierda americana de la época saludó la obra como un ataque a lo inhumano del sistema capitalista, la crítica más conservadora veía en ella una defensa del marxismo, pero también una advertencia sobre los peligros de una incorrecta aplicación del sistema: asimismo, se destacaba el análisis psicológico del personaje y la

estadounidense por la crítica,

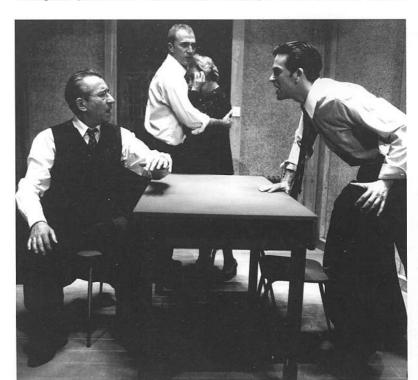
A poco de estrenarse la obra, la crítica incidiría en sus valores sociales, y el propio autor, a propósito de la elección de un personaje como Willy Loman como protagonista para una tragedia, señala en su autobiografía: "Siempre fue austera y elevada la muerte en los titulos. Ahora la iba a reclamar para sí un bromista, un tráfago de contradicciones, un payaso, y había algo divertido en ello, algo semejante a un cos-

crítica de la institución familiar, entre otras cuestiones.

corrón furtivo también. Sí, y en algún apartado rincón de mi cabeza posiblemente algo político: flotaba en el aire el olorcillo de un Imperio Norteamericano en ciernes, así fuera sólo porque, como yo mismo había presenciado, Europa agonizase o estuviese ya muerta, y yo quería poner el cadáver de un crevente a los pies de los nuevos caudillos y los reyes alegres y confiados. La noche del estreno, una muier cuvo nombre cayo se sintió ofendida y la calificó de "bomba de relojería bajo el capitalismo americano"; deseaba que así fuese, por lo menos que estuviera bajo la bazofia del capitalismo, de esa pseudovida que aspiraba a tocar las nubes encaramándose en un frigorifico y a saludar a la luna con el recibo del último plazo de la hipoteca, victoriosa por fin."

Pero si todo el valor del drama residiera en la visión crítica del estilo de vida americano, del consumismo o del sistema capitalista, la obra no tendría esa dimensión humana que representa Willy Loman, un hombre falso e hipócrita para con la sociedad pero que no consigue engañarse a sí mismo, por lo que se desnuda en la escena para mostrarnos sus debilidades, sus contradicciones y su lucha por hacerse un hueco en el mundo, por ser alguien y no resultar un fracasado, ni a sus ojos ni a los de los demás, especialmente ante su familia, ante sus hijos.

Desde luego que hay muchas interpretaciones posibles, dada la gran cantidad de temas que se abordan en La muerte de un viajante. Pero si las dividiéramos entre aquellas que se refieren a los factores externos que influyen en el fracaso de Willy Loman y aquellas otras que responden a factores internos, creemos que estas últimas resultan primordiales. Es justamente esa dimensión humana que despega la obra de sus referencias históricas y sociales la que ha hecho que La muerte de un viajante se haya representado por todo el mundo desde 1949 hasta nuestros



Dicho esto, señalaremos también que muchos aspectos de la personalidad de Willy Loman se explican en relación con su filiación histórica y social: cuando los Loman comienzan a formar su familia corren "los felices años veinte", y todos los sueños heredados de la época de los pioneros americanos parece que puedan cumplirse: el éxito, la fama, el dinero, la vida en contacto con la naturaleza, todo parece que puede llegar, es más, que está al alcance de la mano. Y aquí se plantea el conflicto dramático, cuando el espectador comprende rápidamente el abismo que separa sus sueños de la realidad, sus ilusiones y las remotas posibilidades de que éstas se cumplan.

Todos estas circunstancias debieron condicionar a varias generaciones de americanos. aunque va hemos visto cómo Miller interpreta la situación que rodea al individuo como un elemento condicionante de primer orden, pero no absolutamente determinante; por lo tanto, el protagonista no sólo va a ser víctima del sistema, sino también de sus propios errores, que son los que humanizan al personaje y universalizan el conflicto que encarna. Es cierto que, en un sistema como el que quiere criticar el autor, ese estilo de vida americano marcado por las relaciones económicas y en el que no tener éxito en los negocios supone ser un apestado social, el fracaso de Willy adquiere una dimensión mayor; pero en cualquier caso, lo que se muestra en escena es la conflictividad entre las ambiciones del protagonista y sus posibilidades de conseguir lo que pretende, y todo lo que rodea ese conflicto es poco más que anecdótico.

El conflicto entre sueño y realidad da lugar a su vez a las contradicciones del personaje, que tanto tendrán que ver con la estructura de la obra, como veremos en el siguiente apartado de este Cuaderno Pedagógico. Estas permanentes contradicciones son quizá el rasgo más característico del protagonista de La muerte de un viajante, y hay continuas muestras de ellas a lo largo de toda la obra. Por ejemplo, está claro que Willy es un personaje débil, a pesar de que sobre la escena intente aparentar siempre fortaleza y seguridad: primero le explica a su hijo cómo debe comportarse cuando va a entrevistarse con su antiquo jefe - "Empezad por arriba y acabaréis en la cumbre"... "Entra con ánimo. No parezcas preocupado. Empieza por contar dos buenos chistes para alegrar la conversación. Una personalidad agradable lo tiene todo ganado hoy en día" -: pero cuando él va a hablar con el suyo, se muestra como una persona apocada, que titubea y se humilla para intentar conservar su puesto de trabajo.

También la conducta que sigue para colmar sus ambiciones es contradictoria, y convierte a Willy Loman en un ser inconsecuente que, por un lado, sabe lo que exige la sociedad para triunfar en ella y por otro, consciente de su debilidad en la práctica, no sólo no actúa en esa dirección, sino que más bien lo hace en la dirección

contraria: quiere parecer eficiente y autosuficiente, pero tiene que pedir dinero a su amigo para sacar adelante su casa, y necesita la admiración de los demás para autoafirmarse; quiere que sus hijos triunfen en una sociedad como la suya, y sin embargo les educa en el absoluto desprecio a la propiedad privada, animándoles a cometer pequeños robos, y les pide que sean algo en la vida cuando les ha enseñado a ser superficiales, a confiarlo todo a la fama y al atractivo externo.

A pesar de todo, Willy Loman, podría perfectamente haber continuado viviendo con todas esas contradicciones. Aun engañándose, hubiera podido sobrevivir con todas sus limitaciones, como había estado haciendo hasta el momento final. En realidad, la crisis que se desata en el interior de Willy Loman tiene lugar cuando le falta el apoyo de los demás, cuando percibe que la sociedad conoce su verdadera condición de fracasado, cuando va no puede mantener por más tiempo las mentiras que ha ido tejiendo para tratar de encubrir su debilidad y su verdadera situación.

Y aquí reside una de las claves que hacen de Willy Loman un personaje capaz de sobrellevar el protagonismo de la tragedia: cuando no es consciente de lo ilusorio de sus proyectos y de la mentira en que ha convertido toda su vida resulta una figura patética, hipócrita por cuanto intenta engañar a su familia y a todo el mundo, e infantil e ingenua porque él mismo cree que al final todo se arreglará y sus sueños van a cumplirse. Pero se convierte en una figura trágica cuando es consciente de su situación y se enfrenta a ella, una vez que el autor nos ha hecho comprender que Willy es responsable de





muchos de sus errores, pero no de todos.

Llegamos así a la paradoja final de la obra: incapaz de soportar que los demás, incluidos su mujer y sus hijos, le juzquen como un fracasado, lleva a cabo un nuevo acto de debilidad, su suicidio, que es sin embargo la única conducta coherente que va a realizar en su vida, porque tras desear el éxito de su hijo sin haber hecho nunca nada serio por ayudarle, esta muerte va a suponer para Biff el dinero que puede hacer posible cumplir al fin alguno de los proyectos.

Ya hemos mencionado la mala opinión que tiene Miller sobre la institución familiar, a juzgar por el papel que cumple siempre en sus obras. En el caso de La muerte de un viajante, la familia es parte fundamental del desarrollo dramático, pues el descubrimiento de las infidelidades de Willy por parte de Biff hipotecarán su futuro y marcarán un punto fundamental en las relaciones entre padre e hijo y en el desarrollo

posterior de la trama. Además, la casa de los Loman, que a veces puede parecer un típico "hogar-dulce-hogar" americano de clase media donde, a pesar

de las estrecheces económicas, la bondad y la eficacia materna atempera los problemas, se

descubre pronto como un centro de tensiones, de relaciones hipócritas, de doble moral.

Hemos señalado anteriormen-

te que el desastre de Willy Loman se precipita cuando no puede seguir manteniendo las apariencias ante los demás, y que esto se agudiza cuando los demás son su propia familia. Linda, la esposa, está dispuesta a tratarle como a un enfermo, a no ver lo que su marido no quiera enseñarle, a creer en sus mentiras aunque conoce la triste verdad; pero sus hijos van a demostrarle de una forma más o menos clara el desprecio que les merece la patética figura del viajante que ya no es capaz de vender nada, del triunfador que hasta entonces han creído ver en su padre y que, al final se muestra como un fracasado. Este

rechazo por parte de los hijos es sin duda el empujón que el débil carácter de Willy necesita para tomar la decisión final del suicidio.

Junto al núcleo familiar que forman Willy, Linda y los dos hijos, Biff v Happy, aparecen otros personaies de diferente relevancia. Fred sólo aparece como personaje ficticio, llamado a escena por la conciencia atormentada de Willy; pero su importancia en la obra es decisiva para entender todo aquello que Willy siempre quiso ser v no pudo o no se atrevió a intentar. Charley, el amigo, y su hijo Bernard muestran la cara amable del sistema, la de quienes se acoplan bien en él y triunfan. También la figura del jefe de Willy, Howard, personifica al hombre de negocios con éxito; calificado a veces por la crítica como el capitalista sin escrúpulos que sólo es capaz de ver la cuenta de beneficios y despide a su empleado cuando ya no le sirve, podría significar más bien la figura de un empresario pragmático, un capitalista eficiente que no

encuentra otra alternativa que el despido para un empleado que ha dejado de rendir. Eso explicaría por un lado que, cuando expulsa al empleado de su empresa parece que lamenta tener que hacerlo; y por otro, que la obra no es sólo, como hemos visto en este análisis, una crítica al sistema capitalista, sino mucho más: una obra sobre el sufrimiento del hombre que, ideologías aparte, llega directamente al corazón del lector o espectador.



### **ESTRUCTURA**



a obra presenta los últimos días de la vida de Willy Loman, y consta de dos actos que la dividen entre los dos días en los que ocurre la acción: el primero muestra las horas que transcurren la noche que Willy llega a su casa, y el segundo lo que sucede durante todo el día siguiente; hay además una pequeña parte final que, bajo el título de "Requiem", desarrolla el momento inmediatamente posterior al entierro de Willy Loman.

La estructura de La muerte de un viajante le debe mucho al título que antes de su estreno pensó Miller para esta obra: El interior de su mente. Como señalan algunos críticos, Willy Loman es víctima de su pasado, más que del sistema o de otras circunstancias; un pasado que se le viene a la cabeza en continuas ocasiones en los dos días en los que transcurre la acción de La muerte de un viajante. Tenemos, por lo tanto, un tiempo real, desde que el protagonista llega una noche a su casa hasta que se suicida a la noche siguiente, mezclado con un tiempo pasado que en sucesivos flash backs se entremezcla con la realidad.

Si tenemos en cuenta el contenido argumental de los flash backs, éstos pueden dividirse en dos categorías, dependiendo de si se refieren exactamente al pasado del protagonista o si tienen que ver con sus sueños frustrados, con las ilusiones que ha intentado mantener vivas a lo largo de toda su vida. Los primeros, que aparecen a lo largo de la obra sin seguir un orden cronológico concreto, sirven para caracterizar a Willy y a los personajes que forman su familia, su relación con las personas que le rodean y, sobre todo, la que mantiene con sus hijos adolescentes. Sólo aparecen dos flash backs del segundo tipo, pero son fundamentales en el desarrollo del conflicto dramático porque nos muestran, de la mano del hermano mayor, Fred, lo que Willy quiso llegar a ser y no pudo conseguir.

Los críticos son unánimes al considerar como un éxito el uso de esta técnica dramática. que evita dar explicaciones que ralentizarían la acción. Es, desde luego, una manera muy efectiva de que el espectador perciba la contradicción existente entre las ilusiones que tenia Willy Loman en el pasado y en lo que se ha convertido al

final. La forma de introducir estos flash backs en la acción también varía, ya que unas veces aparecen de repente. con lo que el contraste entre realidad y ficción o entre presente v pasado se multiplica. o bien, como la escena del hotel de Baltimore, se va colando paulatinamente, probablemente para ganar en realismo, y para aumentar la sensación de que el conflicto presente está fuertemente enraizado en el pasado.

A través de los flash backs nos va a explicar el autor la raíz del conflicto que se le plantea al protagonista, y Willy Loman va a sincerarse de tal modo cuando se deja llevar por sus recuerdos que, pese a que esas irrupciones del pasado son irreales, el espectador tiene la impresión de que a veces la verdad se asoma más a escena en esos momentos que ocurren sólo en la imaginación del personaje que en las acciones que realmente transcurren en ese par de días de la vida del viajante. Ya hemos visto cómo las contradicciones de Willy son una de las características más importantes de su carácter y de su conducta; y precisamente ese juego entre el presente y el pasado, entre lo real y lo imaginado por el protagonista. insiste en esas contradicciones y a la vez las explica, porque muestran unidos la causa y el efecto, presentando el conflicto actual junto al hecho del pasado que ha generado ese





### **EL TEXTO**

BERNARD: Hola, tío Willy.

WILLY: (Sorprendido) ¡Hombre, quién está aquí! (Se vuelve a él y le da la mano afectuosamente.)

BERNARD: ¿Cómo estás? Me alegro de verte.

WILLY: ¿Qué haces aquí? BERNARD: He venido a ver a papá. Me voy a Washington. WILLY: ¿Está?

BERNARD: Sí, en su despacho, con el contable. Siéntate. WILLY: (Sentándose.) ¿Qué vas a hacer en Washington?

BERNARD: Tengo una vista. WILLY: (Señalando las raquetas de tenis que hay sobre la mesa.) ¡Ah! Sí, ¿eh? Y a jugar un poco al tenis, también.

BERNARD: Voy a estar en casa de unos amigos, que tienen pista de tenis.

WILLY: ¡Caramba! Deben ser gente importante.

BERNARD: Sí. Papá me ha dicho que ha llegado Biff.

WILLY: (Con una sonrisa.) Sí. Está montando un gran negocio. BERNARD: ¿Qué hace?

WILLY: Negocios muy importantes, en el Oeste. Pero ahora ha decidido establecerse aquí. Es un asunto de mucho dinero. Voy a cenar con él esta noche. Me dijeron que has tenido un chico.

BERNARD: Sí, el segundo. WILLY: ¡Dos chicos! ¡Quién lo iba a decir!

BERNARD: ¿Qué clase de negocio es el de Biff?

WILLY: Pues, verás... Oliver le ha mandado llamar por teléfono. Un contrato en blanco. ¿Dices que tus amigos tienen una pista de tenis?

BERNARD: ¿Sigues trabajando para la misma empresa?

WILLY: (Después de una pausa.) Me alegré mucho cuando supe que habías hecho el doctorado, Bernard. Es alentador ver a un joven abriéndose camino. Igual que Biff. (Se detiene desconsolado. Está lleno de emoción, casi sollozando.)

BERNARD: ¿Qué pasa, tío Willy?

WILLY: (Abrumado.) ¿Cuál es el secreto?

BERNARD: ¿Qué secreto? WILLY: ¿Cómo has logrado...?¿Y cómo él no ha podido..?

BERNARD: No lo sé.

WILLY: (Confidencialmente, desesperado.) Tú eras su amigo. Hay algo que no entiendo en todo esto. Su vida acabó después de aquel partido de fútbol. Desde los diecisiete años, no ha conseguido nada. BERNARD: Porque nunca se ha preparado seriamente.

WILLY: Sí, sí. No creas. Después de sus estudios,

siguió algunos cursos por correspondencia. Radio, mecánica, televisión, ¡qué sé yo! Y nunca llegó a nada.

BERNARD: (Quitándose las gafas.) ¿Quieres que hablemos en serio?

WILLY: (Mirando a Bernard.) Siempre te he tenido por un muchacho sensato. Sé lo que vale un consejo tuyo.

BERNARD: Yo no tengo nada que aconsejarte. Pero hay algo que siempre te he querido preguntar. Cuando iba a terminar el último curso, y aquel profesor le suspendió...

WILLY: Aquel miserable arruinó su vida.

BERNARD: Todo lo que tenía que hacer era estudiar en el verano, y presentarse a otro examen.

WILLY: Sí, claro. Eso debió hacer.

BERNARD: Tú le dijiste que no hiciera el curso de verano.

WILLY: ¿Yo? Se lo pedí de todas las maneras... Se lo ordené.

BERNARD: Entonces, ¿por qué no fue?

WILLY: ¿Por qué? Ésa es la pregunta que me ha perseguido como un fantasma durante los últimos quince años.

BERNARD: ¡Cálmate! WILLY: Déjame que te hable. No tengo nadie con quien

16



hablar. ¿Fue culpa mía, Bernard? No hago más que pensar en ello. Quizá yo haya tenido la culpa.

BERNARD: No lo tomes así. WILLY: ¿Por qué dejó de estudiar? ¿Qué pasó?

BERNARD: Ya te lo he dicho. Que no estudió y le suspendieron. Pero Biff estaba decidido a ir al curso de verano. No estaba desanimado por el suspenso. Poco después, dejó de salir con nosotros. No se le veía por el barrio. Creo que fue a Boston a verte. ¿Habló contigo entonces? (Willy le mira en silencio.)

WILLY: (Con un filo de resentimiento en su voz.) Sí. Fue a verme a Boston. ¿Y qué?

BERNARD: No lo olvidaré nunca. Cuando volvió, cogió los libros, los llevó al cobertizo y los quemó en la caldera. Tuvimos una discusión. Acabamos pegándonos. Nos estuvimos dando golpes hasta que terminamos rendidos, llorando los dos. Siempre he pensado que en aquel momento quemó su vida. ¿Qué pasó en Boston, tío Willy?

WILLY: (Enfadado.) Nada. ¿Qué quieres decir con eso de "¿Qué pasó en Boston? ¿Qué estás insinuando?

BERNARD: Bueno, no te enfades. WILLY: ¿Por qué quieres hacerme a mí responsable? Si dejó los estudios, ¿tengo yo la culpa?

BERNARD: Perdona, tío Willy. No te...

WILLY: ¡Pues no me hables así! (Entra Charley. Está sólo con el chaleco puesto, sin americana, y trae una botella de whisky en la mano.)

CHARLEY: ¡Eh, Bernard! Vas a perder el tren. (Le da la botella.)

BERNARD: Ya voy. (Toma la botella.) Gracias, papá. (Toma las raquetas y su maleta.) Adiós, tío Willy. Y no te preocupes. Ya sabes, "lo que a la primera no se consigue..."

WILLY: Sí. Siempre he creido en eso. (Le da la mano.) Adiós, muchacho.

BERNARD: Adiós, tío Willy. CHARLEY: (Con el brazo sobre el cuello de su hijo.) ¿Qué te parece el chicho? Va a informar en el Tribunal Supremo.

BERNARD: (Protestando.) ¡Papá!

WILLY: (Conmovido, sorprendido y alegre.) ¿En el Tribunal Supremo?

BERNARD: ¡Adiós, papá! CHARLEY: Déjalos bizcos, Bernard.

(Bernard sale.)
WILLY: (Mientras Charley saca su cartera.) ¡En el Tribunal

Supremo! ¡No me había dicho nada!

CHARLEY: (Contando el dinero sobre la mesa.) Pues ahí lo tienes.

WILLY: Y tú nunca le dijiste lo tenía que hacer, ¿verdad? Nunca te preocupaste por él. CHARLEY: Mi salvación ha sido que nunca me he preocupado de nada. Aquí tienes. Cincuenta dólares. Lo he apuntado en tu cuenta.

WILLY: Mira, Charley... (Con dificultad.) Tengo que pagar mi seguro. Si puedes... necesito ciento diez dólares. (Charley no contesta por el momento.) Podría sacarlos de mi cuenta del banco, pero no quiero que Linda se entere...

CHARLEY: Siéntate, Willy.
WILLY: (Yendo hacia la silla.)
Llevo la cuenta de todo lo que
me has dado. (Se sienta.)
CHARLEY: Escúchame.

WILLY: No sabes cuánto te agradezco...

CHARLEY: (Sentándose.) Willy, ¿en qué estás pensando? WILLY: ¿Por qué?

CHARLEY: Te he ofrecido un empleo. Te puedo dar cincuenta dólares a la semana. Y no tendrás que viajar.

WILLY: Ya tengo un empleo. CHARLEY: Que no te da para vivir.. (Se pone en pie.) ¿Por qué no quieres trabajar conmigo?



WILLY: Ya te he dicho que

tengo un empleo.

CHARLEY: Entonces, ¿a qué vienes todas las semanas? WILLY: Si no quieres que

venga... CHARLEY: ¿Cuándo demonios vas a crecer?

WILLY: (Furioso.) Si me vuelves a insultar, nos vamos a ver las caras. No me das miedo. (Está dispuesto a pelear.)

CHARLEY: (Amablemente. yendo hacia él.) ¿Cuánto necesitas?

WILLY: Charley, estoy hundido. No sé qué hacer. Me han puesto en la calle.

CHARLEY: ¿Te ha despedido Howard?

WILLY: Si, ese muñeco. A mí, que le puse el nombre que lleva...

CHARLEY: ¿Cuándo te vas a enterar de que hay cosas que no sirven para nada? Tú le diste el nombre que lleva, pero eso no se lo puedes vender. Y cada hombre vale por lo que puede vender. Parece mentira que seas un vendedor, y no lo

WILLY: Siempre he creido lo contrario. Que si un hombre se ganaba la estima y el afecto de la gente...

CHARLEY: ¿Para qué necesitas que la gente te quiera? ¿Quién ha querido nunca a

Morgan o a Rockefeller? Escúchame, Willy: no sé si me estimas, ni sé si sov un buen amigo tuyo... Te ofrezco un empleo, porque me da la gana. ¿Qué dices?

WILLY: No puedo trabajar para ti, Charley.

CHARLEY: ¿Por qué no? ¿Te da vergüenza?

WILLY: No puedo trabajar para ti. No me preguntes por qué. CHARLEY: (Sacando más billetes.) Has tenido envidia, o celos de mí, toda la vida. ¡Mira que eres tonto! Anda, toma. Paga tu seguro. (Pone el dinero en la mano de Willy.)

WILLY: Llevo la cuenta de todo. CHARLEY: Tengo trabajo. Cuídate. Y paga tu seguro.

WILLY: (Yendo hacia la derecha.) Tiene gracia. Después de trabajar y de correr de un lado a otro, durante años y años, resulta que vales más muerto que vivo.

CHARLEY: Willy, nadie vale nada muerto. (Después de un silencio.) ¿Has oído lo que te he dicho? (Willy se queda inmóvil, perdido en sus pensamientos.) ¡Willy!

WILLY: Dile a Bernard que me disculpe. No quería discutir con él. Es un gran muchacho. Todos son buenos chicos, y todos tendrán suerte. Deséamela a mí también, Charley. Biff ha ido a

ver a Oliver. CHARLEY: Buena suerte. WILLY: (A punto de llorar.) Eres el único amigo que tengo.







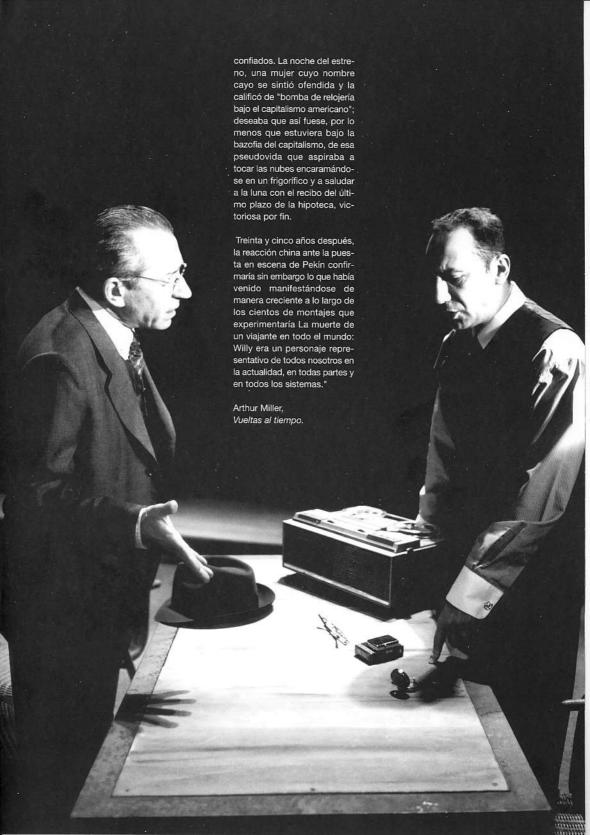
### HABLA EL AUTOR

Me centré en Willy Loman, viajante siempre pletórico de palabras o. meior dicho, hombre incapaz, como Adán, de contener el deseo de darse nombre a sí mismo v a las maravillas del mundo. Yo habia sabido desde el comienzo que esta obra no se podría medir según el realismo convencional y por un motivo integral: el pasado está tan vivo para Willy como lo que sucede en el presente y en ocasiones irrumpe con tanta vehemencia que le domina por completo. Yo quería justamente la misma fluidez en la forma y en aquel momento tenía va claro que ésta tenía que ser ante todo verbal. El lenguaje, desde luego, tendría que ser en principio identificablemente suyo, si bien a la sazón se me antojaba ya plausible infiltrar en él una especie de supraconciencia. La obra. al fin y al cabo, hablaba de los esfuerzos de sus hijos, de su mujer v del mismo Willy por comprender lo que le arrebataba la vida. Y comprender significaba insuflar en la experiencia un lenguaje de apremio, sin trabas, abierto, y no recurrir a las insinuaciones indescifrables v los expedientes dramáticos de lo 'natural'. Si bien la estructura tenía que reflejar la psicología del modo más directo posible, se trataba empero de una psicología encorsetada y deformada por la sociedad, la vida laboral que Willy había llevado y en la que había creido. La obra podría reproducir así lo que siempre había intuido eran el hombre y la sociedad, un tejido inconsútil, una sola unidad en vez de dos.

Hacia abril de 1948 me pareció que podría dar con una forma de aquella índole, aunque tendria que discurrir, en mi opinión, en un solo escenario, en el curso de una noche o de un día, sin que yo supiese por qué. (...)

Me puse a escribir una mañana: el pequeño estudio estaba aún sin pintar, olía a madera recién cortada y a serrín, y los paquetes de clavos estaban aún amontonados en un rincón. El sol de abril había tropezado con vidrios en las ventanas y la flor del manzano silvestre despuntaba sus primeros pétalos azul cielo. Escribí todo el día hasta que oscureció y cuando hube cenado volví a la mesa y seguí escribiendo hasta la madrugada. entre la medianoche y las cuatro. Me había saltado los pasajes que sabía que no me plantearían problemas e ido directamente a los que tenían que sostener el edificio. A la mañana siguiente tenía ya terminada la primera parte, el primero de los dos actos. Cuando me eché a dormir me di cuenta de que había estado llorando: los ojos me ardían aún y me dolía la garganta de tanto hablar en voz alta, gritar y reir. Al despertar estaba entumecido, con tantas aquietas como si hubiera estado cuatro horas jugando al rugby o al tenis y tuviese que afrontar a continuación otro partido. Tardaría unas seis semanas en terminar el Acto II.

Siempre fue austera v elevada la muerte en los títulos. Ahora la iba a reclamar para sí un bromista, un tráfago de contradicciones, un payaso, y había algo divertido en ello, algo semeiante a un coscorrón furtivo también. Sí, y en algún apartado rincón de mi cabeza posiblemente algo político: flotaba en el aire el olorcillo de un Imperio Norteamericano en ciernes, así fuera sólo porque, como vo mismo había presenciado, Europa agonizase o estuviese ya muerta, y yo quería poner el cadáver de un crevente a los pies de los nuevos caudillos y los reves alegres y



### **DOCUMENTOS**



ueva York, Upper Eastside, un séptimo piso. Una pequeña vivienda y una mesa de centro cubierta de libros. Arthur Miller está sentado. recto como una vela, en una silla de madera construida por él mismo. El autor de Muerte de un viajante valora lo incómodo desde siempre. A sus 84 años no piensa nunca en su retiro. Tiene demasiadas cosas que hacer: le hubiera gustado asistir en Hamburgo al estreno de Mr. Peter's connections, pero finalmente no va a poder ser: lo reclama su próxima obra en Broadway.

·Usted es uno de los principales dramaturgos del siglo XX, ¿va mucho al teatro?

A lo sumo, tres o cuatro veces al año. Hace unos días, el redactor iefe de The New York Times me invitó a comer. Y esos señores empezaron a alabar la maravillosa creatividad v vitalidad de Broadway. Pensé que no estaba oyendo bien. Mi obra El precio, que data de hace 32 años, es prácticamente la única obra dialogada que se está exhibiendo ahora mismo en Broadway. El resto son esos musicales. Es una tragedia. Esta ciudad está habitada por 12 millones de personas y en Broadway apenas si se exhiben obras de teatro. Somos un país que carece de cultura escénica.

·Sus piezas se exhiben más en Londres que en su ciudad de origen, Nueva York. ¿Por qué desde hace años tiene tan mala prensa aquí?

En esta ciudad, un solo hombre decide sobre la vida v muerte de una pieza. Cuando el crítico del todopoderoso The New York Times sale del estreno de la obra con el pulgar hacia abajo, cualquier nueva producción morirá en poco tiempo. A veces pienso que el monopolio de la cultura de ese periódico sería más propio de Moscú.

 Si escribiera hoy su clásico Muerte de un viajante, ¿encontraría un teatro que representase su tragedia social?

No en Broadway. Allí la puesta en escena podría llegar a costar dos millones de dólares, y hoy día ningún productor se arriesgaría a ello. Cuando Elia Kazan realizó la producción original de esta obra en 1949, tuvimos que rascar hasta conseguir 38.000 dólares. En aquella época todavía se podía acudir a los amigos ricos y preguntarles si querían participar con 5000 dólares, pero tratándose de dos millones de dólares puede usted olvidarse. Ya pasó el tiempo en el que Broadway presentaba nuevas ideas v formas. Hov día sólo reina esa mierda de espectáculos de entretenimiento. Un dramaturgo de crítica social sólo puede esperar a que una de las estrellas de Hollywood se empeñe en interpretar su obra. Si tiene una de esas estrellas a mano encontrará un productor.

·¿Qué es lo que hace que Broadway sea tan caro?

Parece increible, pero, según mi experiencia, en los teatros no especializados en obras comerciales se trabaja mejor y más rápido. Debido a los sindicatos, en Broadway hay tres personas asignadas a cada trabajo. Por ello, una entrada media cuesta 75 dólares. Esos precios, nada irrisorios, han llevado a que ahora sólo vayan a los teatros turistas y ricos. Cuando escribía mis primeras obras, en la sala también se encontraban policías y bom•En Europa, los escenarios reciben importantes subvenciones. ¿Qué le pareceria algo similar en Estados Unidos?

¿Está usted de broma? Subvención en este país es lo mismo que comunismo. La máxima principal dice: sólo tiene derecho a existir aquello que dé beneficios. Si algo no proporciona dinero significa que el público tampoco quiere ir a verlo.

·En Estados Unidos se patrocina la ópera, el ballet y la música clásica. ¿Por qué no el teatro?

Desde hace 50 años recibo de los políticos la misma contestación idiota a esa pregunta: "Los productores nos han dicho que han ganado millones con una obra teatral. ¿Por qué motivo tendriamos que patrocinarlo?". Cuando yo les respondía que ésas no son las obras que vo escribo, escucho lo siguiente: "Entonces, debería ponerse a escribir ese tipo de obras sin perder un minuto".

•En su nueva obra, Mr. Peter's Connections, el protagonista es un hombre mayor depresivo que ya no comprende su propio país. ¿Un autorretrato?

Mr. Peter se siente como alguien que tiene que impulsar su canoa con avuda de dos raquetas de tenis. Y a veces no puede desprenderse de ese sentimiento. Es como si Dios hubiera dado cuerda al mundo como a un reloj y luego se hubiera esfumado. Las circunstancias de Mr. Peter me son conocidas. Todavía no he podido escribir una línea sobre ningún personaje sin compartir sus sensaciones.

· La crítica norteamericana ha calificado su trabajo como "sombría y pesimista obra de veiez".

-Un pesimista convierte sus propias derrotas en su visión del mundo. Sin embargo, Mr. Peter se rebela contra el hecho de que su vida deba ser una nada absurda. Mientras busque la verdad y la trascendencia sigue habiendo esperanza para él. Al escribir mis obras siempre he insistido en que también en las tragedias debe existir la posibilidad de una vic-

· Mr. Peter se cree rodeado de envidia, superficialidad y decadencia moral. ¿Qué puede esperar?

-La mayoría de los norteamericanos conviven con la sensación de que nada funciona bien en sus vidas. A pesar de ello, todas las mañanas se levantan con la certeza de que ese día lo conseguirán, de un modo u

Uno de los principios morales de este país es agarrarse a la más mínima brizna de esperanza. En Europa se es mucho más fatalista y quejoso. Uno se siente como dentro de una vieja catedral, y se cree que la historia ya ha pasado. Los norteamericanos, por el contrario, creen que todo puede cambiarse, lo cual significa: ¿que no le gusta esta casa?, de acuerdo, la derruimos y construimos una nueva.

· Mr. Peter fue piloto en PanAm hasta que un "sudoroso y bajito estadístico de la empresa" le echó como a "un saco de mierda". Tras su despido se dedica a dar conferencias sobre "El impulso suicida en las grandes empresas".

-Alguien anónimo le ha arrebatado su trabajo y sus ingresos sin mostrar nada parecido al respeto y el agradecimiento. Desde ese punto de vista, Mr. Peter es una prolongación de Willy Loman en Muerte de un viajante. Cuando Loman es despedido a los 60 años, con el orgullo herido, arremete contra un árbol con su viejo Studebacker.

· Los ciudadanos de Estados Unidos son más ricos que nunca. A pesar de ello, su Viajante sigue representándose con gran éxito.

-Porque la gente tiene miedo de que la Bolsa vuelva a pasar por un crac. Sienten que el suelo se tambalea bajo sus pies. El destino de Loman también podría ser el suyo. Mire la fiebre de las fusiones, que se extiende por este país como una peste. Antes, el propietario de una empresa sentía una cierta responsabilidad por sus trabajadores. Hoy día, por el contrario, los directores de las grandes empresas ni siquiera se han encontrado cara a cara con sus trabajadores, así que, si tienen que echar a una cuarta parte de la plantilla para dar un empujón a la cotización de las acciones, no se les hace tan cuesta arriba. Y por eso no saben de escrúpulos. Para ellos, el dinero en metálico lo es todo.

· Sin embargo, la economía norteamericana se ha situado en un puesto modélico para el resto del mundo.

-Tras la muerte del comunismo, el capitalismo norteamericano queda como único vencedor. Pero ¿qué pasa con un sistema que ya no tiene oponentes? Se vuelve increíblemente grasiento y comienza a cometer errores porque no hav ningún competidor pendiente de él. Hasta los ochenta, el mundo estaba sentado en una



Pedagógico



Pedagógico



silla con tres patas: Estados Unidos, Rusia y China. Hoy día, el mundo se encuentra sobre una silla que sólo tiene una pata: Estados Unidos. ¿Cuánto tiempo se puede mantener nadie sobre una silla de una sola pata?

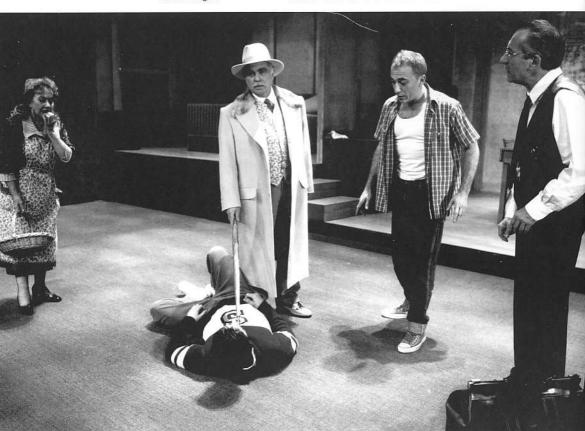
- · ¿Prevé un gran crac?
- -Yo no soy economista, pero me enseñaron que el valor en Bolsa de una empresa se mide en productividad y beneficio. Parece que eso ya no va a sequir siendo verdad durante mucho tiempo. La propaganda de Wall Street nos quiere hacer creer que una acción tiene el valor que cuesta. Que está pasado de moda preguntar si una acción también representa un valor real. Yo he vivido el crac de la Bolsa de 1929. En aquella época se oían decir las mismas cosas a los expertos. Y luego llegó el Viernes Negro.

- · ¿Tiene acciones?
- -Algunas, pero no dependo de ellas. Si explotase el globo de la especulación podría sobrevivir.
- Precisamente su padre perdió su fortuna millonaria en el crac de 1929. Entonces tenía usted 14 años.

-Mi padre apenas tenía formación académica. Antes de la Primera Guerra Mundial emigró desde Polonia hasta Estados Unidos, Pasados unos años era propietario de una fábrica de ropa femenina que funcionaba a las mil maravillas. En 1927 hizo un maravilloso descubrimiento: que invertir su capital en acciones le proporcionaba mucho más dinero que invertirlo en la producción de abrigos. Entonces, cuando se produio el gran crac continuaba teniendo una fábrica

que iba a las mil maravillas, pero no podía pagar a sus trabajadores porque todo su dinero se había ido por el desagüe. Las personas no cambian mucho. Siempre es la misma historia: ambición. Y yo también lo entiendo. La perspectiva de hacer dinero sin necesidad de trabajar es muy, pero que muy atractiva.

- Se enfadó con su padre al quedarse sin chofer y sin niñera de repente?
- -No. El derrumbamiento absoluto de nuestro mundo familiar durante la Gran Depresión me ha enseñado que no hay nada que tenga estabilidad en este mundo. La inseguridad es el único principio válido. Mientras tanto, he llegado a saber que sin la ruina de mi padre nunca hubiera llegado yo a ser dramaturgo. Su destino está presente en cada una de mis obras.



-No me siento lo suficientemente inocente como para maldecir a otros, y cuanto mayor se hace uno, más se rie uno intimamente de todo. No tiene más que ver la campaña electoral que estamos teniendo. Yo tampoco entiendo qué hay de excitante en todos esos rituales del negocio del entretenimiento. Ningún candidato discute sobre los problemas que tienen una auténtica relevancia. Observe ese histérico debate sobre el aborto. Si escucha a nuestros políticos pensará que para un norteamericano medio el aborto es un tema esencial. ¡Mierda! Esos polí-tipos sólo quieren beneficiarse. ¿Por qué el hecho de que hava 20 millones de niños norteamericanos que viven por debajo de los límites de la pobreza no despierta en ellos una indignación generalizada? Los conservadores no paran de lamentarse quejándose de que este país necesita recuperar sus valores. La ironía reside en que estos mismos conservadores ocupan puestos destacados en ese sistema que destroza nuestros valores día a día. La mayor comedia para mí es ese millonario, Steve Forbes, que ahora aparece hecho un idiota. Ha gastado 70 millones de dólares en su campaña electoral y, a pesar de ello, sólo consiguió quedar el último con diferencia. Ha demostrado que ni siquiera un Forbes puede darse el gusto de comprar elecciones, unas incluso teniendo todo el dinero del mundo.

- Estados Unidos sin dar crédito a lo que veían durante todo el caso Lewinsky. ¿Qué ha sido del intento de convertirse en fundamentalistas religiosos, de raptar la política?
- -Han intentado todo, pero los norteamericanos no han perdido la cabeza.
- · Ahora, en algunos estados quieren incluso colgar los Diez Mandamientos en las paredes de las aulas de los colegios.

-¿Y por qué no un régimen iraní? ¿No seria maravilloso? ¿Con mujaidin? Dios, me abuel tema. Los Diez Mandamientos en un aula es algo ilegal.

· En la actual campaña electoral, la religión desempeña un papel importante. Hasta el demócrata Al Gore reza ante las cámaras. ¿Qué explicación da a tanta piedad?

-La política y la religión en este país nunca estuvieron verdaderamente separadas. Lo que es nuevo es la pura utilización por parte de los políticos. Nunca un derechista, como lo era Eisenhower, se ha atrevido a instrumentalizar a Dios. Se había llegado a un consenso mediante el cual simplemente no era propio mostrar las propias creencias a lo largo de una campaña. Ahora, incluso ese límite de pudor ha sido derribado. En vez de llevar a los hijos ante la cámara, ahora se vuelve a enseñar el misal de cada uno.

· ¿Teme que suria un fundamentalismo religioso en su pais?

-Los derechistas religiosos son expertos en propaganda, pero si se cuentan no alcanzan un número elevado. Según las encuestas, un 80 por ciento de los norteamericanos cree que irá al cielo. Sin embargo, la mayoría también cree que no se encontrará allí con nadie conocido. Verá, la religión tiene en Estados Unidos la profundidad espiritual de una tira de comic.

· Desde 1962 está usted casado con la fotógrafa austriaca Inge Morath. ¿Qué dice su esposa sobre la carrera de su compatriota Jörg Haider?

-Está increíblemente furiosa. Cuando ves a Haider en televisión y quitas el volumen. podrías tomarlo por norteamericano. Tiene esa apariencia relajada de un Tom Cruise. Yo he acompañado a Inge a menudo a su país. Los austríacos no se han enfrentado a su historia hasta hov. Por eso no entienden por qué en el extranjero hay tanta preocupación por Haider. Siguen considerándose las primeras víctimas de Hitler. Pero también amaron a este hombre y fueron los mejores nazis que hubo. Los austriacos siguen creyendo que son el muro de retención de Europa contra los turcos. En este sentido son como los texanos, que odian a los mexicanos. En ningún lugar hay tanta xenofobia como en los estados fronterizos. Mi mayor esperanza es la industria del turismo austriaca. Ahora, algunos de mis amigos ya no han ido a Austria a practicar deportes de invierno. Probablemente serán los dueños de los telesillas de las estaciones de esquí los que se preocuparán de que Haider no adquiera demasiado poder.

(Entrevista realizada por Claus Lutterbeck y Sven Michaelsen a Arthur Miller, publicada el 24 de abril de 2000 en el diario digital "Página 12" de Buenos Aires)



Pedagógico





# CONVERSACIONES CON EL DIRECTOR



La muerte de un viajante es una de las obras más conocidas de Arthur Miller, y cabría decir que de todo el teatro americano contemporáneo. ¿Qué es lo que más le atrae de la obra de este autor?

Muchos son los atractivos que tiene esta obra, no en vano está considerada como una de las más importantes del siglo XX. Tiene grandes hallazgos que podríamos llamar técnicos y artísticos. Entre los primeros destacaría la perfección de su estructura dramática, que funciona como un implacable mecanismo de relojería y que incide directamente en el proceso catártico. También la sólida construcción de los personajes. Aunque sin duda lo que

más me atrae, v pienso que también al público, es la desgarradora conexión entre los conflictos y colisiones que plantea la obra, y los espectadores de este nuevo siglo, nuestra sociedad. Reconocemos a todos y cada uno de los personajes y las situaciones que viven, y nos reconocemos. Este texto es cada día menos americano y más universal. Arthur Miller habla a todos los seres humanos más allá de su raza, sexo, nacionalidad o circunstancias sociales y políticas en las que se encuentran ya que, como dice el propio Miller, "en cualquier parte del mundo la gente quiere progresar." He aqui el precio que pagamos.

En más de una ocasión ha señalado Arthur Miller su convicción de que "el arte debe servir para cambiar la sociedad". ¿En qué medida comparte usted esta opinión, y cómo se refleja esto en su visión de *La muerte de un viajante*?

Lo comparto plenamente y más desde un teatro público. En nuestra cartelera, como en la mayoría de los teatros europeos y americanos, sólo se representa, porque se consume, teatro para el ocio, donde ocupa un papel relevante el musical. Entre los principales objetivos de estos espectáculos no está, evidentemente, cambiar el mundo. ¿A quién corresponde entonces poner en escena un teatro de conciencia, no sujeto a la dictadura de la taquilla, y que sirva para acompañar al hombre en la construcción de su destino individual y colectivo? A los teatros públicos sin duda alguna. De ahí la importancia de su existencia en una sociedad que ha decidido convertirse en un gran supermercado. Y claro que de alguna manera, con esta puesta en escena de La muerte de un viajante, tratamos de cambiar el mundo o por lo menos de llegar a la mente y al corazón del hombre de hoy y ponerle un espejo donde se vea reflejado.

Los críticos literarios han ofrecido una gran variedad de interpretaciones de la obra, tanto desde el punto de vista psicológico como social y político: estudio psicológico de un hombre común, crítica a la institución familiar, ataque al capitalismo... De todo ello, ¿qué ha querido

destacar en su montaje de La muerte de un viajante?

Miller, como los grandes autores, se alimenta de los conflictos de su sociedad pero habla a todos los seres humanos. Esto le convierte en un humanista y precisamente, con esta puesta en escena, lo que hemos pretendido demostrar es que sólo existe una humanidad. Esta obra, que ha sido considerada la quintaesencia de lo norteamericano, se convierte en metáfora del ser humano de hoy ¿quizá de siempre? que sólo desea poseer para ser.

Sin ser Willy Loman un héroe con la entidad de los personajes de la tragedia griega, pesa de algún modo sobre é la misma carga trágica. ¿Qué opinión le merece que Miller sitúe en el papel de héroe a un hombre común como es el protagonista de esta obra?

No es el siglo XX un tiempo épico, ni hay cabida para la transcendencia. Willy Loman se empeñó en convertirse en héroe en un mundo sin memoria, y éste es el resultado: el héroe se convierte en antihéroe, y el patetismo se apodera de su existencia. Loman pensó que siendo un fiel devoto del sistema alcanzaría el cielo prometido. Nadie le advirtió de que él, hombre vulgar, y corriente, no estaba llamado a ocupar el puesto de primer actor en esta tragicomedia de nuestra existencia.

Pocos personajes; cada uno un mundo. Sobre todo Willy Loman; pero también Linda, los hijos, el hermano aventurero, Charley y su hijo, el joven jefe, la mujer del hotel... ¿Qué puede contarnos sobre el trabajo con los actores?

El trabajo de interpretación es la columna vertebral de este montaje. La obra tiene los personajes exactos para el desarrollo de la tragedia. Nadie es anecdótico, el friso es perfecto. A las dificultades de construir unos personajes tan compleios, hay que añadir edades muy distintas y escuelas muy distintas. Se trataba de consequir que todos los personajes estuvieran en una misma línea sinfónica. El proceso de ensayos ha sido muy duro pero apasionante. Creo que todos los directores de escena deberíamos tener esta experiencia. donde toda la puesta en escena se concentra básicamente en el trabajo de interpretación. y que consiste en profundizar en los conflictos de los personajes y en sumergirse en sus emociones. Abandonarse para sorprenderse, y encontrar la verdad interna que late en todo conflicto emocional.

¿Cómo se han solucionado los problemas espaciales que plantea la puesta en escena de una obra como *La muerte de un viajan*te, que presenta no sólo lo que ocurre en los dos últimos días de la vida de su protagonista, sino también lo que pasa por su cabeza?

He procurado que el tránsito de Willy Loman por el presente y por el pasado sucediera con mucha fluidez. Que escenográficamente nada lo impidiera. Nuestro protagonista se refugia en el pasado cuando las cosas le van muy mal en el presente; pero debe suceder de forma tan inmediata como el pensamiento. Este efecto técnico y artístico de sumergir al espectador en la mente del protagonista me recuerda a los famosos efectos de inmersión de Buero. Creo que hubiera sido un error considerar el pasado como un flash-back. El pasado vive en el presente y

en la mente de Willy Loman y debe ser, como ya he dicho, tan ágil como el pensamiento. La muerte de un viajante es un poema dramático lleno de luces y sombras, y el espacio escénico debe convivir en perfecta armonía con la iluminación. Todo en esta puesta en escena es exquisitamente sencillo; tan solo unos pocos elementos nos sirven para narrar esta historia. No olvidemos que también los personajes son los absolutamente necesarios. Nada debe sobrar ni faltar y esa es la clave, pienso.

Hemos comentado en este Cuaderno que, desde su estreno en 1949, La muerte de un viajante fue aclamada como un clásico americano. Sin embargo, innumerables puestas en escena en todo el mundo demuestran que en más de cincuenta años la obra no ha perdido interés, independientemente del tiempo o el lugar en que se represente. ¿Qué destacaria de la obra, aquí y ahora?

La gente tiene miedo a que esta sociedad maquillada de bienestar, confort, éxito y consumismo, un día estalle y se rompa en mil pedazos. En lo más hondo todos sabemos que esto no es más que un gran escaparate y que todo se puede tambalear baio nuestros pies. De ahí que cada tarde, en cada butaca, se sienta un espectador que percibe que el destino de Willy Loman también podría ser el suyo, y que la tierra que arroja Linda Loman sobre el féretro de su marido se convierte en metáfora de nuestro propio entierro.



# PROPUESTA ARTÍSTICA

1. ESCENOGRAFÍA

suemes y reaverage

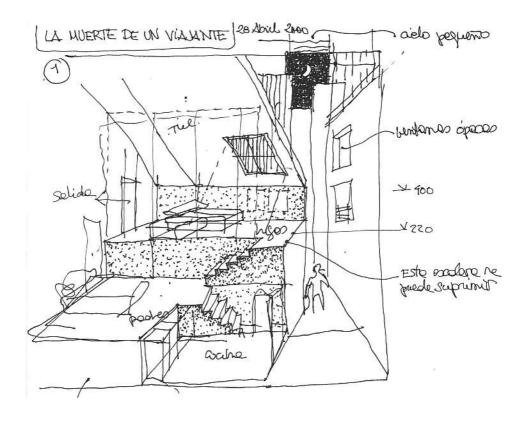
cone de juiedro que no se domerono sino que se e nosione: (rompeyo) à 6 tucado?

¿ Podemos concertir una obre novide de la cinevica de la 50 en una obre elemponal y universal? ¿ Nos dejere Attur Miller ? ¿ Haamos un nintro de la nevera de las poters de los chicos (pintenas pompeyanos)?

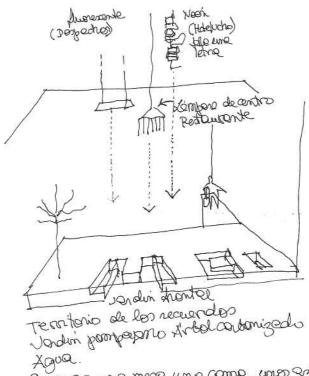
Camas como sintro en madere guese a cona.

The los exemos nevadados el fondo al noscocielos

delle desepareor. Im hue co en al jordin quede hear ale feore abiente min atoud.



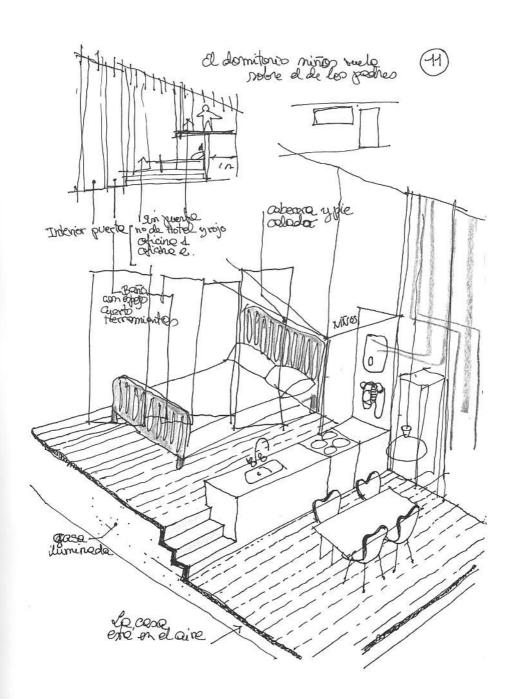




Excavar una mose une coma, unos exientes, en el jendin como ema eccaneción ar queológica osto rignifica eleven unos 70 cmo la bose de toda

of chico llama e la juento del donnitorio y el podre no le mobre jues etá con una mujer que esconde en el bento. E como havemos esto nin juentos?

La porte excepcado (que quede ren muy bella) debe esten muy poco iluminado en con exampo de la cono cida trincheses queden impedir la tiene circulación de estores en cos exercos del jendin? ¿ El cirba puede gonion y pender hojos de forme elegante? Solo que los hojos combien de color.













#### 2. VESTUARIO

Aunque en un primer momento se planteó buscar en el vestuario una estilización afín con el estilo depurado de la escenografía, en seguida la línea de trabajo de los ensayos nos hizo descartar ese camino y apuntar hacia un estilo básicamente realista y naturalista, con la sencillez como pauta general de trabajo. Esta aparente sencillez no está exenta de dificultad en su realización.

Para la creación del trabajo se tiene en cuenta el estudio del texto dramático, la asistencia a los ensavos, el trabajo conjunto con el director, escenógrafo e iluminador.

Comenzamos por recabar toda la documentación posible con el fin de ser fieles al máximo a la época y el estatus social que habíamos de reproducir, en este caso la sociedad americana de las décadas de los cuarenta y los cincuenta. La documentación manejada ha sido sobre todo fotográfica y cinematográfica.

También hemos tratado de remarcar los rasgos sociales de los personajes a través de su ropa, por un lado la familia americana de clase media-baia

y por otro los personajes relacionados con el mundo "de los negocios".

En la obra se aprecian dos planos bien diferenciados: el presente o la realidad y el pasado o los recuerdos. Hemos tratado de plasmarlos a través del trabajo con el color: en el presente dominan los tonos oscuros y con tendencia a fríos; el recuerdo, por el contrario, es luminoso y colorista, aunque dominando los tonos suaves. Este segundo bloque del recuerdo no es estrictamente realista, sino que se trata de una visión idealizada y evocada a través del protagonista (Willy Loman).

En este apartado aparecen destacados como pincelada aparte los dos personajes más distorsionados: la chica, presentada como una "pin-up" americana tópica de los cincuenta, en tonos rojizos; y el tío Fred, el menos real de todos, figurado en la imaginación del viajante como un elegante viajero-aventurero en tonos arenas y dorados.

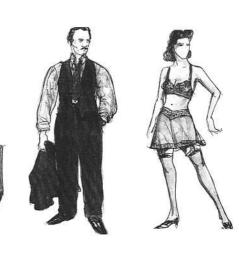
Otra diferencia entre estos dos bloques es el tiempo real transcurrido entre uno y otro, aproximadamente unos diez años.

Hemos querido enfatizar claramente esa evolución: del optimismo al pesimismo, de la adolescencia a la madurez de los personajes a través de su vestuario.

Rafael Garrigós

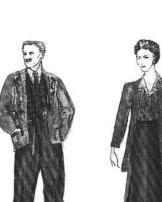


LA MUERTE DE UN VIAJANTE















# ACTIVIDADES

#### 1. DEBATE EN CLASE

- 1.1 Realiza una breve exposición del argumento de la obra.
- 1.2 Señala cuál es a tu juicio el tema fundamental de *La muerte de un viajante*.
- 1.3 El autor opina que "el arte debe servir para cambiar la sociedad". ¿Qué elementos de La muerte de un viajante crees que están en la línea de este propósito?
- 1.4 Hay en la obra un reflejo crítico de la sociedad americana de los años cuarenta y cincuenta, aunque en muchos aspectos la crítica sigue siendo válida para cualquier otro lugar y cualquier tiempo. Comenta los elementos de la obra más ligados a la época y a la sociedad a la que pertenece su autor, y distinguelos de aquellos otros de valor más universal.
- 1.5 Hemos señalado en este Cuaderno que la obra no sólo es un drama social. ¿Qué otras interpretaciones crees que pueden hacerse de La muerte de un viajante?
- Señala los rasgos que te parezcan más característicos

de los principales personajes.

- 1.7 ¿Con qué intención crees que ha escogido el autor una figura como la de Willy Loman para protagonizar su drama?
- 1.8 ¿Qué te parece la visión que Miller ofrece de la familia a través de los Loman? Analiza la figura de Linda y la relación con sus hijos.
- 1.9 Todos los críticos apuntan que Miller es un escritor realista, y éste parece el estilo más apropiado para un drama hasta cierto punto social como La muerte de un viajante. ¿Qué aspectos de la obra te parece que se relacionan con su carácter realista?
- 1.10 El estilo realista no impide que en la obra haya elementos de marcado carácter simbólico, desde la figura del viajante al sonido de la flauta, desde el frigorífico o el magnetofón a las semillas, desde el coche a las medias. Analiza éstos y otros elementos simbólicos que encuentres en La muerte de un viajante.
- 1.11 En la obra se mezclan momentos reales con otros que sólo ocurren en la mente de Willy Loman. ¿Qué te pare-

ce el modo en que estos episodios del pasado aparecen en escena?

1.12 ¿Qué opinión te merece la puesta en escena en relación con la inclusión de los flash backs? ¿Y con los cambios espaciales que exige la obra?

#### 2. TRABAJO EN GRUPO

#### 2.1 Análisis de las críticas

Proponemos como actividad la recopilación de las críticas que se publiquen en los días posteriores al estreno de La muerte de un viajante. Analizad los elementos comunes que observéis en ellas, así como las diferencias. Relacionadlas asimismo con vuestra propia opinión sobre la obra y presentad vuestras conclusiones ante la clase.

2.2 Aproximación al teatro contemporáneo norteamericano.

Para situar el teatro de Arthur Miller en su contexto literario es necesario repasar nuestros conocimientos sobre el teatro norteamericano de mediados del siglo XX. Por eso, proponemos que realicéis por escrito un resumen de lo que podáis encontrar en libros y enciclopedias sobre los siguientes nombres:

- •Elmer Rice
- Clifford Odets
- Eugene O'Neil
- Tennessee Williams
- Edward Albee
- · Federal Theatre Project
- · Group Theatre

También resultará interesante repasar la importancia de las figuras de Henrik Ibsen, iniciador del drama realista contemporáneo, y August Strindberg, primer exponente del realismo psicológico en el teatro.

#### 2.3 Análisis de los personajes

La nómina de personajes de La muerte de un viajante nos permite realizar un análisis pormenorizado de ellos: Willy Loman, Linda, sus hijos, Biff y Happy; el tío Fred; Charley, el vecino, y su hijo Bernard; Howard, el jefe de Willy; la mujer y Stanley.

Especialmente de los primeros, podemos realizar en un cuadro en el que se reflejen sus rasgos principales; puede resultar interesante distinguir en ellos cómo son realmente, qué imagen quieren transmitir a los demás y qué significan, qué

tipo de personaje encarnan sobre la escena.

#### 2.4 Análisis de la estructura

Ya hemos visto la importancia que tienen en la obra la inclusión de un tiempo pasado o irreal que sólo tiene lugar en la mente de Willy Loman. Analizad los seis flash backs que aparecen, señalando qué sentido tienen y cómo se introduce cada uno de ellos en relación a lo que realmente está sucediendo en la escena.

# 2.5 El papel de la mujer en La muerte de un viajante

En su libro sobre Arthur Miller escribe Antonio Rodríguez Celada: "Linda representa el papel perfecto que las feministas de hoy en día esgrimirían como ejemplo de abnegación innecesaria, sacrificio inútil y esclavitud disfrazada... Su amor está teñido de egoísmo, y si puede perdonar con tanta facilidad las debilidades de su esposo es porque un enfrentamiento con éste pondría en peligro su propia seguridad y comodidad".

Comenzando por expresar vuestro acuerdo o desacuerdo con esta opinión, realizad un debate en clase sobre el papel de la mujer en la obra, teniendo en cuenta que la personalidad de Linda es fiel reflejo de la mujer de los años cuarenta.

#### 3. COMENTARIO DE TEXTO

Proponemos como actividad realizar un comentario de texto del fragmento de *La muerte de un viajante* recogido en este Cuaderno Pedagógico. Para ello, ofrecemos la posibilidad de seguir los siguientes puntos:

- a) determinación del tema.
- b) análisis de la forma: estilo literario, utilización de recursos o figuras retóricas, registro idiomático...
- c) análisis del contenido: localización del fragmento dentro de la obra; ideas principales, ideas secundarias, significados simbólicos, personajes que aparecen, análisis de las relaciones que se establecen entre ellos, etc.
- d) conclusión: relacionar las ideas obtenidas mediante el comentario con los conocimientos que se tengan de la obra de Miller. Terminar el comentario con una opinión personal que, entre otras cosas, valore la adecuación entre los contenidos que ofrece el texto y la forma que el autor ha escogido para hacérselos llegar al público o lector.





4. CONTEXTO HISTÓRICO, Miller, junto a algunos aconte-SOCIAL Y CULTURAL

a la vida y a la obra de Arthur tos se ven reflejados en la obra

cimientos históricos, sociales y culturales que le son con-Proponemos a continuación un temporáneos: analiza en qué cuadro con los datos referidos medida dichos acontecimien-

que has visto representada. (Se mantienen en inglés los títulos de aquellas obras que no han sido traducidas al castellano).

#### VIDA Y OBRA DEL AUTOR

#### CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL Y CULTURAL

	VIDA I OBITA DEL ACTOR	CONTEXTO HISTORICO, SOCIAL I COLTORAL
1915	Nace en Nueva York el 17 de octubre.	El estreno en Nueva York de la película El nacimiento de una nación, de D.W. Griffith, causa una gran polémica.
1929		Crack de la Bolsa y comienzo de la Gran Depresión.
1936	Recibe un premio por su primera obra, No Villain, escrita en la universidad.	Estalla la guerra civil española.
1938	Se gradúa como periodista en la Universidad de Michigan.	Noche de los cristales rotos: la comunidad judía alemana victima de la violencia nazi.
1940	Se casa con Mary Grace Slattery.	Il Guerra Mundial: Francia se rinde ante Alemania.
1944	Estrena Un hombre de suerte.	Desembarco aliado en Normandía.
1945	Publica su primera novela, Focus.	Rendición de Alemania. Se descubren los campos de concentración.
1947	Estrena Todos eran mis hijos, que supone su primer gran éxito.	Caza de brujas en Hollywood.
1949	Estrena La muerte de un viajante.	Stalin crea un estado comunista en la Alemania Oriental.
1950	Estrena <i>Un enemigo del pueblo</i> , adaptación de la obra de lbsen.	Comienza la Guerra de Corea.
1953	Estrena The Crucible. (Las brujas de Salem).	Chaplin declara que jamás volverá a EEUU, donde se le ha prohibido regresar acusado de apoyar el comunismo.
1955	Estrena Memoria de dos lunes y Panorama desde el puente.	Se estrena La tentación vive arriba, protagonizada por Marilyn Monroe.
1956	Se casa con Marilyn Monroe.	EEUU prueba por primera vez una bomba nuclear en el Pacífico.
1957	Es condenado por no colaborar con el Comité de Actividades Anti-norteamericanas.	Se estrena en Broadway el musical West Side Story. Muere el actor Humphrey Bogart.
1961	Escribe el guión para <i>The Misfits</i> (Vidas rebeldes), que dirige John Huston y protagonizan Marilyn Monroe y Clark Gable. Tras un nuevo divorcio, se casa con Inge Morath.	John F. Kennedy se convierte en el presidente más joven de los Estados Unidos. Exiliados cubanos apoyados por EEUU invaden la bahía de Cochinos.
1963	Estrena <i>Después de la caída.</i> Publica el libro de relatos infantiles <i>Jane's Blanket</i> .	200.000 personas se manifiestan en Washington a favor de la igualdad racial. Kennedy es asesinado en Dallas.
1964	Estrena Incidente en Vichy.	Ley de Derechos Civiles, contra la discriminación racial en EEUU.
1967	Publica el libro de relatos breves I don't need you anymore	Guerra de los Seis Días entre árabes e israelíes.
1968	Estrena El Precio.	Martin Luther King es asesinado en Memphis.

	VIDA Y OBRA DEL AUTOR	CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL Y CULTURAL
1973	Estrena La creación del mundo y otros asuntos.	Marlon Brando rechaza el Oscar por el trato de Holywood a los indios de EEUU.
1977	Estrena The Archbishop's Ceiling.	El candidato demócrata Jimmy Carter,
1980	Estrena Playing for Time.	Ronald Reagan ocupa la Casa Blanca.
1982	Estrena El reloj americano.	Los bombardeos de Israel expulsan a la OLP de Beirut.
1984	Estrena Two-Way Mirror.	Ronald Reagan gana las elecciones para un segundo mandato.
1986	Publica su novela I think about you a great deal.	Desastre nuclear en Chernobyl.
1987	Publica su autobiografía, Vueltas al tiempo. Estrena Danger: Memory!	Fuerte caída en Wall Street por el mal estado de la economía estadounidense.
1991	Estrena The Ride Down Mt. Morgan.	Guerra del Golfo.
1992	Publica su novela Homely Girl.	Disturbios raciales en Los Ángeles que se cobran 58 muertos y miles de heridos.
1993	Estrena The Last Yankee.	Mueren en Waco (Texas) 85 miembros de una secta tras el asedio del FBI.
1994	Estrena Cristales rotos.	Nelson Mandela, presidente de Suráfrica.
1995	El CDN estrena Cristales rotos en el Teatro Maria Guerrero.	Más de 100 personas mueren en un atentado terrorista en Oklahoma.
1998	Presenta la que hasta el momento en	Guerra contra Irak.





# **BIBLIOGRAFÍA**

- Dieterich, Genoveva. Pequeño Diccionario del Teatro Mundial. Libro de bolsillo Itsmo, colección Fundamentos. Madrid, 1974.
- Elliot, Emory. Historia de la Literatura Norteamericana.
   Editora General. Cátedra.
   Crítica y Estudios literarios.
   Madrid, 1991.
- Gómez García, Manuel. Diccionario de Teatro.
   Editorial Akal, 1ª edición, Madrid, 1997.
- Mailer, Norman.
   Fragmentos. Gedisa.
   Barcelona, 1987.

- Martín de Riquer y Valverde, José María. Historia de la literatura universal. Volumen
   10. Planeta, Barcelona,
   1994. 10º edición.
- Miller, Arthur. Vueltas al tiempo. Tusquets Editores. Colección Andanzas.Barcelona, 1988.
- Miller, Arthur. "El viajante" en Beijing. Plaza y Janés, colección Biografías y Memorias. Barcelona, 1984.
- Pérez Gallego, Cándido. Literatura Norteamericana. Una visión crítica. Palas Atenea. Madrid, 1992.

- Rodríguez Celada, Antonio. Arthur Miller, la sociedad, el existencialismo y el mito. Ediciones Almar. Colección Anglistica. Serie Ensayos Norteamericanos. Salamanca, 1980.
- Vidal, Josep A. Prólogo a La muerte de un viajante, de Arthur Miller. Editorial Losada. Barcelona, 1974.
- Yakovlev, A. N. De Truman a Reagan. Plaza y Janés. Barcelona, 1987.

# CUADERNOS PEDAGÓGICOS PUBLICADOS

- El yermo de las almas, de Ramón del Valle-Inclán.
- El libro de las bestias, de Ramón Llull.
- Pelo de tormenta, de Francisco Nieva.
- 4. El avaro, de Molière.
- La increible historia del Dr. Floit & Mr. Pla, de Els Joglars.
- Madre Caballo, de Antonio Onetti.

- Tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita y Retablillo de Don Cristóbal, de Federico García Lorca.
- San Juan, de Max Aub.
- La casa de Bernarda Alba, de Federico García Lorca.
- La Fundación, de Antonio Buero Vallejo.
- 11. Fedra, de Miguel de Unamuno.
- El lector por horas, de José Sanchis Sinisterra.
- Cartas de amor a Stalin, de Juan Mayorga.

- 14. Daaalí, de Els Joglars.
- La visita de la vieja dama, de Friedrich Dürrenmatt.
- Los vivos y los muertos, de Ignacio García May.
- El cementerio de automóviles, de Fernando Arrabal.
- La muerte de un viajante, de Arthur Miller.



## EL CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL

El Centro Dramático Nacional (CDN) es una unidad de producción teatral dependiente del Organismo Autónomo "Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música" (INAEM-Ministerio de Educación, Cultura y Deporte). Desde su creación en 1978 hasta hoy, su principal función es la de difundir las distintas corrientes y tendencias de la dramaturgia contemporánea española y universal, con una atención especial a la dramaturgia española actual.

El CDN es un espacio en libertad para la reflexión y el diálogo, con una dinámica de colaboración con otros teatros públicos. Desde abril de 1999 es miembro de la Convención Teatral Europea (CTE).

El CDN cuenta con dos sedes para el desarrollo de sus actividades: el Teatro María Guerrero y el Teatro Olimpia, actualmente en remodelación.

#### OTRAS ACTIVIDADES

#### Viaje por el teatro

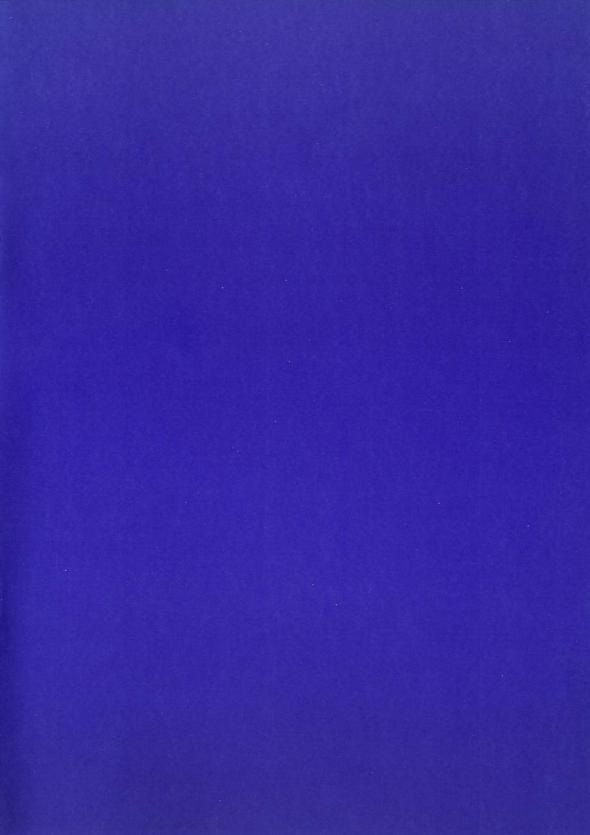
El CDN propone a los Centros educativos una forma de conocer el teatro atractiva y amena. A través de la visita guiada por las diversas secciones que componen el Teatro María Guerrero, el alumno tiene una visión global de las labores que se desarrollan en un espectáculo, con explicaciones tanto de la historia del teatro como de los lugares y elementos protagonistas de una función.

# Asistencia en grupo a las representaciones

El objetivo primordial de la asistencia en grupo a las representaciones es el de fomentar el conocimiento del hecho teatral entre el público escolar y universitario y colaborar en el desarrollo de las capacidades analíticas y de recepción artística de los alumnos. El profesor recibe previamente el Cuaderno Pedagógico como apoyo para preparar la asistencia a la representación, que se complementa con exposiciones monográficas sobre los espectáculos.

#### Charlas- coloquios

Otra de las actividades que el CDN propone a los Centros educativos consiste en organizar para aquellos grupos que lo soliciten un pequeño coloquio con los actores y el equipo artístico. En estos encuentros se produce un conocimiento más amplio de aquellos aspectos que rodean el montaie de una función determinada y de la creación teatral en su conjunto. En ellos, el alumno puede plantear todo aquello que siempre quiso saber sobre el mundo del teatro y nunca se atrevió a preguntar.





### CENTRO DRAMÁTIC O NACIONAL

Tamayo y Baus, 4 28004 Madrid Guerrero Oficinas

Tamayo y Baus, 4 28004 Madrid T. 91 310 2949

Venta telefónica: 902 488 488 Información E-mail: cdn@inaem.mcu.es http://cdn.mcu.es









INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA