



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

THE STAGE INSIDE YOUR HEAD: EL PAPEL DE LAS
ACOTACIONES DE *DEATH OF A SALESMAN* EN LA
CREACIÓN DE UN TEXTO ESPECTACULAR VIRTUAL

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLESAS)

PRESENTA:

XIMENA ARCE GARCÉS

ASESORA:

DRA. ANACLARA CASTRO SANTANA

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2021





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicatoria

A mi familia, porque en mi escenario son y serán siempre los protagonistas.

Agradecimientos

Se escucha una canción de jazz por encima del canto de las aves. Es suave y tranquila y recuerda a las jacarandas al atardecer y a la cima de la montaña. Sube el telón. Se ve un fragmento del cuarto de Ximena. En el centro observamos un escritorio y sobre él una computadora portátil abierta. A la izquierda hay un espejo y, junto a él, una puerta; a la derecha, una ventana. La luz de aquella hora dorada baña todo el escenario.

[Entra Ximena por la puerta con una taza de té. El jazz continúa sonando. Cierra la puerta. Se sienta y le da un sorbo al English Breakfast que la hace viajar cuatro años en el tiempo, cuando probó el té con leche por primera vez. En un suspiro escapan dos palabras —podrían ser “good, times”.]

XIMENA: Ok, veamos qué tal. *[El jazz comienza a fundirse con el sonido de las teclas.]* Mejor... *[presiona una tecla y el jazz deja de sonar].* Ok, ok...cursivas...listo. *[Copia el texto que tenía escrito y lo borra. Comienza a teclear las acotaciones y tras unos minutos pega el texto otra vez. En silencio lee lo siguiente:*

A la UNAM y a la Facultad de Filosofía y Letras, por abrirme sus puertas y ser pilar de mi crecimiento tanto personal como académico.

A mis profesores, por compartir su tiempo y conocimientos con tanta pasión y entusiasmo.

A la Dra. Aurora Piñeiro por alentarme a convertir mi investigación en esta tesina.

A la Dra. Charlotte Broad, por su guía constante y comentarios enriquecedores a lo largo de este proceso.

A la Dra. Gabriela Villanueva y el Mtro. David Pruneda, por nutrir esta tesina con sus aportaciones tan valiosas.

A mis compañeros del Seminario de Titulación, por leerme siempre con la mejor disposición.

A María Gómez de León, por sus comentarios y palabras de aliento que fueron siempre un apapacho al corazón.

A mi asesora, la Dra. Anaclara Castro, por su guía y comentarios siempre sabios y oportunos, por compartirme su tiempo, experiencia y conocimientos, pero sobre todo por su empatía, paciencia, entrega y palabras de ánimo que me motivaron a no darme por vencida y a creer en mí.

Al internet y a la compañía MITU, sin los cuales no habría podido tener acceso a la puesta en escena que estudia esta tesina.

Hace una pausa.]

XIMENA: Bendito internet.

[Continúa leyendo. A Arthur Miller, por escribir la obra que sería parte de un ciclo académico tan importante en mi vida.

A mi familia y amigos, quienes siempre aplaudieron cada uno de mis avances y me apoyaron tanto de cerca como a la distancia.

Al teatro, por ser lo que me motivó a estudiar Letras Inglesas en primer lugar, y por encender siempre una chispa de inspiración en mí.

A esta tesina, por ser mi maestra poniendo a prueba mi determinación, constancia, paciencia y seguridad en mí misma.]

XIMENA: *[Sube la mirada y con la rapidez de un zoótropo recuerda cada momento que la guió hasta aquí. Asiente con una sonrisa agradecida.] A buen fin no hay mal principio. [Suspira y se levanta para estirarse quedando frente al espejo. Sonríe.] Gracias. [Camina lentamente de regreso a su escritorio mientras la luz dorada se desvanece. Cae el telón.]*

Índice

Introducción	1
Capítulo 1: Función de las acotaciones en el texto dramático de <i>Death of a Salesman</i>	13
Capítulo 2: El papel de las acotaciones en la creación del texto espectacular de dos producciones de <i>Death of a Salesman</i>	26
2.1 La producción de Broadway de 1949	28
2.2 La producción de Theater Mitu del 2017.....	44
Conclusiones	61
Bibliografía.....	67

Introducción

A partir de la Gran Depresión de 1930, Estados Unidos dejó de percibirse como una suerte de tierra prometida en la que reinaba la abundancia en todos los aspectos. El llamado “sueño americano” comenzó a desdibujarse y, con él, el sentimiento de prosperidad eterna que imperaba en la sociedad.¹ Esta situación llevó al dramaturgo estadounidense Arthur Miller (1915-2005) a desarrollar un espíritu crítico ante el triunfalismo del modo de vida de su país y los valores de confianza, éxito y optimismo asociados a éste. De hecho, el propio Miller experimentó las dificultades que trajo consigo la recesión cuando el negocio manufacturero de su padre quebró en 1929 y tuvo que desempeñar diferentes trabajos para poder pagar sus estudios universitarios (de Ita 79).²

La etapa productiva de Miller se extiende por poco más de setenta años, durante los cuales escribió obras de teatro, cuentos, ensayos, artículos periodísticos, guiones cinematográficos, una novela y su autobiografía. En su obra dramática, el interés de Miller por temas relacionados con

¹ El adjetivo “americano”, en términos estrictos, tiene la implicación de incluir a los países del resto del continente, no sólo a Estados Unidos. Sin embargo, decidí traducir el término como “sueño americano” y no como “sueño estadounidense” por ser la frase cuyo uso más se ha popularizado. En su libro *The American Dream: A Short History of an Idea That Shaped a Nation*, Jim Cullen explora las características de este concepto. Como indica Cullen, el historiador James Truslow Adams utilizó la frase en su libro *The Epic of America* para referirse a “that dream of a land in which life should be better and richer and fuller for every man” (4). Aunque no se sabe con certeza si fue Truslow quien acuñó la frase, no fue de uso común sino hasta 1931 con la publicación de su libro, en el que aparece unas treinta veces (Cullen 4). Cullen explora el concepto y la premisa sobre la que se fundamenta incluso antes de que se conociera como “sueño americano”. Además, describe la evolución de su significado a lo largo del tiempo, pues considera que no hay sólo un sueño americano, sino varios. Para esta tesina, la definición de Cullen que tomo en cuenta es “a dream of personal fulfillment” (9), que algunas veces implica “fame and fortune [which are] all the more compelling if achieved without obvious effort” (9).

² La información biográfica sobre Miller que presenta esta Introducción es de Fernando de Ita. Citas textuales y referencias más puntuales se especifican cuando es pertinente.

la movilidad social, la sociedad capitalista, el mundo de los negocios y la relación individuo-sociedad se puede percibir desde el comienzo de su carrera. En “In Memoriam” (1933), su primer cuento, retrata el encuentro con un vendedor envejecido, y es considerado por la crítica como una de las semillas textuales de la obra en la que se centra esta tesina (Haedicke xi). Como explica Christopher Bigsby, *No Villain* (1936), la primera obra dramática de Miller, “sets man against man and places material rather than human values at the centre of human affairs” (cit. en Brater 8). Otras obras con un interés similar son: *Honors at Dawn* (1937), *The Great Disobedience* (1938), *The Grass Still Grows* (1939), *The Golden Years* (1940), *The Man Who Had All the Luck* (1944), *All My Sons* (1947), *Death of a Salesman* (1948), *The Crucible* (1953) y *The American Clock* (1980).

El modo de vida estadounidense o, mejor dicho, las representaciones convencionales de éste (que se asocian con el “sueño americano”), en general no se caracterizan por ser trágicas, en el sentido de mostrar sucesos funestos, desgracias o sufrimientos. Por esta razón, una de las grandes ironías del teatro de dicho país es que las obras más significativas del canon sean tragedias (Murphy, “*Tragedy*” 503). Esto podría entenderse como una forma en que el teatro se posiciona en contra de la idealización del estilo de vida estadounidense. De acuerdo con Miller, no obstante, la tragedia como género podría acarrear un efecto paradójico. Como explica el dramaturgo en “*Tragedy and the Common Man*”, las tragedias tienden a relacionarse con el pesimismo; sin embargo, para él son en realidad optimistas ya que “(in) them, and in them alone, lies the belief — optimistic, if you will, in the perfectibility of man” (10). Un ejemplo es precisamente *Death of a Salesman: Certain Private Conversations in Two Acts and a Requiem*, una de las obras más conocidas de Miller. La trama es difícil de resumir debido a que presenta una concurrencia de sucesos pasados y presentes, una característica que, como se verá más adelante, es relevante para el análisis que presento en esta tesina. Si tomamos en cuenta los hechos que ocurren en el presente, la obra es acerca de un vendedor itinerante de sesenta años llamado Willy Loman, quien toda su

vida ha creído que el éxito se alcanza a través de agradarle a la gente. Esta forma de pensar la transmitió a sus hijos, haciéndoles creer que sólo con su carisma podían lograr lo que fuera. El conflicto de la línea temporal del presente se caracteriza por dos aspectos. El primero es que, debido al cansancio extenuante que siente Loman a causa del carácter itinerante de su trabajo, decide pedir un puesto fijo en Nueva York. Su jefe no sólo se lo niega, sino que además le pide que se tome un descanso, lo cual sugiere su despido. El segundo aspecto es que, ante la visita de Biff, uno de los hijos de Loman, a quien su padre considera un fracaso, padre e hijo se ven obligados a enfrentar las tensiones y conflictos de su relación, ocasionados por la obstinación de Biff de negarse a tener un trabajo de oficina, así como el rencor que le guarda a Loman por haberle sido infiel a Linda, madre de Biff y de Happy. Estos dos aspectos culminan en la decisión de Loman de suicidarse para, por una parte, asegurar el éxito de su hijo por medio del dinero que obtendría del seguro de vida y, por otra, conservar una imagen de héroe ante su familia. Los hechos del presente conviven con recuerdos o ensoñaciones del personaje, así como conversaciones y vivencias pasadas que parecen indicar el origen de los sentimientos de fracaso y desilusión que lo invaden.

Death of a Salesman, que se representó por primera vez en Broadway en 1949, es una de las obras del teatro estadounidense más emblemáticas de su tiempo. Si bien su aclamación crítica no es unánime, su importancia para el canon es evidente dada la amplitud bibliográfica que se enfoca a su estudio particular. Entre los aspectos que más se analizan de la obra está su afiliación genérica con la tragedia.³ Sobresalen también discusiones sobre aspectos temáticos, su estructura

³ Existe un debate nutrido en torno a si *Death of a Salesman* y otras obras de Miller pueden considerarse tragedias en el sentido clásico del término, dado que, si bien podría decirse que existe *hamartia*, catástrofe y catarsis en la obra, el héroe es un hombre común y corriente —no un personaje ilustre como lo dicta la *Poética* de Aristóteles— y la obra parece atribuir el desenlace fatídico a la confianza que tiene el protagonista en una sociedad fallida, más que a una falla intrínseca de éste. También se ha estudiado esta obra en el contexto de las diversas redefiniciones del género de

y la cohesión de la trama. En cuanto a la historia de las producciones, *Miller: Death of a Salesman*, de Brenda Murphy, es la recopilación más completa —y, a decir verdad, la única, de acuerdo con mi investigación— de material relacionado con las producciones y adaptaciones al cine, radio y televisión más significativas a nivel mundial. Digna de mención, también, es la relevancia que otorga la crítica al uso de la lengua en esta obra. Existe un buen número de ensayos en los que el lenguaje utilizado se describe como “poético”.⁴ Por último, es frecuente encontrar, en libros teóricos sobre semiótica teatral, análisis sobre el uso extenso y detallado de las acotaciones en *Death of a Salesman* y su repercusión en la puesta en escena. Es en el cruce de estos dos últimos puntos de interés crítico donde se inserta el foco de atención de esta tesina, que trata de entender el papel que juegan las acotaciones en la cualidad poética de la obra en general, así como estudiar las posibles implicaciones de las acotaciones sobre la forma en que se lee y se lleva la obra al escenario.

Las acotaciones en esta obra destacan por varias razones. Una de ellas, probablemente la más evidente, es su extensión. Las acotaciones iniciales de la obra abarcan casi dos páginas, lo cual refleja un interés por resaltar tanto la función del espacio físico, como la atmósfera que permea en toda la obra. Las acotaciones también destacan por el lenguaje que se emplea en sus descripciones, así como por los símbolos y metáforas que las acompañan. Por otra parte, en las reseñas críticas de *Death of a Salesman*, incluso en las negativas, con frecuencia se alude a su carácter poético en el uso del lenguaje, tanto en los diálogos como en las acotaciones. Entre las frases que se usan para describir la obra está “a kind of prose poem” (Roudané 64), “a poet’s gesture” (Bigsby, “Arthur Miller” 58) o “a narrative poem” (Gordon en Ardolino 77). Sin embargo, rara vez se encuentra material crítico dedicado a entender cómo es que las acotaciones —que son tan estridentes y se

la tragedia, en las que se cuestiona la pertinencia del modelo aristotélico para entender el teatro moderno. Algunos autores que tratan este tema son: B.S. Field Jr., Robert A. Martin y Arthur K. Oberg.

⁴ Por ejemplo: Christopher Bigsby. “Arthur Miller: Poet”.

alejan de una mera función práctica— contribuyen a lograr tal efecto. Tampoco se ha puesto atención sobre las posibles implicaciones del carácter poético de las acotaciones sobre la obra, tomando en cuenta que éstas por lo general tienen un uso más práctico y funcional que artístico, que sirven como guía a quien tiene el texto en sus manos y, al menos en ese momento, no la representación delante de sus ojos.⁵ La hipótesis de esta tesina está compuesta por dos vertientes. Por una parte, postulo que el carácter poético de las acotaciones resalta su relevancia textual, pues van más allá del aspecto práctico convencional y, al mismo tiempo, reconoce, de manera estridente, la existencia de un lector.⁶ Esta característica va en contra de las expectativas de un texto dramático, que está pensado, primordialmente, para su representación. Por otra parte, sostengo que, por medio de las acotaciones, Miller busca una inmersión casi inmediata al mundo ficticio —algo distinto de lo que ocurre normalmente en un texto dramático y similar a lo que sucede en narrativa— para facilitar al lector la creación de un texto espectacular virtual y, de ese modo,

⁵ Esta observación resulta relevante para hablar del teatro occidental en general. Sin embargo, cabe notar que, al igual que sucede con Miller, a partir del siglo XX algunos dramaturgos decidieron experimentar con, e inclusive volcar, esta convención. Un caso extremo es el de *Acts Without Words*, de Beckett, que está compuesta en su totalidad por acotaciones (Aston y Savona 74). La variación en el uso de las acotaciones en general es un tema fascinante, pero en extremo amplio, por lo que va más allá del alcance de esta tesina.

⁶ Utilizo el término “poético” en dos sentidos. El primero es de acuerdo con la noción aristotélica de “mimesis” ya que, en cierto modo, las acotaciones tienen el propósito de facilitar la imitación del “texto espectacular” (término que defino más adelante) de la primera puesta en escena de *Death of a Salesman* en 1949. El segundo sentido es aquel que se refiere a un lenguaje significativo y extensivo, como indica Wolosky: “poetry is language in which every component element—word and word order, sound and pause, image and echo—is significant, significant in that every element points toward or stands for further relationships among and beyond themselves. ... [It] is language of figures, in which each component can potentially open toward new meanings, levels, dimensions, connections, or resonances” (3).

establecer un control sobre futuras representaciones, pues un lector es también un posible escritor.⁷

En “The Symbolist Scenography of Arthur Miller”, Arnold Aronson explica que el realismo de los ambientes en las obras de Miller, así como el parecido temático que éstas tienen con las obras de Ibsen, hacen que se le relacione con los naturalistas del siglo XIX (78). Sin embargo, como afirma el crítico, basta con leer las acotaciones de sus obras para darse cuenta de que pertenece a un grupo diferente, pues, mientras que Ibsen se guiaba por las teorías naturalistas para crear ambientes fieles a la realidad en el escenario, para Miller “the real landscape was the one inside a character’s —and by implication, the spectator’s mind” (Aronson 80). Esto puede deberse, al menos en parte, a la influencia de la radio que, a falta de recursos visuales y corporales, construye ya sea la ficción o la representación de la realidad por medio del sonido y la imaginación. Dicha influencia se refleja en *Death of a Salesman*, obra en la que, como se verá más adelante, tanto el ambiente visual, como el sonoro y espacial tienen una función primordial. Como menciona Aronson, “(the) visual and spatial environment of a production, its physical texture, as it were, plays a profound if often subliminal role in theatrical reception” (78). Las acotaciones son precisamente uno de los recursos fundamentales que Miller utiliza para describir dicho ambiente. La palabra “subliminal” que usa Aronson en la cita anterior me parece muy atinada, ya que hace referencia a un efecto apenas perceptible, al grado de que es difícil adquirir conciencia de éste, sobre todo si consideramos que el contenido de las acotaciones se sustituye por sus referencias en escena. Sin embargo, a nivel textual, en el caso de *Death of a Salesman* el papel del ambiente es más evidente y perceptible, puesto que el lector tiene acceso directo a éste a través del lenguaje de

⁷ “Escriptor” es un término que Fernando de Toro usa para “incluir no solamente al autor del texto dramático, sino también al director y a los practicantes de la escena que realizan un trabajo de escritura o (reescritura) del texto dramático como texto espectacular virtual” (20, nota 21).

las acotaciones. Si bien en la representación el ambiente visual y espacial tiene un papel importante, es más difícil identificar cómo contribuyen al efecto que provocan en el espectador. Y es que en el momento de la representación hay más de un estímulo en acción: el diálogo entre los personajes, el juego de luces, la música o los sonidos, la escenografía, etcétera. Por ello es más difícil ponerle atención al espacio y aislarlo de los demás estímulos para dejarse afectar exclusivamente por éste. Por otra parte, dichos estímulos responden a la interpretación de aquellos involucrados en la creación de la escenografía. En cambio, a nivel textual (en condiciones ideales), el único estímulo al que se enfrenta el lector es al de las palabras escritas en el papel, por lo que es más fácil centrar la atención en el efecto de éstas. En el caso de la tragedia de Miller, objeto de esta tesina, todas las palabras, incluso aquellas que no se expresan de manera verbal en la puesta en escena, como es el caso de las acotaciones, tienen la misma relevancia debido al lenguaje que emplean, como explicaré con más detalle a lo largo de esta tesina.

Aronson comparte una anécdota que sirve para ilustrar los cambios de percepción que un mismo texto puede generar ante la presencia o ausencia de elementos textuales y extratextuales:

In the spring of 1998, Miller read from his new play, *Mr. Peters' Connections*, to an enthralled audience of about six hundred at Columbia University. Sitting alone at a table on an empty stage, Miller, using nothing more than his words, his speech rhythms and his intonations, spun Harry Peters' world out of whole cloth—a world that encompassed the living and the dead in a place that was at once an abandoned nightclub as well as some version of Dante's Purgatory. The reading elicited laughter, created suspense and evoked the sense of wonder Miller so desired in the theater. For all intents and purposes, the audience that night was listening to radio. At the end of his reading—he did not read the entire piece—the audience vociferously demanded more, as they might of a rock star or jazz musician at the end of a concert. (86)

En este breve relato es evidente que el público encontró en la lectura de Miller una serie de elementos intangibles que inspiraba gozo. Sin embargo, su respuesta ante la producción de la obra que se llevó a cabo en el Signature Theatre de Nueva York fue muy diferente. De acuerdo con Aronson, “(it) was disappointing to most critics and audiences alike. One could seek causes —the casting, perhaps, or the directing— but some of the responsibility lay in the literalness” (86). Con el término “literalness”, Aronson hace alusión a la tesis principal que argumenta en su ensayo: que las obras de Miller han tenido mejor recepción en el extranjero —cuyo estilo tiende a ser más simbolista— que en Estados Unidos, debido a varios factores, tales como la escenografía y el tipo de diseño al que tiende dicho país: “Miller’s domestic productions, I would suggest, have frequently been hampered by the generally more literal and even prosaic American approach to design” (78). Esto se relaciona con otro aspecto que menciona Aronson: la influencia del género novelístico en la escritura de los dramaturgos naturalistas, la cual se refleja en las acotaciones, que suelen ser largas y muy explícitas.⁸ La implicación que tiene este tipo de acotaciones es que limitan al espectador, pues, como menciona el crítico: “the descriptive passages of novels were transformed into reality by the reader’s imagination, whereas the precise delineations of the playwrights were transformed into a literal reality by the stage carpenter burdened by the quotidian limitations of the naturalist stage” (86). Aronson enfatiza las limitaciones del naturalismo en el diseño escenográfico. Sin embargo, la situación no es muy distinta si omitimos este detalle, pues ya sea naturalista o no, en cualquier obra se merma la capacidad del espectador de imaginar el

⁸ Aronson no se refiere a Miller en esta cita. En su ensayo, el crítico distingue dos corrientes de diseño escenográfico en occidente en la primera mitad del siglo XX: la rama naturalista y la simbolista, ya que “resituating [Miller] within modern theater history —and locating the corresponding scenographic styles— may provide new insights into his work and suggest approaches to the scenography of his plays” (Aronson 78). Lo anterior se debe a que “[m]any of Miller’s productions have been victims of the clash of his subtle poeticism with the naturalistic impulse of much American theater” (87).

espacio en el que se desarrolla la obra una vez que ya pasó por la interpretación de un escenógrafo. Es justo por esta razón que la reacción del público al ver *Mr. Peters' Connections* representada fue tan distinta de la que tuvieron cuando escucharon a Miller leerla. En dicha situación influyó en gran medida el lenguaje textual, pero también el talento y habilidad de Miller para narrar historias, como aquella en la que describe la interpretación del actor Lee J. Cobb durante los ensayos de la primera producción:

And then, one afternoon, there on the stage of the New Amsterdam ... Lee rose from his chair and looked at Milly Dunnock and there was a silence ... And then he said, 'I was driving along, you understand, and then all of a sudden I'm going off the road. ...' And the theater vanished. ... A mere glance of his [Cobb's] eye created a window beside him, with the gentle touch of his hand on this empty stage a bed appeared, and when he glanced up at the emptiness above him a ceiling was there, and there was even a crack in it where his stare rested. (Cit. en Aronson 78-79)

Esta anécdota ilustra la forma en la que el lenguaje teatral va más allá de la palabra. Para Aronson, la descripción de Miller es poderosa porque habla de la transformación del actor en personaje y del espacio teatral en mundo ficticio: "It is, in other words, about the scenographic imagination" (79). El término que emplea el crítico me parece de lo más acertado, sobre todo al hablar de *Death of a Salesman*, ya que las acotaciones son uno de los recursos de la obra que más reflejan la preocupación de Miller por lograr la transformación de la que habla Aronson, la cual no sería posible sin la imaginación.

Death of a Salesman tiene varias acotaciones con un objetivo funcional, que entrarían en la categoría de lo que en teoría teatral se denomina "acotaciones dramáticas" (García 43), pero también contiene acotaciones que podrían clasificarse como "extradramáticas diegéticas" (44), cuya función es más bien literaria, pues las imágenes que contienen se pierden o, mejor dicho, se

sustituyen por sus referencias en la representación. La música de flauta “telling of grass and trees and the horizon” (Miller, *Death* 9), que figura en las acotaciones iniciales es un buen ejemplo de esta última categoría. Dada la yuxtaposición metafórica de elementos que en la vida real son contradictorios —una melodía sin letra no puede “hablar” y mucho menos describir elementos concretos como los árboles o el horizonte— en acotaciones como ésta se añade lo que García describe como “un elemento anómalo cuya puesta en escena (exige) una interpretación imprescindible. ... La imagen se pierde en la representación, por lo que este elemento queda como un recurso puramente literario” (44).

Por otro lado, como en cualquier otra obra dramática, las acotaciones ponen en evidencia la complejidad del fenómeno teatral, un acontecimiento que tiene múltiples sistemas significantes que operan de dos maneras: como práctica literaria —en el texto dramático— y como práctica escénica —en el texto espectacular—. En otras palabras, el teatro está constituido por componentes tanto lingüísticos como paralingüísticos, por lo que podemos aproximarnos a él desde dos perspectivas: la textual y la escénica (de Toro 12-13). Un puente fundamental entre estas dos son las acotaciones que, por una parte, permiten al lector “construir imaginariamente una escena o un lugar real, y, por otra...son un texto de dirección con indicaciones del autor al director y a todos los que trabajan en la escenografía” (Bobes 25). Las acotaciones posibilitan la creación de lo que Fernando de Toro llama “texto espectacular virtual” (71), que después se transforma en el “texto espectacular” (68) o representación.⁹

⁹ Además de las acotaciones, las didascalias son otro recurso que permite establecer un puente entre el texto y la representación. Dado que las acotaciones pueden considerarse también didascalias, no todos los autores hacen una distinción entre ellas. Sin embargo, sí hay algunas diferencias pertinentes de señalar. Las acotaciones constituyen “el habla directa del autor dirigida al director de escena, o los actores, con las indicaciones necesarias para la representación” (Bobes 23). Además, “se incluyen como anotaciones al diálogo en el texto escrito, (y) no pasan verbalmente a la escena, donde se sustituyen por sus referencias” (24). Las acotaciones van dirigidas por una parte al

En los dos capítulos que constituyen esta tesina me dedico a explorar las funciones de las acotaciones en esta obra, así como sus implicaciones para el texto dramático y el texto espectacular virtual. En el primer capítulo llevo a cabo un análisis a nivel textual. Me centro en la función de las acotaciones para un lector del texto dramático en la creación de un “texto espectacular virtual”, término que, al igual que los conceptos de “texto dramático” y “texto espectacular”, utilizo conforme a las definiciones de Fernando de Toro, las cuales proporciono en su debido momento. Además, resalto las maneras en que dichos recursos enriquecen la obra a nivel textual, que es el único al que puede acceder un lector que no tiene la posibilidad de ver la obra representada.

El análisis de estos recursos no estaría completo sin contraponer el texto dramático con al menos una representación, donde el contenido de las acotaciones se sustituye en la puesta en escena por sus referencias, sujetas a la interpretación de un grupo de escritores. Por ello, en el segundo capítulo considero la manera en la que dos producciones tomaron en cuenta dichos recursos y los efectos que lograron. La primera, más apegada al texto y complementada por el mismo Miller, es la primera producción de Broadway en 1949. Mi análisis se centra, sobre todo, en la técnica utilizada para resaltar el “realismo subjetivo” de la obra (Murphy, *Miller* 5). La segunda, bastante alejada de lo que piden las acotaciones y de las representaciones tradicionales, es una de las producciones más recientes, llevada a cabo en julio del 2017, a cargo de una compañía teatral de

lector, a quien le permiten construir imaginariamente una escena o lugar y por otra a los escritores (directores, actores, escenógrafos), a quien les da indicaciones para llevar el texto dramático a la representación (Bobes 25). Por otra parte, las didascalias son “toda información contenida en el diálogo de los personajes, tales como descripciones sobre algún acontecimiento, estado de ánimo de otros personajes, etcétera, incluyendo la mención de sus nombres, los cuales identifican a cada locutor/alocutor” (de Toro 47, nota 23). A diferencia de las acotaciones, las didascalias, por estar contenidas en el diálogo, pasan a la representación en forma verbal (Bobes 24). Sin embargo, también son “aquello del texto que no es diálogo que mantiene la voz directa del autor: [como] el título, [y] la lista de las *dramatis personae*” (Corvin cit. en Bobes 24).

Nueva York llamada Theater Mitu. Estos ejercicios críticos me llevan a reflexionar acerca de la función de las acotaciones como medios de control autoral, así como la importancia de la lectura y la creación de un texto espectacular virtual no sólo para aficionados del teatro, sino también para los directores, actores, escenógrafos y demás personas involucradas en la realización del fenómeno teatral. Asimismo, considero importante resaltar el concepto de “texto espectacular virtual” en futuros estudios, ya que hacer hincapié en este concepto promueve la relevancia no sólo del texto dramático, sino también del proceso de lectura y el ejercicio de la imaginación en el fenómeno teatral, bajo cuyos reflectores tiende a resaltarse más el carácter representativo y visual.

Capítulo 1: Función de las acotaciones en el texto dramático de *Death of a Salesman*

En *Theatre as Sign-system: A Semiotics of Text and Performance*, Aston y Savona reconocen que las acotaciones son un tema poco desarrollado, que los críticos en general han ignorado o dado por sentado, ya que no hay un análisis sistemático de su naturaleza y funciones (71). Además, mencionan que “for the casual and uninformed reader, as for critics whose orientation is narrowly literary, stage directions appear to do little more than impede the flow of the dramatic narrative” (72). Lo cierto es que las acotaciones juegan un papel más importante, pues gracias a ellas “(the) production team is offered a series of indications of the dramatist’s theatrical intentions (and) the reader is offered the opportunity to read performance action from the text, and so to stage the play in a theatre of her/his imagination” (Aston y Savona 73). Debido a lo anterior, en este capítulo destaco el papel que juegan las acotaciones en *Death of a Salesman* en la creación de un “texto espectacular virtual” (de Toro 70). Para ello, primero determino la especificidad del discurso teatral. Después, explico los términos “texto dramático”, “texto espectacular virtual” y “texto espectacular” de acuerdo con Fernando de Toro, pues son conceptos esenciales para comprender la hipótesis del presente capítulo, en el cual sostengo que las acotaciones son un vehículo que facilita al lector, que es a su vez un escritor potencial, la construcción virtual o real de la puesta en escena, ya que el tipo de lenguaje que emplean permite un acceso directo al mundo ficticio de la obra.

La especificidad del teatro

Para Fernando de Toro, la especificidad del discurso teatral radica en la creación de sus propias condiciones de enunciación al momento de la representación, en tanto que el discurso de los personajes está mediado por las diversas funciones de comunicación que emiten los actores al transmitir las líneas del texto escrito de manera verbal y física. Sin embargo, de acuerdo con de Toro, esta libertad creativa de los actores sólo es en apariencia, ya que detrás de la enunciación por

parte de éstos, las condiciones también están determinadas tanto por el contexto de la representación como por el director de teatro (22). Para de Toro, lo anterior constituye una situación paradójica, ya que:

por una parte, [el discurso] parece decir verdad sobre el mundo al simular la creación de la situación de enunciación ... pero al mismo tiempo opera una *denegación* puesto que los personajes en la escena expresan un discurso (ficticio) de otro. ... A su vez, el discurso del comediante/personaje es sólo una parte del discurso total de la representación, su parte lingüística y paralingüística (gestual, corporal). (22)

Por lo anterior, de Toro hace hincapié en que el texto dramático no es teatro sino hasta que se materializa en escena. Además, menciona que “tanto los textos narrativos como los poéticos son totales, autosuficientes, puesto que en ellos está contenido todo el significado y el significante, mientras que en el texto dramático es parcial y su contenido, incluso su significante, no adquiere realización final sino hasta la representación” (de Toro 22-23). Si bien es cierto que el texto dramático no es teatro hasta que se materializa en escena, por sí solo, es decir, sin tomar en cuenta la dimensión escénica, contiene significados y significantes capaces de consolidarse en el momento de la lectura. Incluso, hay significados que sólo se obtienen en la lectura y no en la representación o, por lo menos, no de la misma manera. En efecto, la representación fabrica las condiciones de enunciación, en tanto que las vuelve tangibles. Sin embargo, esto no significa que el lector no pueda identificarlas en el texto o incluso que no las pueda fabricar en su mente. Aquí entra en juego un ejercicio de la imaginación que resulta en el “texto espectacular virtual” (de Toro 70).

Antes de definir el “texto espectacular virtual” es necesario hablar sobre el “texto dramático” y el “texto espectacular”. Según Roman Ingarden el texto dramático se compone de:

- a) un texto principal constituido por el dialogar de los personajes
- b) un texto secundario, didascálico e indicaciones escénicas (cit. en de Toro 60)

Como es evidente, el texto dramático es un texto doble que “provee el componente verbal y la potencialidad (virtualidad) como performance al texto espectacular, el cual contextualiza el lenguaje desambigüizando el componente semántico” (de Toro 67). Por su parte, el “texto espectacular” es “espectáculo, puesta en escena en un sentido totalizante” (de Toro 68). En otras palabras, el texto dramático involucra la dimensión literaria, mientras que el texto espectacular involucra la dimensión escénica de la obra. Finalmente, el “texto espectacular virtual” (TEV), al que Anne Ubersfeld llama “texto de la puesta en escena” (cit. en de Toro 19), es aquel que se ubica entre el texto dramático y el texto espectacular, y que media entre ambos. El TEV es “la contextualización de las situaciones de enunciación, la concreción del espacio, tiempo, ritmo, desplazamiento, tono, ideologización del texto, proxémica, kinésica, puesta en contexto de la situación de enunciación/enunciado” (de Toro 68-69). Por ello, el trabajo del TEV es el de llenar los lugares de indeterminación —todo aquello que no determina el texto: cómo se dice una frase, qué sentimientos están involucrados, etcétera— y de inscribir el aspecto escenográfico virtual (de Toro 69). Dicho de otra manera, el TEV es una “re-escritura del TD con miras al texto espectacular; es decir, escenificación o puesta en signo del texto” (de Toro 70). El diálogo y las didascalias presentes en el texto dramático son esenciales para crear el TEV. Sin embargo, sin importar que se tenga o no la intención de llevar el texto dramático a la representación, las acotaciones ocupan un papel primordial en dicha labor, pues constituyen un puente entre el texto dramático y el texto espectacular.¹⁰ Lo anterior queda más claro si consideramos, como indica Bobes, que éstas “remiten a la fábula, que el lector puede imaginarse como quiera, y al mismo tiempo señalan algo tan real e inmediato como es el escenario donde se representa la obra, con sus condiciones concretas” (25). La creación del TEV puede tener como objetivo llevar el texto dramático a la

¹⁰ Como se menciona en la introducción, las didascalias son un tipo de acotaciones. Véase nota 9.

representación, es decir, convertirlo en texto espectacular. Sin embargo, también puede prescindir del espectáculo y consolidarse en la lectura al menos de una manera virtual; es decir, en la imaginación.

Death of a Salesman gira en torno al último día de vida de Willy Loman, cuya realidad se mezcla con ensoñaciones basadas en experiencias y conversaciones pasadas, para culminar en el suicidio del personaje principal. Una particularidad de la obra es que los hechos no siguen una secuencia temporal lineal, puesto que la conciencia de Loman juega un papel preponderante. En palabras de Matthew Roudané, “the action takes place during the last twenty-four hours of Willy’s life, but the drama privileges the time of Willy’s inner awareness” (72). *Death of a Salesman* carece de acciones dramáticas, ya que se construye en gran medida con los pensamientos y recuerdos de Willy Loman.¹¹ Desde el subtítulo de la obra, *Certain Private Conversations and a Requiem*, se anuncia la relevancia de las conversaciones que sostuvo con diferentes personajes en el pasado. Sin embargo, la gran paradoja del teatro es que es una “ficción real” (Tracón 123) dado que todo ocurre en tiempo presente. Por ello, en ocasiones es difícil distinguir los hechos que ocurren en dicha línea temporal y aún más relacionarlos con las causas que llevan al personaje a provocar su muerte, ya anunciada desde el título. Y es que en realidad son los hechos del pasado los que mejor pueden explicar el desenlace fatal del personaje. Debido a todo lo anterior, *Death of a Salesman* puede parecer una obra en la que “no pasa nada”, ya que la conciencia de Loman interrumpe la fluidez de lo que ocurre en el presente y se mezcla con éste, lo cual en ocasiones dificulta separar ambas líneas temporales. Las acotaciones son un recurso útil porque marcan las pautas para diferenciarlas.

¹¹ Para Rush, una acción dramática es “the overall event that takes place from the beginning to the ending of the play and that involves a significant change (physical, mental, social, or symbolic)” (30).

Además de la falta aparente de acción dramática, existe otra particularidad que está relacionada con la estructura temporal doble de la obra: el diálogo. En el pasado, “the ever talkative Willy has lived by ‘contacts’ and ‘who you know and the smile on your face’ (*Death of a Salesman*, p. 86)” (Roudané 61). No obstante, en la línea temporal del presente, el diálogo tiene una falta de continuidad o lógica que incluso recuerda al teatro de Beckett ya que, como menciona Roudané, “Willy’s talk reaches a Beckettian *decrecendo*, ‘Shhh!’ ... being his last utterance before he speeds off to his suicide” (61). En su autobiografía *Timebends*, Miller resalta la influencia de su tío Manny Newman, quien era vendedor, en varios aspectos de *Death of a Salesman* y relata un encuentro que inspiró de manera significativa el tipo de diálogo que encontramos en la obra:

When Miller called out to Manny in the lobby of the Colonial Theatre, a distracted Manny ignored Miller’s greeting and simply replied, (“ Buddy is doing very well (”) (*Timebends*, pp. 130-131). The lack of transition between Miller’s (“ Manny! (”) and Manny’s reference to Buddy, his eldest son who Miller describes in Biff-like terms, triggered the possibility of a new dramatic method. (cit. en Roudané 71-72)

La falta de coherencia o lógica en ese breve intercambio de palabras está presente a lo largo de toda la obra, de manera que encontramos, como menciona Miller, “a play without transitions at all, dialogue that ... simply (leaps) from bone to bone of a skeleton...” (cit. en Roudané 72). Como ya mencionaba, desde el subtítulo de la obra se sugiere de forma implícita la relevancia del mundo interior de Loman, a quien vemos totalmente abstraído en sus recuerdos, en encuentros y conversaciones pasadas. La falta de continuidad de los diálogos enfatiza dicha situación.

En contraste con obras tardías de Miller como *The Last Yankee* (1993), que contiene acotaciones mínimas (Murphy, “Arthur Miller” 199), *Death of a Salesman* contiene un gran número de acotaciones, cargadas de contenido no sólo funcional, para la representación, sino también literario, en pos de la construcción de la ficción. Roudané identifica dos funciones

principales de las acotaciones. La primera, refiriéndose a las acotaciones en general, es definir la organización física y espacial de la obra, junto con la disposición de la utilería, la importancia del proscenio, el uso de la música y la iluminación y, sobre todo, el papel central que ocupa la casa de la familia Loman (64). La segunda función, refiriéndose de manera específica a las acotaciones iniciales, es resaltar las ambigüedades y los conflictos más profundos de la obra por medio de la metáfora (65). Y es que éstas reflejan la influencia del “New Stagecraft” que Wilmeth y L. Miller definen como:

arguably the most significant development in 20th-century American theatre (which) led American designers to abandon detailed realism for simplified realism, suggestion, and abstraction. Scenery evolved from background and decoration to become an integral part of the production, often encapsulating the themes of the play in a metaphorical image. (339)

En efecto, lo anterior está reflejado en las acotaciones iniciales que no sólo resaltan la importancia de la escenografía, sino que le dan un carácter metafórico esencial en la interpretación de la obra. Como explica Roudané, “(Miller opened) up his theatre to more than a merely language grounded realism (that) allowed (him) to create a lyric drama, a more poetic theatre, a more interiorized realism” (75). Lo anterior influye en el lenguaje que Miller utiliza en las acotaciones, que aportan información valiosa a los lectores para la creación de un “texto espectacular virtual”. Un lector de la obra puede tener acceso al contenido verbal, a diferencia de un espectador de la puesta en escena, quien sólo puede ver las referencias no verbales de éste, tales como la utilería y la escenografía.

Las acotaciones en *Death of a Salesman* se pueden dividir de acuerdo a su función en: acotaciones auditivas, de caracterización, de diseño visual, de acción y dicción actoral y de bosquejo interpretativo. Estas últimas se caracterizan por ser especialmente difíciles de llevar del texto dramático al texto espectacular. La acotación más extensa en *Death of a Salesman* y la más importante para la creación de una metáfora audiovisual es la inicial. En ella se encuentran casi

todas las funciones mencionadas anteriormente. Las acotaciones comienzan con la función auditiva: “A melody is heard, played upon a flute. It is small and fine, telling of grass and trees and the horizon” (Miller 1.7).¹² La música que imagina cada lector como parte de su texto espectacular virtual puede variar. La interpretación del texto se va construyendo por capas y el lector agrega significados y asociaciones a las palabras según avanza en la lectura. Esta gradualidad se pierde hasta cierto punto en la representación, porque pasa por el filtro interpretativo de los escritores y llega al espectador casi de golpe (por ejemplo, cuando escogen qué melodía poner y con qué ritmo). Por ejemplo, al comienzo de la obra podríamos describir la música como feliz, quizá nostálgica. Sin embargo, a medida que obtenemos más detalles sobre el pasado de Willy Loman, es posible que la interpretemos como un estímulo más bien melancólico, como señala Bigsby: “there is a melancholy to the flute that speaks both to a lost world and to the elegiac mood of a play which concerns a man’s last day of life” (“Introduction” 116). La música de la flauta constituye para Willy Loman una remembranza del pasado y revela “something of (his) past desires and dreams, when all things seemed possible to him” (Roudané 65). El diálogo de Loman con su hermano Ben parece ejemplificar dicho sentir:

BEN [glancing at his watch]: I have an appointment in Ketchikan Tuesday week.

WILLY: No, Ben! Please tell about Dad. I want my boys to hear. I want them to know the kind of stock they spring from. All I remember is a man with a big beard, and I was in Mamma’s lap, sitting around a fire, and some kind of high music.

BEN: His flute. He played the flute.

WILLY: Sure, the flute, that’s right! (New music is heard, a high, rollicking tune.)

¹² En esta cita y las citas subsecuentes de la obra el primer número corresponde al número de acto; el segundo, al número de página.

BEN: Father was a very great and a very wild-hearted man. ... And we'd stop in the towns and sell the flutes that he'd made on the way. Great inventor, Father. With one gadget he made more in a week than a man like you could make in a lifetime. (Miller 1. 37-38)

A partir del diálogo, entendemos que el sonido de la flauta al inicio de la obra remite al que escuchaba Loman cuando su padre tocaba. Por otra parte, Ben da cuenta de las razones por las cuales el sonido de la flauta constituye la rememoración de un pasado en el que el futuro se veía prometedor. Además, se explicita que la flauta es parte del recuerdo que Loman tiene de estar sentado en el regazo de su madre. En este sentido, la flauta es parte tanto de la etapa temprana de su vida, de sus comienzos, como del inicio de la obra. Sin embargo, también vuelve a aparecer en la acotación final: “Only the music of the flute is left on the darkening stage as over the house the hard towers of the apartment buildings rise into sharp focus” (Miller Requiem.112). En este caso, el sonido de la flauta podría interpretarse como otro nuevo comienzo, aquel que Willy quería darle a Biff. Sin embargo, paradójicamente el oscurecimiento gradual del escenario indica que la obra llegó a su final. A diferencia de un espectador de la obra, quien, en manos de un director poco experimentado, podría sólo ver un escenario oscureciéndose mientras se escucha la flauta de fondo, un lector puede apreciar el lenguaje que emplea Miller en la frase “the apartment buildings rise into sharp focus” (Miller Requiem.112) que le da un dinamismo casi cinematográfico a la imagen de los edificios y resta protagonismo al estímulo auditivo de la flauta. Además, refuerza el efecto de confinamiento que se busca destacar desde inicio de la obra por medio de la frase “a solid vault of apartment houses” (Miller 1.1), con que las acotaciones iniciales describen el escenario.

Después de la música, la cortina se alza y las acotaciones destacan la casa de los Loman: “Before us is the Salesman's house. We are aware of towering, angular shapes behind it, surrounding it on all sides” (Miller 1.7). En esta acotación, cuya función es indicar el diseño visual, la casa contrasta con el paisaje urbano que la rodea. Los edificios constituyen un símbolo del

crecimiento poblacional debido a la migración campo-ciudad y a la crisis económica que siguió a la Depresión y que continuó percibiéndose hasta bien entrados los años 40. Esto queda claro a partir de lo que le dice Loman a su esposa Linda en la primera conversación que sostienen:

LINDA: We should've bought the land next door.

WILLY: The street is lined with cars. There's not a breath of fresh air in the neighborhood. The grass don't (sic) grow any more, you can't raise a carrot in the back yard.

...

LINDA: Well, after all, people had to move somewhere.

WILLY: No, there's more people now.

LINDA: I don't think there's more people. I think-

WILLY: There's more people! That's what's ruining this country! Population is getting out of control. The competition is maddening! Smell the stink from that apartment house!
(Miller 1.12)

Además de lo ya mencionado, en este diálogo podemos ver que Loman también asocia el pasado con la naturaleza, la misma que evoca aquella música del principio “telling of grass and trees” (Miller 1.7).

Posteriormente, encontramos una acotación de iluminación, que también es de bosquejo interpretativo: “Only the blue light of the sky falls upon the house and forestage; the surrounding area shows an angry glow of orange. As more light appears, we see a solid vault of apartment houses around the small, fragile-seeming home. An air of the dream clings to the place, a dream rising out of reality” (Miller 1.7). La iluminación sugiere una atmósfera de ensueño que se encuentra en constante oposición con la realidad que simboliza el “angry glow of orange”. El adjetivo “angry” puede evocar un aspecto negativo como un obstáculo o adversidad. Por otra parte, el tono naranja también alude a una emoción intensa como la ira y acaso puede recordar al

atardecer, lo cual refuerza el fracaso de Loman de no haber logrado nada, un día más. Así, por medio de la metáfora, las acotaciones abren las posibilidades interpretativas y aumentan la ambigüedad, que en literatura siempre es riqueza. Lo anterior también es posible en la representación; sin embargo, el filtro interpretativo del director ejerce una mayor influencia. Por otra parte, la descripción de los edificios como “solid vault” evoca el confinamiento en una realidad abrumadora para Willy Loman, una realidad en la que no logra el éxito que en teoría tendría asegurado al convertirse en vendedor como el mítico Dave Singleman. En palabras de Roudané “(the) vault allusion, whether referring ironically to a site of banking, investing, and finance, or to a site of entombment, entrapment, a place of no exit, clearly draws attention to the fragility of the Loman home” (66). El último enunciado “air of the dream...” (Miller 1.7) refuerza lo anterior de manera contradictoria, pues la atmósfera de ensueño que parece adherirse a la casa de los Loman es tan frágil como eso, un sueño que nunca llega a cumplirse.

Más adelante, encontramos acotaciones de diseño visual que dan cuenta no sólo de la escenografía sino también de la utilería. El lenguaje en algunos enunciados llama la atención; tal es el caso de: “The kitchen at center seems actual enough, for there is a kitchen table with three chairs, and a refrigerator. But no other fixtures are seen. At the back of the kitchen there is a draped entrance, which leads to the living room” (Miller 1.7) Como señala Alice Griffin, “(the) sparseness of the furnishing is indicative of Miller’s economy as a playwright —not one property is present which does not contribute a meaning beyond the literal; the same is true of his dialogue and actions” (55). Si bien es cierto que en cuanto a la escenografía que indican las acotaciones todo tiene un significado que contribuye a la obra, en el ejemplo anterior la frase “seems actual enough” es ambigua e incluso críptica. De nueva cuenta, las acotaciones abren paso a varias posibilidades interpretativas que quedan a merced de las decisiones que tome el escritor de la puesta en escena. Por un lado, la frase podría sugerir que la cocina tiene los objetos y mobiliario suficientes para

parecer una “cocina de verdad”. Sin embargo, la ausencia de otros aparatos de cocina es notable. Como espectador, esto se podría atribuir a una economía escenográfica. También podría funcionar como un reflejo de las relaciones fracturadas entre los miembros de la familia. Dicho de otra manera, en el imaginario del sueño americano, tanto la cocina como la familia están lejos de parecer “de verdad”. Por otro lado, si consideramos el texto dramático, incluir sólo un refrigerador y dejar de lado otros aparatos importantes como la estufa tiene implicaciones importantes. Si tomamos en cuenta el contexto histórico en el cual está inscrita la obra, la presencia exclusiva de un refrigerador refuerza una perspectiva masculina, ya que éste era el único aparato con el cual los hombres solían tener contacto para, por ejemplo, sacar una cerveza fría, comida ya preparada, o de fácil elaboración (como un sándwich). En cambio, sería raro ver a Loman, como a cualquier otro hombre de la época, acercarse a una estufa. En otras palabras, la presencia de un refrigerador resalta la perspectiva de Loman y, al mismo tiempo, invisibiliza a Linda, que en la obra es silenciada y minimizada por él en más de una ocasión. Enseguida, nos encontramos con un ejemplo de una acotación tanto de caracterización como de acción y dicción actoral:

From the right, Willy Loman, the Salesman, enters, carrying two large sample cases. ... He is past sixty years of age, dressed quietly. Even as he crosses the stage to the doorway of the house, his exhaustion is apparent. He unlocks the door, comes into the kitchen, and thankfully lets his burden down, feeling the soreness of his palms. A word-sigh escapes his lips —it might be “Oh, boy, oh, boy”. He closes the door, then carries his cases out into the living room, through the draped kitchen doorway. (Miller 1.8)

A partir de las acotaciones Miller presenta al personaje de Willy Loman como un hombre cansado, con cargas tanto físicas como emocionales. Aunado a esto, con las didascalias de los diálogos Miller también enfatiza lo que Roudané llama “images of the fall, the falling, or the fallen” (66) como, por ejemplo, cuando en las didascalias se describe la apariencia o las acciones de Loman

como: “beaten down” (Miller 1.51) y “left on the floor on his knees” (Miller 2.95). Por último, las acotaciones iniciales resaltan la caracterización de Linda:

Most often jovial she has developed an iron repression of her exceptions to Willy’s behavior —she more than loves him, she admires him, as though his mercurial nature, his temper, his massive dreams and little cruelties, served her only as sharp reminders of the turbulent longings within him, longings which she shares but lacks the temperament to utter and follow to their end. (Miller 1.8)

Al dedicar parte de las acotaciones iniciales a la caracterización tanto de Willy Loman como de Linda, Miller permite que el lector obtenga información de éstos incluso antes de ser testigos de sus acciones, lo cual le resta imparcialidad al juicio que éste pudiera emitir basándose solamente en lo que hacen o dicen. En el caso de Linda, las acotaciones permiten comprender desde el inicio que ella comparte con Willy muchos de sus tormentos, no sólo el de ver a su esposo sufrir, como podría pensarse al tomar en cuenta sólo lo que ésta hace y dice en la obra. Kate Stanton opina que, aunque las mujeres ocupan un rol importante en apoyar a los hombres a desarrollarse en los mundos relacionados con la búsqueda del sueño americano, “the Home, business and the Green world” (cit. en Abraham xxxv), éstos no las reconocen. En efecto, Willy Loman, jamás muestra interés en reconocer el apoyo de Linda; al contrario, la subestima e interrumpe al hablar. Por otro lado, como menciona Bigsby, “(in) part a product of Willy’s disordered mind, in part autonomous, Linda defines herself through him because she inhabits a world which offers her little but a supporting role” (*Death* xix-xx). Y es que Loman, absorto como está al soñar despierto, jamás muestra interés en reconocer el apoyo de Linda y mucho menos conocer sus opiniones. Por esta razón, la última parte de la acotación dedicada a describir a Linda ofrece al lector una perspectiva más amplia sobre dicho personaje, que puede llegar o no a los espectadores (dependiendo de la actuación y la labor de producción).

Según Roudané, las acotaciones iniciales funcionan “as a kind of prose-poem, (and they) prefigure many of the play’s major dynamics (such as its structure)” (64). Como he ejemplificado a lo largo de este capítulo, el lenguaje de las acotaciones tiene una cualidad poética que puede apreciarse de manera más directa en la lectura, pero que puede llevarse a escena de diversas maneras, de acuerdo con la interpretación de un lector/escriptor potencial, sensible a las características específicas del texto. Dicha interpretación se enriquece gracias a las posibilidades que ofrece la imaginación y que se concretan en un texto espectacular virtual a partir de las acotaciones. Sin importar que el texto espectacular virtual se convierta o no en texto espectacular, las acotaciones nos recuerdan la existencia de una posible representación, por lo cual debe leerse tomando en cuenta dicho propósito. En ese sentido, las acotaciones también son un recurso mediante el cual Miller intenta ejercer un control creativo en futuras representaciones. En el siguiente capítulo abordo este aspecto y explico el proceso de creación de la primera puesta en escena de la obra, lo cual influye de manera directa en el tipo de lenguaje de las acotaciones de la obra.

Capítulo 2: El papel de las acotaciones en la creación del texto espectacular de dos producciones de *Death of a Salesman*

Como toda obra dramática, *Death of a Salesman* es un texto pensado para la representación.¹³ En tanto que en la representación teatral las acotaciones se sustituyen por referencias visuales y auditivas —en las cuales interviene la toma de decisiones de un grupo determinado de escritores— y dado que las puestas en escena materializan el texto espectacular virtual, resulta fundamental analizar al menos dos de éstas, para fines comparativos. Las representaciones de mi elección son: la producción original que se llevó a cabo en el Teatro Morosco en Broadway en 1949 y una versión más heterodoxa realizada en julio del 2017 por la compañía neoyorquina Theater Mitsu que se presentó en el teatro de la Brooklyn Academy of Music.¹⁴ Si bien hay muchas versiones de la obra, mi elección no es arbitraria. Estoy seleccionando la primera puesta en escena, supervisada por el autor mismo y, por lo tanto, la que podría considerarse como la más cercana al texto y una más experimental o heterodoxa.¹⁵

¹³ Sin embargo, como apunto en el primer capítulo, *Death of a Salesman* también está pensado para la lectura cuidadosa de un posible escritor.

¹⁴ Debido a que no puedo compartir el video completo que Theater Mitsu me proporcionó de manera confidencial, comparto en su lugar el hipervínculo del tráiler de la obra “Theater Mitsu’s *Death of a Salesman*” en la bibliografía.

¹⁵ En el aspecto literario, reconozco que el concepto de “intención original” es problemático y controvertido dado que aun cuando el autor expresa abiertamente su intención, siempre existe la posibilidad de que cambie de parecer, que mienta sobre su intención declarada, o que el resultado artístico no esté en consonancia con la supuesta intención. La intencionalidad autoral es un concepto que con frecuencia se desestima en el análisis literario tradicional, en especial cuando se trata del género narrativo o poético. Sin embargo, en el caso del género dramático, las acotaciones, que representan en gran medida el esfuerzo autoral por controlar la interpretación de su obra (ver nota 9), no pueden descartarse:

(Stage directions) frame the dialogue in two senses: literally, in the layout of the page, and theatrically, in that they impart to the printed text the status of a blue print for theatrical production. The production team is offered a series of indications of the dramatist’s theatrical intentions. The reader is offered the opportunity to

El objetivo principal de este capítulo es identificar las maneras en las que el texto espectacular de ambas producciones contribuye a resaltar, enriquecer o comentar de manera crítica los temas que explora la obra, como el éxito y el sueño americano, así como el modo en que las acotaciones se ven reflejadas de forma explícita o tácita al momento de la representación. El análisis comparativo, tanto entre el texto dramático y el espectacular como entre las puestas en escena, ilustra la manera en la que la interpretación se modifica en cada lectura/exégesis, siguiendo la hipótesis de que la creación del texto espectacular virtual de ambas producciones responde tanto al orden en que se dieron los procesos creativos, como el grado de control que cada grupo de escritores pudo ejercer sobre los espacios de indeterminación de las acotaciones. De este modo, el texto espectacular de 1949, más apegado al contenido verbal de las acotaciones, da como resultado una producción tradicional y, en su mayoría, naturalista. Por su parte, el texto espectacular de la compañía MITU resulta en una producción más bien simbolista.

Parto del entendimiento de que, para producir una puesta en escena, es necesario que primero los escritores lean el texto dramático, que incluye las acotaciones, y, a partir de ello, imaginen un texto espectacular virtual, que sustituye las acotaciones por sus referencias audiovisuales o inclusive las elimina por completo. En dicho texto virtual, su interpretación del texto está implícita y al final se refleja en el texto espectacular. Dicho de otra manera, para concebir un texto espectacular es necesario crear primero un texto espectacular virtual, puesto que en dicho

read performance action from the text, and so to stage the play in a theater of her/his imagination". (Aston and Savona 73)

Por lo anterior —y debido a que, como explico más adelante, en el caso específico de la primera producción Miller ejerció un papel activo como supervisor/escritor— en este capítulo exploro (con la debida reserva para no caer en la falacia de intencionalidad autoral) la intención del autor, así como su influencia en la puesta original y en futuras representaciones.

proceso —en el que, como ya he mencionado, las acotaciones juegan un papel importante— se consolida la interpretación del escritor al imaginar/visualizar la obra. En el caso de la primera producción, como explico en el siguiente apartado, el orden de estos pasos ocurre a la inversa, lo cual dio como resultado que la de escritura de las acotaciones se consolidara como resultado del texto espectacular y no al contrario. Por esta razón, las acotaciones tienen una relación de reciprocidad intrínseca con la escenografía. Debido a lo anterior, mi análisis de esta producción se concentra en el dilema inicial que planteaba la estructura temporal de la obra y cómo éste se solucionó en escena a partir de las sugerencias de los escritores. Dado que no cuento con un video de la puesta en escena y, por razones obvias, no tuve acceso presencial a ésta, mi análisis de la producción se basa en el material conformado por imágenes, comentarios y reflexiones de Brenda Murphy en su libro *Miller: Death of a Salesman*. Por ello, reconozco que dicho análisis no se realiza en las mismas condiciones que el de la producción de Theater Mitu, el cual hago a partir de la grabación de la puesta en escena.¹⁶

2.1 La producción de Broadway de 1949

Death of a Salesman se presentó por primera vez el 10 de febrero de 1949. En su reseña crítica, Atkinson menciona lo siguiente:

Arthur Miller has written a superb drama. From every point of view “Death of a Salesman,” which was acted at the Morosco last evening, is rich and memorable drama. It is so simple in style and so inevitable in theme that it scarcely seems like a thing that has been written and acted. For Mr. Miller has looked with compassion into the hearts of some ordinary

¹⁶ No tener acceso presencial a una puesta en escena es, sin duda, una limitante para un análisis exhaustivo convencional. Sin embargo, esta dificultad no debería truncar los esfuerzos críticos para intentar acceder a lo inaccesible. Después de todo, las reconstrucciones fundamentadas son la base del ejercicio crítico del arte dramático de otros momentos históricos.

Americans and quietly transferred their hope and anguish to the theatre. Under Elia Kazan's masterly direction, Lee J. Cobb gives a heroic performance, and every member of the cast plays like a person inspired.

Brooks Atkinson resalta la excelencia de la obra en el aspecto dramático, teatral, actoral e incluso social. Sin embargo, como es de esperarse, tal éxito no había llegado de manera sencilla. De hecho, tras leer el primer manuscrito de la obra, el productor Kermit Bloomgarden reconoció la dificultad de producir una obra de tal naturaleza. Jo Mielziner menciona en su libro *Designing for the Theatre* que cuando recibió la llamada de Bloomgarden para proponerle hacer el diseño escénico de la obra “He called it a big ‘toughie’” (cit. en Weales).¹⁷ En esa misma llamada, Bloomgarden le dijo a Mielziner que esperaba poder comenzar los ensayos de la obra en dos semanas. El director Elia Kazan estaba listo para guiar la puesta en escena tan pronto se desocupara, así que Mielziner se embarcó en la lectura del manuscrito. Al respecto, Mielziner relata lo siguiente:

I began to understand what Bloomgarden had meant when he called it a “toughie.” It was not that there were so many scenic locations but that the action demanded instantaneous time changes from the present to the past and back again. Actors playing a contemporaneous scene suddenly went back fifteen years in exactly the same setting —the Salesman's house. (cit. en Weales)

Para entonces, la descripción escénica que marcaban las acotaciones era mínima: “A pinpoint traveling spotlight hits a small area on stage left. The Salesman is revealed”, explica Murphy. Y es que, como menciona Kazan, la obra antes de su producción era “a play waiting for a directorial solution” (cit. en Murphy, *Miller* 10). Como explico en el capítulo anterior, la obra tiene una

¹⁷ La información subsecuente relacionada con los comienzos de la producción fue tomada de citas del libro *Designing for the Theatre*, de Jo Mielziner, disponibles en Weales. El libro carece de números de página.

estructura particular, puesto que hay dos líneas temporales, pasado y presente, que, gracias al teatro, pueden ocurrir al mismo tiempo en escena. Esta simultaneidad es importante, pues lo que Willy Loman hace no es tanto recordar sino volver a vivir: “the past [is] as alive as what [is] happening at the moment, sometimes even crashing in to completely overwhelm [Willy’s] mind” (Miller cit. en Roudané 75). Lo anterior debía ser tangible para el espectador. Para Miller esto representaba un problema puesto que no sabía cómo hacer que la acción dramática —en la que convergían pasado y presente, subjetividad y objetividad a la vez— fluyera sin interrupciones. El dramaturgo mismo lo aclara al final del primer libreto de la obra: “The scenic solution to this production will have to be an imaginative and simple one. I don’t know the answer, but the designer must work out something which makes the script flow easily” (cit. en Murphy, *Miller* 10). En este punto, cabe resaltar que las acotaciones que aparecen en la versión final del libreto publicado no son las mismas que aparecen en las versiones iniciales, sino que Miller las reescribió una vez que, con la ayuda de Kazan y Mielziner, encontró soluciones a los problemas que planteaba la estructura de la obra.

Al comienzo de su carrera, Miller se había enfrentado con las limitaciones estéticas del teatro realista: “My own first playwriting attempt was purely mimetic, a realistic play about my own family...I came out of the thirties unsure whether there could be a viable counterform to the realism around me” (Miller cit. en Roudané 74). En el caso de *Death of Salesman*, era evidente que un realismo mimético no funcionaría. Una primera propuesta para lograr la fluidez que la obra exigía fue poner como imagen principal de la escenografía un rostro del tamaño del arco del proscenio que se abriría para dar paso al interior de la mente de Willy Loman; de hecho, el primer nombre tentativo que tuvo la obra fue *The Inside of His Head* (Murphy, “Tragedy” 4).¹⁸ Como

¹⁸ Otra opción que Miller había pensado para el título era *A Period of Grace* como una “reference to the practice of insurance companies that allow a policy to stay active beyond its effective termination date, as Willy had lived on beyond the death of his hopes” (Bigsby, *Death* xi).

menciona Brenda Murphy, “[t]he image [was] a clear visual representation of expressionism, the dramatization of subjective reality” (“Tragedy” 4). Sin embargo, Miller no quería enfocarse solamente en una experiencia subjetiva aislada de la realidad que rodeaba al personaje como lo hubiera hecho el método expresionista, sino que quería que el público pudiera ver la realidad a través de los ojos de Willy, al tiempo que la reconocía como objetivamente real (Murphy, “Tragedy” 4). Un acontecimiento afortunado dio solución al problema que se planteaba el dramaturgo. En noviembre de 1947, Miller presenció la puesta en escena de *A Streetcar Named Desire*, de Tennessee Williams, junto con el director Elia Kazan.¹⁹ A Miller le impresionó la técnica de montaje del diseñador Joseph Mielziner, cuyo uso de luces y transparencias sugerían al público que el escenario representaba no una realidad objetiva, sino el mundo del personaje visto desde su propia subjetividad (Murphy, “Arthur Miller” 190). Esta técnica dio origen al denominado realismo subjetivo, un “stage idiom” que consistía en “a form of drama that juxtaposed the protagonist’s purely subjective experience with the objective, social reality that is the experiential field of representational realism” (Murphy, “Arthur Miller” 190). Ésta sería una técnica que el diseñador Jo Mielziner consolidaría en la producción de *Death of a Salesman*.

Mielziner encontró en la casa de los Loman la solución al problema de fluidez que exigía la obra:

The most important visual symbol in the play —the real background of the story—

¹⁹ Cabe mencionar que las acotaciones de *A Streetcar Named Desire* también son extensas. Miller reconoce en su autobiografía *Timbends* que la obra de Williams le mostró: “words and their liberation, (with) the joy of the writer in writing them, the radiant eloquence of its composition, moved me more than all (the play’s) pathos” (cit. en Roudané 74). Lo anterior se refleja en las acotaciones en *Death of a Salesman* que, como las de Williams, presentan “new possibilities for set design and staging, encouraging scenographers to adopt a less linear and far more fluid style radically departing from staid realism or deterministic naturalism” (Kolin 42). Sin embargo, el lenguaje de las acotaciones de Miller es mucho más metafórico y, junto con la concurrencia de pasado y presente de la obra, consolidan el realismo subjetivo que las producciones de Williams comenzaron a explorar.

was the Salesman's house. Therefore, why should that house not be the main set, with all the other scenes —the corner of graveyard, a hotel room in Boston, the corner of a business office, a lawyer's consultation room, and so on— played forestage? If I designed these little scenes in segments and fragments, with easily moved props and fluid lighting effects, I might be able, without ever lowering the curtain, to achieve the easy flow that the author clearly wanted. (Mielziner cit. en Murphy, *Miller* 17)

Con esta idea en mente, Mielziner presentó su propuesta de diseño escénico a Miller, Kazan y Bloomgarden. Como reflejarían después las acotaciones, el diseño de Mielziner consistía en una estructura de tres niveles para la casa (ver fig.1). La cocina estaría en medio; el cuarto principal a la derecha, sobre el segundo nivel, y el cuarto de Happy y Biff estaría en el nivel más alto, detrás de la cocina. La pared trasera de cada cuarto sería un fondo traslúcido, la firma estilística de muchos de los diseños de Mielziner. Todo lo anterior estaría enmarcado por las vigas de la casa y el contorno del techo (Murphy, *Miller* 22).



Fig. 1. Set de la producción original, diseñado por Jo Mielziner.

Fuente: *The New York Times Archive*.²⁰

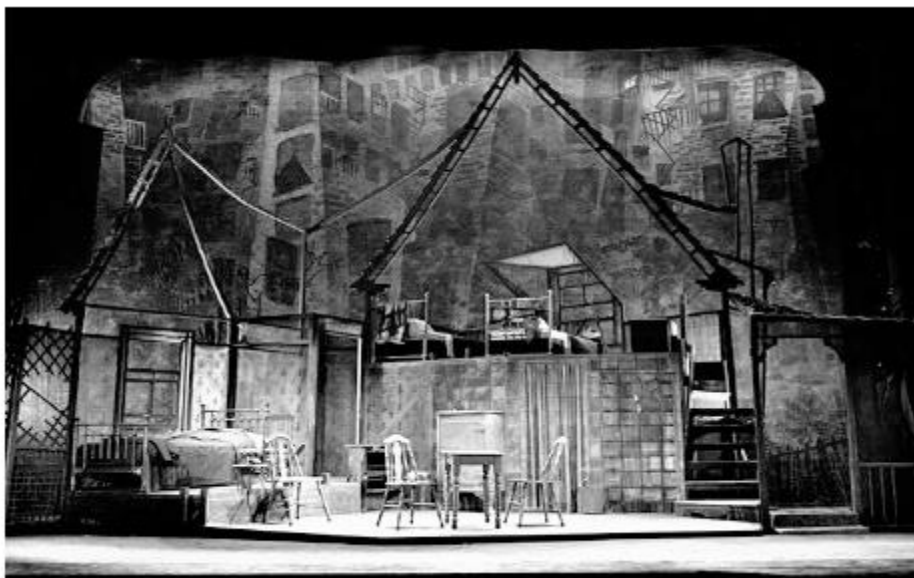


Fig. 1.1 Imagen anterior con ajuste de brillo para una mejor apreciación.

De acuerdo con Aronson, la producción requirió inclusive de más luces que la mayoría de los musicales de su tiempo (91). La iluminación —que estuvo a cargo del electricista Edward F. Kook, fundador de Century Lighting— tuvo un papel crucial para conseguir el efecto que buscaba Miller, sobre todo si tomamos en cuenta que no quería usar cortes de luz para indicar transiciones (Aronson 92). El objetivo de esto era darle fluidez a la subjetividad de Willy Loman; es decir, dejar en claro que si bien lo que vive es parte del pasado, no es precisamente un recuerdo, sino algo que el personaje (re)vive en ese momento, y los lectores y espectadores con él. Mielziner había decidido que la clave para indicar las transiciones sería la iluminación. Detrás de la casa habría un fondo de tela traslúcida cuyo lado frontal mostraría dos árboles, el contorno del techo y la ventana del cuarto de Biff y Happy. Por el lado posterior de la tela estarían pintados los edificios que rodeaban la casa. De esta manera, cuando fuera iluminada desde el frente con luz dorada, ésta mostraría la casa como

²⁰Disponible en: <http://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/interactive/2012/03/01/theater/201203-death-of-a-salesman-interactive.html?ref=arts>. Acceso 14 marzo 2020.

solía ser; en contraste, cuando fuera iluminada por detrás con luz roja, el fondo de tela mostraría la casa en el presente (Murphy, *Miller* 22). Esta elección de colores sería útil para resaltar una atmósfera, ya sea de felicidad y esperanza (dorado) o de amenaza ante un mundo cambiante (rojo). En el caso de las escenas que ocurren en el hotel, el restaurante y las oficinas de Charley y de Howard, vecino y jefe de Loman respectivamente, se proyectaría un papel tapiz en una parte del enrejado junto a la casa. De esta forma, al atenuar la iluminación del resto del escenario, Mielziner lograría evocar dichos lugares (Murphy, *Miller* 26). De este modo, el juego de luces, en conjunto con el resto de la escenografía, comunica al espectador distintos aspectos ya que, como menciona Roudané “(they) permit the spatial, the temporal, and the thematic to inhabit the stage, and in ways that perfectly suggest the interiority of the characters” (65). Enfatizar las características anteriores al mismo tiempo representó un problema al comienzo de la producción de la obra. Sin embargo, lo cierto es que, una vez resuelto, nos muestra la capacidad intrínseca del teatro de mostrar la simultaneidad de distintos sistemas significantes. Este efecto, en particular la forma de transmitir los recuerdos vívidos de Willy Loman, es difícil de lograr en otros medios audiovisuales como el cine, por ejemplo. Como puede verse en las adaptaciones fílmicas de la obra, los momentos en los que el personaje revive el pasado se muestran por medio de *flashbacks*, en los que el Willy Loman del presente narrativo desaparece por completo de la vista del espectador.²¹ Lo anterior no conserva el efecto de que tanto en el texto dramático como en la puesta en escena existe una superposición simultánea de planos, la cual mantiene el presente e invoca al pasado al mismo tiempo, y a la vez enfatiza la caracterización de Loman como un soñador empedernido, o como un personaje que vive anclado a distintas realidades y tiempos.

²¹ Utilizo el anglicismo “*flashback*” en lugar de “analepsis” debido a que es el término habitual en el cine.

Tras una larga discusión sobre la propuesta escénica de Mielziner, el productor concluyó que el estreno de la obra debía posponerse. Sin embargo, ese no sería el único reto, ya que como a Kazan le preocupaba el poco espacio que quedaría en el proscenio para el desplazamiento de los actores, tuvo que eliminar once asientos de la primera fila para poder extenderlo, lo que significaría una pérdida de \$323.40 dólares a la semana (Murphy, *Miller* 22). A pesar de lo anterior, los retos que representó el diseño escénico pudieron resolverse y con ello culminó el estilo de diseño que Mielziner había comenzado a desarrollar en las producciones de las obras de Tennessee Williams como *The Glass Menagerie* y *A Streetcar Named Desire*.

Como es evidente, la casa no es sólo una parte de la escenografía, sino un símbolo que tiene un papel activo debido a dos aspectos. El primero, como ya he sugerido antes, es que ayuda a comunicar al espectador la estructura temporal doble de la obra, pues el actor debe seguir una serie de convenciones sujetas al espacio físico como muestran las acotaciones iniciales:

Whenever the action is in the present the actors observe the imaginary wall-lines, entering the house only through its door at the left. But in the scenes of the past these boundaries are broken, and characters enter or leave a room by stepping “through” a wall on the forestage. (Miller 1.1)

Así, tanto la escenografía como la iluminación quedaron ancladas a la casa. El segundo aspecto que ésta resalta es el confinamiento que atormenta a Willy Loman. Aronson menciona lo siguiente:

The worlds that Miller creates are simultaneously confined —metaphorically as well as literally by walls, ceilings, encroaching urban growth, piles of furniture, sickbeds— and open...The most successful productions of Miller’s plays have tended to create islands of reality (both concrete and suggestive) framed within the larger construct of the stage. (88)

La dialéctica del confinamiento y la libertad ocurre en casi todas las obras de Miller, pero en *Death of a Salesman* predomina. Esto implica cierta innovación para el estilo de diseño teatral

estadounidense, dado que éste tiende a la apertura (Aronson 90). Con “apertura” Aronson hace referencia a las características del teatro naturalista, cuya escenografía se extiende a ambos lados del teatro, lo que da la ilusión de que el mundo que presenta continúa más allá de las piernas del escenario. De esta manera los espectadores “(are) asked to believe that a character exiting through an upstage door, for example, will continue onto the street where he may get into an automobile and drive off to the next city and so forth” (89). En contraste, si bien las paredes en *Death of a Salesman* sólo estaban delineadas por un marco, la casa en sí misma constituía un espacio de confinamiento dentro del espacio abierto del escenario, cuyos límites podían verse. Esto sugería la presencia de lo que Aronson llama “a tantalizing freedom beyond the reach of the trapped characters” (90).²² En efecto, la libertad se percibe cercana y latente, pero es inaccesible. El espacio doméstico representa confinamiento físico, pero también económico:

Linda [*getting him into the jacket*]: He didn't mention it, but I imagine ten or fifteen thousand. You going to talk to Howard today?

Willy: Yeah. I'll put it to him straight and simple. He'll just have to take me off the road.

Linda: And Willy, don't forget to ask for a little advance, because we've got the insurance premium. It's the grace period now.

Willy: That's a hundred....?

Linda: A hundred and eight, sixty-eight. Because we're a little short again.

Willy: Why are we short?

Linda: Well, you had the motor job on the car . . .

²² Aronson utiliza esta frase al comparar el teatro estadounidense con el teatro europeo de la posguerra, cuyas características coinciden con el efecto que logra la escenografía en *Death of a Salesman*: “Much postwar European design, especially (and not surprisingly) that of Eastern Europe, utilized high walls that created an overwhelming sense of enclosure. By placing walled or enclosed spaces within the greater open space of the stage, the designers suggested a tantalizing freedom beyond the reach of the trapped characters” (89-90).

Willy: That goddam Studebaker!

Linda: And you got one more payment on the refrigerator. . .

Willy: But it just broke again!

Linda: Well, it's old, dear.

...

Willy: Whoever heard of a Hastings refrigerator? Once in my life I would like to own something outright before it's broken! I'm always in a race with the junkyard! I just finished paying for the car and it's on its last legs. . .

Linda [*buttoning up his jacket as he unbuttons it*]: All told, about two hundred dollars would carry us, dear. But that includes the last payment on the mortgage. After this payment, Willy, the house belongs to us.

Willy: It's twenty-five years!

Linda: Biff was nine years old when we bought it.

Willy: Well, that's a great thing. To weather a twenty-five-year mortgage is—

Linda: It's an accomplishment. (Miller 1.56-57)

Como indica la cita anterior, los personajes jamás han gozado de libertad financiera, atados como están al pago de muchas de sus posesiones, incluyendo su casa. Esto es irónico si tomamos en cuenta que Estados Unidos se supone que es, como dice Loman, “the greatest country in the world” (Miller 1.12), un lugar en el que con trabajo duro puedes lograr lo que sea.

Como ya he mencionado, Mielziner fue quien concibió y desarrolló la escenografía e iluminación que describe el libreto publicado (Murphy, *Miller* 10). Por lo anterior, en una primera impresión, Miller pierde una buena parte del crédito en cuanto al diseño escénico de la obra, o bien, se desdibuja la figura autoral. Sin embargo, hay que considerar que ésta se desarrolló a partir de la lectura cuidadosa de los diálogos, y de la nota que Miller le dio: “(The house) had once been

surrounded by open country, but it was now hemmed in with apartment houses. Trees that used to shade the house against the open sky and hot summer sun now were for the most part dead or dying” (cit. en Murphy, *Miller* 24). De acuerdo con Brenda Murphy, Mielziner subrayó en el libreto frases como: ‘Boxed us in here’; ‘Bricks and windows, windows and bricks’; y ‘beautiful elm trees out there” (*Miller* 24). Así pues, es evidente que el crédito es más bien compartido, y que el fenómeno teatral es colaborativo, en tanto que es producto del esfuerzo conjunto tanto de dramaturgos como de escritores. De hecho, Miller reconoció el valor de la contribución de Mielziner puesto que, de acuerdo con Essin, en varias cartas entre él, Miller y Prentice-Hall Publishers, el dramaturgo solicitó que las ediciones impresas de la obra incluyeran dibujos que pudieran usar los productores *amateur* (*Stage Designers*).²³ Incluso Miller remarcó lo siguiente: “[I prefer to see Mielziner’s setting] reproduced than that the unaccountable imaginations of unknown and distant parties by given free play” (Essin). El interés de Miller de conservar la interpretación de Mielziner es evidente con la descripción que ofrecen las acotaciones iniciales, que reflejan de manera detallada la contribución del diseñador.

Por supuesto, la importancia de la música en la obra es innegable; incluso la primera palabra, presente en las acotaciones iniciales, es “a melody” (Miller 1.7). De acuerdo con Bigsby, hubo alrededor de veintidós minutos de música en la producción original, que estuvo a cargo de Alex North (*Death* xii). Miller lo conoció en la casa de Kazan en Manhattan, donde se encontraban preparando la producción de la obra. Al respecto, el dramaturgo relata lo siguiente:

At our first meeting he played some music of *Death of a Salesman* on the piano. I was very touched by that. It was very moving music. It was the first time in my experience that I heard of a symphonic approach to the theater. In other words, each of the main characters

²³ Libro sin número de página.

had a theme as they would in a symphony. And those themes were combined, they were frugal, all kinds of forms created around those themes. I don't think we changed very much of what he first initiated. (Miller cit. en Henderson 39)

Sin duda, North fue un valioso colaborador en la obra, que entendió a la perfección sus necesidades. De acuerdo con Henderson, "North's score was inventive in many ways. He believed that theater music should reveal phases of a character not present in the literal words and situations on stage. He also used music as emotional counterpoint to the action" (39). Lo anterior es justo lo que la obra requería para comunicar, de manera complementaria con la iluminación, la interioridad de Willy Loman. Cabe mencionar que en la versión textual de la obra Miller había considerado usar el sonido de la flauta para enfatizar ciertos estados emocionales; sin embargo, en la puesta en escena, North decidió usar cuatro instrumentos: flauta alta, violonchelo, trompeta y clarinete o en ocasiones el clarinete alto (Henderson 39). Miller apreció las contribuciones de North, y lo deja muy claro por escrito en la copia de la obra que éste recibió: "To Alex North and all his blessed flutes and clarinets that turned our Willy's dream into music. My Thanks, Arthur Miller" (Miller cit. en Henderson 40). Lo anterior resalta de nueva cuenta el carácter colaborativo del teatro, que puede resultar en propuestas fructíferas e interesantes. No obstante, llama la atención que, a pesar de haber hecho tantos cambios en el libreto en respuesta a las exigencias prácticas de la producción, Miller no agregara los demás instrumentos en las acotaciones iniciales. Es posible que esto se deba a que sólo la flauta tiene relevancia para fines del texto dramático, puesto que es el instrumento que el padre de Willy Loman manufacturaba y vendía. Por otro lado, North innovó al aplicar una nueva técnica de sonido:

He required the musicians to perform from an off-stage room of the theater, so called 'padded cell,' located way up at the top of the stage. Since they could not see the scene, the musicians had a red flash light in the room, which the assistant manager would turn on

when they were supposed to start playing, and turn off when they had to stop. The music was transmitted through a microphone to the speakers in the theater with the volume controlled behind the stage. The musicians unfortunately never had a chance to see the play.

(Henderson 40)

Ésta no fue una decisión arbitraria. Hay que recordar que para que hubiera suficiente espacio para la escenografía y el desplazamiento de los actores, el proscenio tuvo que extenderse, por lo que ocupó el área destinada a la orquesta. Que los músicos no presenciaran la obra suponía varias dificultades, no sólo porque la música también debía coordinarse con los cambios de iluminación sino porque cualquier desfase en las entradas de la música afectaría la atmósfera de la escena. Por fortuna, no fue así. North obtuvo un gran reconocimiento por parte de la crítica nacional. Por ejemplo, Barbara Song escribió:

The collaboration of these three men (Kazan, Miller and North), resulting in so perfect an achievement, is perhaps the actual beginning of a new era in theatre...this is the music written, not as the primary aspect of drama, as in opera, nor as an accompaniment, as is movie soundtrack music, but as an integral part of the drama itself. (cit. en Henderson 40)

Al referirse a la música como parte integral del drama mismo, casi como si se tratara de otro personaje, resalta la cohesión que ésta le brindó a la obra, de modo que, como Miller mismo menciona: “You can’t separate the music from the play, or the play from that music” (cit. en Henderson 40).

En cuanto al reparto, Miller y Kazan tuvieron visiones distintas con respecto a qué tipo de actor sería el ideal para interpretar a Willy Loman. De acuerdo con Greenfield, Miller quería a alguien de baja estatura que pudiera darle una ligera cualidad cómica al personaje (163). Sin embargo, Kazan ya tenía en mente a Lee J. Cobb, “(a) barrel-chested, broad-shouldered, growly voiced (man)” (163), quien, aunque se alejaba mucho de la visión de Miller, terminó por

convencerlo una vez que audicionó. El papel de Linda fue interpretado por Mildred Dunnock, quien se presentó a audicionar varias veces, “even after she was told her demeanour was far too dignified for the role” (Ackerman 90). Su interpretación llegó a ser uno de los éxitos más grandes de su carrera e incluso sería nominada como mejor actriz de reparto por su interpretación del mismo personaje en la versión fílmica de 1951 (“Biography”). Arthur Kennedy, quien interpretó a Biff, ya había trabajado con Kazan en la producción de *All My Sons* (Murphy, Miller 15). Happy fue interpretado por Cameron Mitchell y, al igual que Mildred Dunnock, lo hizo de nuevo en la versión fílmica.

Como menciono anteriormente, la escenografía de la producción permite al espectador ver al personaje de Willy Loman interactuar con sus recuerdos, al tiempo que se encuentra en una realidad objetiva sin interrupciones ni cortes de luz. Esta ausencia de cortes también se refleja en la manera en que está conformada la obra puesto que, como indica el subtítulo, sólo consta de dos actos —que no se dividen en escenas— y un réquiem. Maqueo y Méndez definen “escena” como “cada una de las partes en que se divide un acto y en que están presentes los mismos personajes. ... Una escena se centra en una misma acción. Cuando cambia la acción, el lugar o el tiempo, cambia la escena y pueden cambiar los personajes” (145). De acuerdo con lo anterior, la ausencia de escenas en la obra es por completo deliberada. No hay cambio de escenas porque para Willy Loman no hay una distinción de tiempo ni de lugar. Como menciona Bigsby, “(the play flows) with the speed of Willy’s mind, as Miller had wished, past and present coexisting without the blackout he had presumed would be required” (*Death* xiv). Aunado a lo que abordo en el primer capítulo, la ausencia de división en escenas en el texto escrito y de cortes de luz en la puesta en escena hace que la experiencia para un lector sea análoga a la de un espectador.

En cuanto al réquiem, éste hace las veces de un epílogo en el que participan todos los personajes, excepto Loman. La palabra “réquiem” anuncia y enfatiza que el espectador será testigo

de un funeral. Un réquiem es “a song delivered in a religious ceremony to honour someone of importance who has died” (Sinclair 64). Al terminar la obra con un réquiem Miller le da cohesión a los motivos musicales de la obra y, como menciona Sinclair, “(elevates) the final moments of the play to an epic level ... maintaining a very personal, elegiac tone” (64). En efecto, la palabra “réquiem” evoca la grandeza que Willy Loman jamás obtuvo en vida. En este sentido, la obra termina con un tono sumamente irónico pues, a diferencia del funeral del mítico Dave Singleman, al que fueron “hundreds of salesmen and buyers” (Miller 2.63), al de Willy Loman sólo asisten cuatro personas: sus hijos, Linda y Charley. Por si fuera poco, es irónico que justo en el réquiem descubrimos que la hipoteca de la casa fue liquidada y, sin embargo, Willy Loman no estará ahí para disfrutar su propiedad. Como lo expresa Linda al final de la obra: “I made the last payment on the house today. Today, dear. And there’ll be nobody home. ... We’re free and clear ... We’re free ... We’re free...We’re free...” (Miller Requiem.112). Precisamente con estas últimas palabras nos damos cuenta de que, al igual que Willy, Linda está convencida de que la vida empieza cuando no hay más deudas que pagar (Bigsby, *Arthur Miller*).²⁴ Al tratarse de un funeral, la ironía es evidente. El tono grandilocuente con el que Charley se refiere a Willy Loman la incrementa todavía más:

Nobody dast blame this man. You don’t understand: Willy was a salesman. And for a salesman, there is no rock bottom to the life. He don’t put a bolt to a nut, he don’t tell you the law or give you medicine. He’s a man way out there in the blue, riding on a smile and a shoeshine. And when they start not smiling back —that’s an earthquake. And then you

²⁴ Libro sin número de página.

get yourself a couple of spots on your hat, and you're finished. Nobody dast blame this man. A salesman is got to dream, boy. It comes with the territory. (Miller Requiem.111)

Como menciona Sinclair, las palabras de Charley “frame his eulogy to Willy in the most majestic terms available using a faux form of grand English” (65). Por otro lado, hacen referencia al ideal de éxito asociado con la figura del vendedor quien, según Willy Loman, puede lograr lo que sea con una gran personalidad: “personality always wins the day” (Miller 1.51).

Al día siguiente del estreno de *Death of a Salesman*, John Chapman escribió lo siguiente:

It takes more than a script to make a play. It takes the concerted action of an intelligent author, an understanding producer, a sympathetic scenic designer, a resourceful director and a company of actors who are equal to anything the author has imagined and the director has tried to put into being. “Death of a Salesman” provides all these elements, and will cling to my memory as a notable piece of stagecraft.

En efecto, la producción de Broadway pone de manifiesto el esfuerzo conjunto de todos los que la hicieron posible. En 1949 el Teatro Morosco fue testigo de la obra que ganaría el premio Pulitzer, el premio Tony a la Mejor Obra y el premio New York Drama Critics' Circle Award for Best Play (*American Theater Wing*).²⁵ De acuerdo con Aronson, “Miller constantly asserts that what he desires in the theater is “wonder”. And very often this sense of wonder is generated by the miraculous ability of language and gesture to conjure up imaginary worlds that are not merely tangible to the spectator, but have the ability to feel more than reality itself” (81-82). En efecto, la producción de Broadway logró el asombro que Miller añoraba y que quiso preservar tanto como pudo por medio de las acotaciones, las cuales fueron resultado del proceso creativo previo en el

²⁵ También ganó los siguientes premios Tony: Mejor Actor de Reparto (Arthur Kennedy), Mejor Diseño Escénico (Jo Mielziner), Productor (Kermit Bloomgarden y Walter Fried), Autor (Arthur Miller), y Director (Elia Kazan). (Tony Awards)

cual Mielziner y Kazan contribuyeron a llenar los lugares de indeterminación del texto dramático para llevar el mundo ficticio creado por Miller al espectáculo. Dicho de otra manera, podemos afirmar que la poeticidad de las acotaciones, como indica la cita de arriba, aspira a hacer más tangible el mundo ficticio de la obra y, al mismo tiempo, apela a la creación de un texto espectacular virtual muy específico para, tras haber llegado a una solución creativa, intentar preservar una única forma de representar la obra y, en ese sentido, establecer un control creativo sobre representaciones futuras.

2.2 La producción de Theater Mitu del 2017

Si tomamos en cuenta la convergencia que existe entre el texto dramático y el texto espectacular de la primera producción, podríamos decir que los lugares de indeterminación parecerían ser escasos. No obstante, para un lector/escriptor potencial que no tenga conocimiento de la puesta original, o que deliberadamente quiera subvertirla para agregar nuevos significados a la obra, la poeticidad de las acotaciones abre paso a más ambigüedad y, por ende, a formas de representación muy distintas. Tal es el caso de la producción de *Death of a Salesman* de la compañía de teatro Theater Mitu, la cual se llevó a cabo en el teatro Fisher de la Brooklyn Academy of Music en julio del 2017. La dirección estuvo a cargo de Rubén Polendo, quien también es el fundador artístico de la compañía. A decir de ellos mismos, Theater Mitu se dedica a expandir la definición de “teatro” por medio de la innovación y la experimentación metódica (“About”). Por lo tanto, las puestas en escena reflejan su visión: “Using art-making as a mode of research and inquiry, Theater Mitu shares knowledge, sparks dialogue, and strengthens community through cultivating radical ways of reimagining our world” (“About”). Para lograrlo, la compañía sigue el método que Polendo llama “Whole Theater”, “a theatrical experience that is rigorously visual, aural, emotional, intellectual and spiritual all in the same moment” (“Rubén Polendo”). Lo anterior se refleja en su producción de *Death of a Salesman*, una versión más experimental de la obra, que se aleja en gran medida de

las producciones tradicionales, las cuales toman como punto de partida primera representación de Broadway, que analizo en el capítulo anterior.

De acuerdo con Aston y Savona, “theatrical sign-systems (such as set, lighting, and costume) are deployed to construct stage pictures, i.e. how the written text comes to signify production and performance style” (142). En esta sección analizo dichos sistemas significantes, para descubrir no sólo cómo reflejan un estilo escénico —en este caso el de la compañía Theater Mitu— sino también cómo se aproximan al texto dramático de Miller y cuáles son los efectos.

En la producción de Theater Mitu abundan los aspectos en los que la representación diverge del texto de manera notable. El primero y más evidente es que no hay una casa como parte central de la escenografía. El diseño escénico, a cargo de Rubén Polendo y Kate Ashton —quien también es responsable de la iluminación— es minimalista. La acción dramática no se lleva a cabo a lo largo y ancho del escenario, sino que ocurre en la delimitación de un cuadrado blanco del tamaño de un tercio de éste colocado en medio (ver fig.2).



Fig. 2. Set de la producción Theater Mitu, diseñado por Rubén Polendo y Kate Ashton

Fuente: *Theater Mitu*.²⁶

²⁶ Ésta y las siguientes imágenes de la producción son recortes de página tomados del video que Theater Mitu me proporcionó para fines de este trabajo de investigación. Por lo tanto, están protegidas por derechos de autor y queda prohibida su reproducción.

El pequeño escenario cuenta con tres rampas de poca altura al fondo: dos a los costados y una en medio. La función de éstas no es particular; si acaso sólo dan mayor visibilidad a los personajes cuando se encuentran al fondo. A cada lado del cuadrado hay dos pedestales en los que los actores colocan una máscara, cuya función explicaré más adelante. Detrás del cuadrado se encuentra una mampara, también de color blanco. El foco central de la escenografía es una silla de metal colocada en medio del escenario. Ésta es la imagen con la que comienza la obra. Como menciono en el apartado anterior, en la producción de Broadway de 1949 la casa es un elemento esencial para comunicar una dialéctica del confinamiento y la libertad. Para Aronson, “the landscape of the mind, versus the topography of the quotidian world... must always be present and must always be made visible by the designer” (92). Sin embargo, la puesta en escena de Theater Mitu no ilustra dicha topografía de la misma manera que la original. En este caso, la silla representa el mundo doméstico. No obstante, a pesar de estar dentro del cuadrado blanco que constituye el escenario, no hay una estructura que la enmarque, como ocurría en la producción de Broadway con los edificios rodeando la casa. De esta forma, tanto la silla como los personajes carecen de contención. En otras palabras, la vastedad del espacio escénico se transforma en la metáfora de una libertad abrumadora, que deja a los personajes a la deriva, sin nada a lo cual aferrarse. Sin embargo, como menciona Hempstead, “(this) nontraditional approach to the material ... suits Miller’s memory play and captures the essence of his stage direction for the Loman home: ‘An air of the dream clings to the place, a dream rising out of reality’”. En efecto, la interpretación de Theater Mitu lleva la atmósfera de ensoñación al extremo y le da a la obra un carácter expresionista.

En concordancia con ese “dreamlike feel” (Hempstead), Theater Mitu decide usar la utilería de una manera muy particular, puesto que todos los personajes sostienen o están representados por un objeto que, como menciona María Paz Alegre, funciona “as a type of representational spirit animal” (ver fig. 3).



Fig. 3. Acto 1. De izquierda a derecha: Happy, Willy Loman, Biff. Al fondo: Linda.

Fuente: *Theater Mitu*.

En efecto, los objetos en esta obra se vuelven una especie de tótem. Como es de esperarse, Willy Loman, interpretado por Justin Nestor, siempre sostiene un maletín vacío y abierto. La acotación inicial en el texto de Miller describe que al llegar a su casa Willy Loman “thankfully lets his burden down, feeling the soreness of his palms” (Miller 1.8). Así, el maletín se convierte en un comentario irónico puesto que, al estar vacío, no hay “carga” que el personaje lleve consigo. También es una metáfora que representa la “nada”, los “sueños vacíos” a los que se aferra el personaje. Al respecto del sueño americano, Bigsby menciona lo siguiente:

What Miller attacks (in his play) then, is not the American dream of Thomas Jefferson and Benjamin Franklin, but the dream as interpreted and pursued by those for whom ambition replaces human need, and for whom the trinkets of what (he) called the ‘new American Empire in the making’ were taken as tokens of true value. (*Death* xxiv)

En este caso, el maletín se convierte en la metáfora de una de esas falsas “tokens of true value”. Para Willy Loman, ser vendedor representa el sueño de su vida, así como la promesa de un futuro lleno de éxito, riqueza y reconocimiento social. Sin embargo, nada de eso es importante en

comparación con la relación tan fracturada que tiene no sólo con la realidad sino también con su hijo Biff. De acuerdo con Bigsby,

When, on the play's opening night, a woman called *Death of a Salesman* a "time bomb under American capitalism," Miller's response was to hope that it was, "or at least under the bullshit of capitalism, this pseudo life that thought to touch the clouds by standing on top of a refrigerator, waving a paid-up mortgage at the moon, victorious at last." (*Death* xxiv)

Las palabras de Miller en la anécdota anterior explican muy bien la situación de Willy Loman pues, en efecto, la vida que él piensa que vive no es la que realmente vive y pagar las cuentas de los bienes materiales no es la mayor de las victorias.

El objeto que sostiene el personaje de Linda, interpretado por Kayla Asbell, es una sombrilla. Ésta constituye una metáfora de refugio, puesto que ella es la que siempre se encarga de ver por el bien de su familia, de resguardarlos. Por su parte, Biff, interpretado por Corey Sullivan, sostiene unas hombreras de fútbol americano, que no sólo son la representación de la actividad que mejor sabe hacer, sino también un símbolo del éxito preparatorio en la cultura estadounidense. Además, como menciona María Paz Alegre, las hombreras "perfectly (evoke) his glory days which continue to weigh him down emotionally". Y es que, junto con Linda, Biff es el personaje que más cargas emocionales lleva consigo. Por un lado, está la desilusión de no vivir más en esa época de gloria que menciona Paz Alegre, pero, por otro, se encuentra el peso de saber sobre la infidelidad de su padre, lo cual constituye el parteaguas que le permite darse cuenta poco a poco de la mentira que ha sido su vida: "I realized what a ridiculous lie my whole life has been. We've been talking in a dream for fifteen years" (Miller 1.82).

El personaje de Happy, interpretado por Denis Butkus, es el único que no lleva un objeto consigo; en cambio, él mismo es el objeto. Esto queda aún más claro al considerar que los otros

personajes se dirigen directamente a él. Así, el actor parecería hacer las veces de titiritero pues, evocando la tradición del Bunraku japonés, se encuentra totalmente vestido de negro (incluso su cara está cubierta) para mezclarse con el fondo y de cierta manera encarnar el saco de boxeo que representa al personaje, y se convierte en un objeto performativo.²⁷ La elección de este objeto responde a que Happy es quien descubre el regalo de su padre:

BIFF: [turns and starts off]: What is it, Hap?

HAPPY: [offstage]: It's a punching bag!

BIFF: Oh, Pop!

WILLY: It's got Gene Tunney's signature on it!

[Happy runs onstage with a punching bag.] (Miller 1.22)

El saco de boxeo es el regalo perfecto si consideramos que tanto Willy Loman como sus hijos disfrutaban cualquier actividad que implica esfuerzo físico o manual. Ejemplo de ello es que a Willy le gusta construir, Biff juega al fútbol y Happy hace ejercicio constantemente.²⁸

Otros personajes secundarios también están representados por objetos manejados por Attilio Rigotti y Xiao Quan. Tal es el caso de Charley (un refrigerador), Ben (una lámpara de fotografía) y Stanley (una botella dentro de una hielera). Otros personajes masculinos secundarios como Bernard y Howard Wagner están representados por lámparas de tubo de distintos tamaños. Los personajes femeninos de *La Mujer*, Jenny (la secretaria de Bernard), Miss Forsythe y Letta son pequeños ventiladores de mesa, elección que críticos como Soloski reprobaron: “Yes, Miller had

²⁷ De acuerdo con John Bell, la definición más concisa del término “performativo” es la de Frank Proschan, quien lo definió como “material images of humans, animals, or spirits that are created, displayed, or manipulated in narrative or dramatic performance” (cit. en Bell 30). Sin embargo, “the term performing object has a broader scope and includes techniques of performance not normally labeled puppetry which nonetheless share the same basic approach” (30).

²⁸ WILLY: And they'll get married, and come for a weekend. I'd build a little guest house. 'Cause I got so many fine tools, all I'd need would be a little lumber and some peace of mind. (Miller 2.56)

difficulties with female characters, but I'd like to think the secretaries and good-time girls do a little more than blow hot air around".²⁹ En todo caso, esta representación es un reflejo acertado del papel que tienen las mujeres en esta obra de Miller, que es dar algún tipo de consuelo, alivio o refugio. Las voces de todos estos personajes secundarios son en realidad grabaciones. El efecto sonoro de éstas evoca un pasado que retumba de manera perturbadora tanto en el espacio escénico como en la mente de Willy Loman.

Como menciono en la primera parte de este capítulo, una función que tenía la casa —junto con la iluminación— en la producción de 1949 era dar a entender al espectador la transición entre hechos pasados y presentes. En el caso de la producción de Theater Mitu esta función no recae tanto en la iluminación, pero no deja de ser útil para enfatizar la atmósfera emocional.³⁰ El color dorado de la producción original, y al que hacen alusión las acotaciones iniciales, brilla por su ausencia en esta producción. Por su parte, el color rojo intenso sí es un recurso que aparece en momentos de una gran carga emocional. Por ejemplo, aparece en la primera analepsis, cargada del frenesí de un pasado en el que todo parecía estar bien. También aparece en los momentos en los que la voz de La Mujer interfiere de manera insistente con la realidad, como en el caso de la escena del restaurante del segundo acto.

Para indicar las transiciones entre pasado y presente, los personajes de Willy Loman y Linda usan máscaras, que se quitan en las cuatro escenas retrospectivas que presenta la obra (ver fig.4).

²⁹ La Mujer, "The Woman" en el texto original, es la persona con quien Loman tiene una relación adúltera.

³⁰ El diseño de iluminación es de Kate Ashton.



Fig. 4. Segundo acto. Linda y Willy Loman con máscaras.

Fuente: Theater Mitu

Al respecto, cabe mencionar que el recurso de las máscaras no sólo deja muy clara esta función, sino que permite al espectador distinguir los momentos en los que Willy Loman recuerda el pasado o revive alguna conversación que interfiere con sus interacciones con el resto de los personajes, pero en el tiempo presente. Esta facilidad para distinguir los diferentes niveles de interferencia del pasado para Willy no es tal para un lector del texto dramático al momento de crear un texto espectacular virtual, e imagino que tampoco lo fue para los espectadores de la producción original de Broadway, cuya propuesta deja los límites entre pasado y presente un poco más entremezclados. En este sentido, las máscaras funcionan como una suerte de acotación visual que resuelve ambigüedades o guía la interpretación. De acuerdo con Peter Hempstead, las máscaras

have the effect of extending the scope of the play beyond its American setting. Masks (designed by Lori Petermann), used to indicate Willy and Linda in the present, recall ancient Greek tragedies ... These props help create a Salesman that reaches for the universal in its description of the human condition.

Dejando de lado la falacia del concepto de “universalidad” en cuanto a la condición humana, las máscaras en efecto proyectan la obra de Miller más allá del contexto norteamericano y, en efecto, remiten casi de inmediato a los orígenes del teatro occidental. Además, aluden al uso de máscaras en otras tradiciones teatrales no occidentales, como, por ejemplo, el teatro noh en Japón. Cabe mencionar que los momentos en los que los actores se quitan o ponen las máscaras no se le ocultan al público. Las máscaras denotan caracterización y ocultan la individualidad de los actores, lo cual las convierte en metáforas que enfatizan el hecho de que los personajes se encuentran interpretando un papel ya que, a diferencia de Biff, prefieren fingir que todo está bien y autoengañarse antes que admitir que sus vidas no se parecen en nada al ideal que tanto han perseguido. Cabe mencionar que las máscaras sólo cubren media cara y tienen arrugas muy marcadas. Al usarlas, los actores Justin Nestor y Kayla Asbell se encorvan y hablan en un tono triste y solemne en el caso de Linda, o desesperado en el caso de Loman. De acuerdo con María Paz Alegre, “the effects of old age upon the mind, body, and spirit is particularly devastating when contrasted with the frenetic versions of themselves during flashback sequences, when the masks are removed”. Y es que, al quitarse las máscaras, los personajes se muestran optimistas y energéticos, incluso sus voces se vuelven agudas y sus expresiones faciales exageradas, como bien menciona Hugo Berger: “the actors become exaggerated, over-elated, almost absurd caricatures, attempting to emphasise the disparity between their dark present and the optimistic idealism of earlier years”. De esta manera, el pasado, aunque aparentemente más feliz, también se percibe como artificial.³¹ Otro punto que vale la pena destacar es que al final de cada analepsis Willy Loman lleva a cabo una serie de movimientos que simulan

³¹ Uno de los segmentos musicales que más transmite artificialidad es el primero, pues termina con los personajes de Willy Loman y Linda posando y sonriendo como si se preparan para una fotografía al tiempo que se oye el sonido de un obturador y se ilumina el escenario con una luz blanca a manera de *flash*.

una cámara lenta cinematográfica, que hacen que parezca que aterriza en la silla, para luego caerse de ella. El tono de esta secuencia de movimientos es serio y se intensifica con la música.

La artificialidad que menciono en el párrafo anterior también se transmite por medio de segmentos musicales en las que Loman canta algunos de sus diálogos. Al respecto, María Paz Alegre opina lo siguiente:

Nestor is particularly effective in his portrayal of Willy, awkwardly speak-singing through the more wistful passages only to disarm the audience with his melodious voice during flashbacks with an exuberance and charm reminiscent of Professor Harold Hill in *The Music Man*. This stark contrast makes it clear that years of failure does far more than age the body—it also dims the spirit until it is a poor imitation of its youth.

La última frase que emplea la crítica para referirse a los efectos del fracaso me parece muy pertinente. Al comienzo del análisis de esta producción menciono que los personajes no tienen nada a lo cual aferrarse. No obstante, cabe precisar un aspecto importante. Si bien no cuentan con un anclaje o contención física, sí tienen algo no tangible a lo cual se aferran: su versión individual del pasado, representada en gran medida por los objetos que cargan y por lo cual se vuelven “a poor imitation of its youth”. Por otro lado, la intervención de segmentos musicales tendría más sentido si ésta fuera una producción de Broadway, pero al ser una producción *off-Broadway* en Brooklyn, funciona como alusión al lugar en el que se llevó a cabo la producción original, o bien, como un recurso de aproximación al tipo de entretenimiento musical que Broadway ofrece.³²

³² Otra posible función es la de subrayar la ironía de que, a pesar de que la obra es una suerte de crítica al ideal capitalista norteamericano, se ha representado en el centro de la cultura pop semi-intelectual que es Broadway. Aston y Savona escriben sobre la omisión del papel del espectador en la clasificación de sistemas significantes en el teatro, así como su importancia en la producción de significado:

This serious omission perhaps reflects a dominant trend in current mainstream theatre which, by virtue of its unquestioning and reaffirmative nature, reduces the spectator to a passive recipient of signs and does not

Además de las máscaras, el vestuario, diseñado por Candida K. Nichols, juega un papel metafórico importante. El vestuario de Willy Loman es un traje a rayas azul (*pinstripe suit*), en consonancia con la moda norteamericana de los años 40. Asimismo, el personaje usa un chaleco, una corbata, tirantes y, lo más notable, una camisa cuyas mangas están recortadas por la parte de en medio, dejando a la vista el antebrazo del actor. En varias ocasiones en la obra, Biff y Happy relacionan la ausencia de ropa con una sensación de plenitud y placer, como denotan los siguientes ejemplos:

BIFF: ... To suffer fifty weeks of the year for the sake of a two-week vacation, when all you really desire is to be outdoors, with your shirt off. (Miller 1. 16)

...

HAPPY: [enthralled]: That's what I dream about, Biff. Sometimes I want to just rip my clothes off in the middle of the store and outbox that goddam merchandise manager. (Miller 1.18)³³

La ausencia de ropa se convierte en un símbolo de libertad, de estar a cielo abierto y en contacto con la naturaleza, deseos tan latentes en Willy Loman que comienzan a reflejarse hasta en su ropa. Otra posibilidad es que, dado que la imagen personal es la carta de presentación de un vendedor, la camisa incompleta se vuelve un reflejo metafórico de Willy Loman quien, como su camisa, es un vendedor incompleto, sobre todo si tomamos en cuenta que nunca alcanza el éxito del vendedor Dave Singleman. Si a esto le añadimos que el actor se encuentra descalzo de principio a fin, la

demand an interactive or active role in the production of meaning. West End or Broadway theatre thrives on a staple diet of such entertainment, requiring the spectator to consume, rather than think. (120)

Si lo anterior es cierto, la ironía de presentar una obra como *Death of a Salesman* es aún mayor. Sin embargo, considero que la función comunicativa del teatro siempre implica una exigencia intelectual, sin importar del lugar en que se presente una obra. El grado en el que los espectadores deciden responder a ésta depende de ellos mismos.

³³ Estos diálogos son ejemplos de distintas partes de la obra. No forman parte del mismo diálogo.

imagen de Willy Loman se torna risible y lastimosa. Por su parte Linda, también descalza, usa un vestido azul y un mandil del mismo color. Resulta interesante que Biff sea el único personaje que usa zapatos, así como camisa y pantalón de vestir, lo cual representa el potencial que tiene de “ser alguien”, utilizando su imagen y personalidad como herramientas, tal como su padre hubiera querido. Sin embargo, como sabemos, esto nunca llega a ser así. En este punto también cabe mencionar que el actor que representa a Biff, a diferencia de Justin Nestor, es calvo y mucho más alto, lo cual enfatiza un contraste mayor entre ambos personajes.

La música, compuesta por Eileen Reid y Ada Westfall, no sólo es un recurso utilizado en los segmentos de tipo musical sino en toda la obra. La única responsable de tocarla es Westfall, cuya actuación aplaude María Paz Alegre: “Ada Westfall is particularly impressive as a live one-woman band who accompanies the production, often playing several instruments at the same time, including the piano, drums, and kazoo”. La flauta que juega un papel tan importante en las acotaciones del texto dramático no figura entre los instrumentos empleados en esta producción. Como ya vimos, la puesta en escena original tampoco la incluyó; sin embargo, en ese caso la composición musical sí concuerda con la descripción de las acotaciones: “small and fine, telling of grass and trees and the horizon” (Miller 1.7).³⁴ En cambio, en la producción de Theater Mitu se escuchan con frecuencia los acordes graves de un piano, acompañados del sonido de unos platillos, lo cual evoca amenaza y perturbación.

Hacia el final de la obra, resalta el papel de la utilería como símbolo. Al terminar de discutir por última vez con su padre, Biff toma las hombreras y las coloca frente a Willy para después

³⁴ Alex North adaptó para la versión filmica la música original que compuso para la obra (Henderson 40). Emito la opinión arriba mencionada tras haber escuchado el *soundtrack* original del filme.

marcharse sin ellas. Lo anterior lleva lo simbólico al plano de lo físico, puesto que momentos antes le habla con la verdad a su padre y pone al desnudo la realidad que éste nunca quiso admitir:

BIFF: What am I doing in an office, making a contemptuous, begging fool of myself, when all I want is out there, waiting for me the minute I say I know who I am! Why can't I say that, Willy? [*He tries to make Willy face him, but Willy pulls away and moves to the left.*] (Miller 2.105)

...

BIFF: I am not a leader of men, Willy, and neither are you. You were never anything but a hard-working drummer who landed in the ash can like all the rest of them! I'm one dollar an hour, Willy! I tried seven states and couldn't raise it. A buck an hour! Do you gather my meaning? I'm not bringing home any prizes any more, and you're going to stop waiting for me to bring them home! (Miller 2.105)

Por lo tanto, al abandonar las hombreras literales y simbólicas a las que se ha venido aferrado, abandona también el deseo de cumplir con las expectativas de su padre, para ir en búsqueda de su identidad y aspiraciones propias.

Para dar a entender la muerte de Willy Loman, el personaje camina hacia la silla mientras se escucha un amenazante redoble de tambores y platillos. Posteriormente, Loman la tira y la luz que la iluminaba se apaga al tiempo que la silla choca contra el piso y el sonido de los instrumentos queda en pausa. Al fondo sólo queda Linda, iluminada bajo una luz blanca y tenue. Willy camina hacia el fondo y toca el hombro de su esposa como gesto de despedida antes de abandonar el escenario, mientras el redoble de tambores se reanuda y el escenario se oscurece por completo. En el réquiem, sólo aparece Linda, sentada en una silla oculta de la vista de los espectadores en el centro del escenario e iluminada desde arriba por una luz apenas perceptible. En sus diálogos la acompañan las voces grabadas de Charley, Happy y Biff. Finalmente, Linda dirige sus últimas

palabras al maletín de su esposo y lo cierra lentamente mientras dice los últimos “we’re free ... we’re free”. El escenario se oscurece y el último sonido que se escucha es el cierre del maletín con los acordes graves del piano de fondo. De esta manera, el maletín, siempre abierto en los momentos del presente, queda cerrado para siempre, dejando atrás el vacío de sueños e ilusiones jamás cumplidas.

La forma en la que el contenido de las acotaciones se refleja en esta producción da cuenta de una divergencia muy marcada con el texto dramático. Es claro que los escritores tuvieron acceso a ellas y el alejamiento de éstas fue intencional, partiendo de una interpretación que influye en el texto espectacular o puesta en escena. Si bien este alejamiento está permitido en términos legales dado que, como apuntan Marian Monta y Jack Stanley “directors of plays under copyright are legally bound by the dialogue on the printed page (although not the stage directions)” (20), sí hay una pérdida de control autoral o una confrontación directa contra éste, puesto que, como menciona Robert Hapgood, “stage directions often help the playwright to create a distinctive kind of theater experience for the audience” (49). Las opiniones críticas de esta producción oscilan entre dos polos. Por un lado, hay quienes piensan que la obra es exitosa en la reinterpretación del texto. Por ejemplo, María Paz Alegre comenta que “Theater Mitu manages to reinterpret this canonical work into something wholly unique and utterly fascinating by using techniques of experimental and absurdist theatre, combined with elements of classic Japanese mask and puppetry”. Por su parte Domenick Danza opina que “the visual images are potent and riveting, and surprisingly evoke a strong emotional response. This is the genius of this production”. En contraste, Alexis Soloski, en su reseña “*Death of a Salesman*, Diluted by Too Many Experiments”, publicada en el *New York Times*, comenta que “the gap between its aims and its peculiar ways of achieving them never gets

bridged”.³⁵ Pienso que las formas peculiares a las que se refiere Soloski tienen que ver con el carácter híper-teatral y multisensorial de la obra. Es probable que ésta haya sido la razón por la que la obra no fue del agrado de algunos espectadores, como evidencian varios comentarios en la página del *New York Times* como respuesta a la reseña de Soloski. Es interesante notar que, a juzgar por el contenido de dichos comentarios, la mayoría de personas que rechazaron la puesta fueron quienes tuvieron un primer acercamiento a la obra de Miller en el aula. Los clásicos son de fácil acceso y por tanto existe una mayor posibilidad de que el público lector establezca un diálogo entre texto dramático y texto espectacular que determine su gusto o rechazo por este último. Después de todo, cada lectura gesta un texto espectacular virtual, que da forma a la interpretación propia de cada lector. Alguien que nunca ha tenido un acercamiento al texto no podría establecer comparación alguna con la puesta en escena y obviamente su interpretación de la obra sería otra. David Lan, director artístico del teatro londinense Young Vic menciona lo siguiente:

(the writers) who hang about in our consciousness —Ibsen, Strindberg, Miller— are writing deliberately against the current, and hope to put in front of the public ideas about the world which they have not previously had. They expect a frisson. The way Miller’s plays were originally staged on Broadway was incredibly exciting —but now is a comfortable cliché.
(cit. en Jays)

En este sentido, es útil conocer aproximaciones diferentes a la obra, sobre todo cuando éstas experimentan con la forma tanto como Miller quería hacerlo en un principio. Como se ha visto en este capítulo, las acotaciones extensas y sugerentes de Miller forman parte esencial del texto dramático a la hora de ser transformado en el texto espectacular. Hay quienes eligen apearse a ellas, o trabajar en conjunto con ellas, como una suerte de respeto a la intención autoral o como

³⁵ Consultar la Bibliografía para ver la información bibliográfica completa.

parte del trabajo colectivo con el autor. Tal es el caso de la producción de Broadway de 1949. Otros, sin embargo, toman el enfoque opuesto y ponen de relieve las acotaciones del texto dramático justamente mediante su ausencia y sustitución por elementos visuales que guían la interpretación de la obra de Miller hacia donde los escritores quieren.

En este sentido, cabe resaltar lo que he demostrado a lo largo de este capítulo. La versión de Mitu se fundamenta en la inexistencia de una relación evidente entre el texto espectacular y las acotaciones del texto dramático. Sin embargo, es necesario tomar en cuenta que “incluso en un teatro que no tenga un texto previo (grupos experimentales, creaciones colectivas, los happenings, etc.), hay algún tipo de textualización de la escena, del TEV que puede, aunque a grandes rasgos, fijar un posible intento de TE” (De Toro 71). Lo anterior ocurre en la versión de Mitu, en la cual necesariamente debió crearse una nueva textualización de acotaciones nuevas para poder general un nuevo texto espectacular, que es el único al que podemos acceder en este caso. En otras palabras, la elección de una interpretación que preserva los diálogos originales, pero descarta por completo los lineamientos autorales contenidos en las acotaciones, resulta en una acotación —en el sentido de delimitación— de posibles significados y ampliación de otros que no están presentes de manera explícita en el texto dramático. A diferencia de lo que ocurre en este último, en el texto espectacular “the emotional reality that audiences feel...comes not from literalism but from a symbolic use—a theatricalization— of the source material” (Aronson 84). Para entender el concepto de teatralización es útil la definición de “teatro” de Mark Fortier: “(unlike) drama, theatre is not words on a page. Theatre is performance, though often the performance of a drama text, and entails not only words but space, actors, props, audience and the complex relations among these elements” (4). Dicho de otra manera, la teatralización se trata de convertir el texto dramático en representación, en la cual todo tiene el potencial de adquirir un valor simbólico. La puesta en escena

de Mitu lleva esto al extremo para sumar significados a una de las obras dramáticas más populares de Miller.

Conclusiones

Si bien no toda la crítica coincide con que sea una de las mejores tragedias del teatro estadounidense, *Death of a Salesman* ha demostrado ser una obra ineludible, no sólo porque desde su estreno no ha dejado de representarse en algún rincón del mundo (Murphy cit. en Hays), sino porque no discutirla o por lo menos mencionarla al hablar de teatro estadounidense del siglo XX es poco probable. En el cuaderno de notas que Miller usó mientras escribía *Death of a Salesman* escribió lo siguiente:

Life is formless... its interconnections are concealed by lapses of time, by events occurring in separated places, by the hiatus of memory. ... Art suggests or makes these interconnections palpable. Form is the tension of these interconnections, man with man, man with the past and present environment. The drama at its best is the mass experience of this tension. (cit. en Bigsby, *Arthur Miller* 63)

Miller tenía muy claro lo que quería reflejar en su obra; sin embargo, lo único que le hacía falta era la forma, que encontró gracias a la contribución artística del director Elia Kazan y el diseñador Jo Mielziner.

Recuerdo la primera vez que leí *Death of a Salesman* y la manera en la que me conmovió. En el proceso de elaboración de esta tesina, encontré que la reacción de distintos lectores no fue muy distinta. De acuerdo con Bigsby, cuando el productor Kermit Bloomgarden leyó la obra, le dijo a Miller: “My God, it’s so sad” (cit. en Bigsby, “Introduction” 86). Por su parte, Dustin Hoffman reveló que cuando leyó la obra por primera vez a sus 16 años “(he) had a kind of small breakdown for about two weeks” (65). En un primer momento, atribuí este efecto al hecho de mostrar personajes semejantes a la realidad, en los que el lector/público puede verse reflejado. En palabras de Bigsby: “For one level, the play is exceedingly realistic, its language wrested from the American idiolect of clichés, its characters instantly recognizable to any theatregoer, its intertextual

and extratheatrical references derived from the stuff of American popular culture of the day” (“Introduction” 75). Si bien concuerdo con lo anterior, me pareció que otro de los aspectos que contribuía a conmover al lector era el lenguaje de la obra, sobre todo el de las acotaciones, cuya cualidad poética resaltaba su relevancia textual y, por ende, reconocían la existencia de un lector e incluso quizá le daban mayor importancia. Esta característica parecería ir en contra de las expectativas de un texto dramático, que está pensado, primordialmente, para su representación y, por lo tanto, para un espectador. Lo anterior me invitaba a plantear, aunque sin éxito al principio, las posibles implicaciones y diálogos que las acotaciones pudieran estar estableciendo con géneros como la narrativa, en los que la relevancia de un lector es difícil de negar. Después de todo, la idea de *Death of a Salesman* comenzó a gestarse en un cuento que Miller escribió en la universidad.³⁶

Al concluir mi investigación, comprobé mi hipótesis inicial y logré identificar el lazo que tanto me remitía a la experiencia e importancia de un lector: el tipo de inmersión. Como explico en el primer capítulo, a diferencia de lo que ocurre en un texto dramático, en la narrativa el lector accede al mundo ficticio de manera casi inmediata pues “los elementos que permiten la representación imaginativa, la *actualización/concretización* de los estratos lingüísticos, etc. de [por ejemplo,] una novela[,] están dados en esos estratos mismos” (de Toro 47, nota 30). Las acotaciones en *Death of a Salesman* tienen características que recrean el tipo de inmersión que hay en la narrativa, para facilitarle al lector, que además es un escritor potencial, el acceso al mundo

³⁶ Al respecto, Bigsby explica:

Death of a Salesman had its origins in a short story Miller wrote at the age of seventeen (approximately the age of the young Biff Loman), when he worked, briefly, for his father’s company. It told of an aging salesman who sells nothing, is abused by the buyers, and borrows his subway fare from the young narrator. In a note scrawled on the manuscript Miller records that the real salesman had thrown himself under a subway train. Years later, at the time of the play’s Broadway opening, Miller’s mother found the story abandoned in a drawer. (*Death* viii)

ficticio de la obra, de manera que se logre preservar el modo en que se representó en la versión de 1949. Como se detalla en el capítulo 1, Miller mismo fue incapaz de crear un texto virtual que satisficiera todas sus expectativas. No fue hasta que recibió la ayuda de Kazan que logró trasladar el mundo ficticio que había imaginado al plano de la representación. Por ello, habiendo llegado a una solución, escribió las acotaciones de manera que ayudaran al lector/escriptor potencial no sólo a imaginar y visualizar lo que al principio él no pudo, sino a imaginarlo y visualizarlo de la misma manera que él. Después de todo, como mencionan Aston y Savona, “[t]he craft of the dramatist is extended [in the stage directions] o take cognisance, for example, of the stage environment which the characters inhabit, and of their physical interaction within that space. What is recorded (in them) is what the dramatist ‘sees’, and ‘hears’ as s/he composes stage picture and dialogue” (125). Con base en lo anterior, podría decirse que las acotaciones están tratando de lograr que el texto virtual del lector/escriptor potencial sea hasta cierto punto una superposición del texto espectacular de 1949 y, en ese sentido, establecer un control sobre la manera en la que se llevaran a cabo futuras representaciones de la obra.

Como ya he mencionado, las acotaciones facilitan la creación de un texto espectacular virtual. Al respecto, cabe decir que si bien las palabras pueden evocar imágenes desde el momento en que se leen, el acto de construir un texto espectacular virtual requiere de un esfuerzo mental que trasciende la operación de imaginar, acción que el cerebro hace casi en automático, pues debe tomarse en cuenta que dicho texto virtual se construye pensando específicamente en el teatro. Para crear un texto espectacular virtual el lector debe comprometerse con el texto dramático por medio de una participación activa; primero, de lectura total —ya que a menudo es tentador saltarse las acotaciones para llegar al siguiente diálogo— y después, de análisis. Este proceso es ineludible para los escritores, quienes se encargan de llevar el texto dramático a la representación y pone de manifiesto una de las características fundamentales del teatro que complican la

comprensión/comprehensión de este género literario bajo el lente convencional de la autoría individual. En pocas palabras, un texto dramático tiene muchos autores, cuyo nivel de participación resulta difícil de medir de manera precisa y objetiva.

Robert Hapgood se cuestiona lo siguiente: “After the first, major production of a play what should be the playwright’s role? For revivals, the playwright is usually not physically present during rehearsals and try-outs or previews. As years pass, the play’s relevance may need updating. What degree of control should the playwright exercise in these circumstances?” (47). Como menciona el crítico, la contribución de un dramaturgo es especialmente importante en su primera producción, ya que ni el público ni los críticos pueden distinguir cuáles son sus contribuciones y cuáles son las de los escritores (44). Dado que la primera producción de Broadway, en la cual Miller ejerció el poder de decisión, tuvo una recepción tan positiva y aclamada, las representaciones posteriores y más experimentales como las de Theater Mitu no corren riesgo de afectar la apreciación de la obra de Miller.

Sin embargo, resulta fácil comprender por qué el dramaturgo empleó las acotaciones para registrar una descripción tan detallada del diseño escénico que logró materializar con tanta efectividad la propuesta que apenas esbozaba el texto dramático. Como menciona de Toro, “[l]a anotación del TD es tarea del director de teatro, mientras que la anotación del TE es tarea del semiólogo teatral: en el primer caso, el trabajo del director sobre el TD, es la producción de un TEV que para él es la producción de un TE; en el segundo caso, se trata de anotar ese TE producido por el director de teatro” (71). Es interesante notar que Miller es tanto dramaturgo como semiólogo de su propia obra pues las acotaciones son en cierto modo una anotación del TE, mediante el cual busca controlar los lugares de indeterminación del texto, que son mayores en el teatro que en la narrativa.

Aston y Savona reflexionan lo siguiente:

What, then, is at stake when the dramatist's suggestions for staging are not incorporated into the director's *mise-en-scene*? Critical opinion is divided as to the usefulness of stage directions, in particular the more 'visible' extra-dialogic mode. Elam and Pavis, for example, share the view that directions constitute for the dramatist a means of asserting authorial control over the processes whereby the text is realized in performance. (124)

En esta tesina exploro la utilidad de las acotaciones e invito a continuar las discusiones e investigaciones futuras del papel que tienen las acotaciones como herramienta de control autoral, aspecto que comienzo a explorar, pero cuyos alcances exceden esta investigación. Sin embargo, el análisis de la producción de Theater Mitu que presento en el segundo capítulo sirve para responder a la pregunta que se hacen los críticos Aston y Savona. Es cierto que una producción que no sigue las acotaciones al pie de la letra pone en juego la integridad de una interpretación que probó ser exitosa. Por otra parte, un alejamiento muy marcado del texto —como demuestran los comentarios menos favorecedores de la producción de Mitu— puede ser objeto de críticas sujetas a una reverencialidad inamovible por el texto canónico. Sin embargo, producciones divergentes como ésta también prueban ser fructíferas para resaltar el carácter metafórico de la obra, así como sus intereses temáticos. Por otra parte, dan a conocer interpretaciones o textos espectaculares virtuales tan diversos como humanos hay en el mundo.

Este análisis de *Death of a Salesman* desde la perspectiva de la semiótica teatral propuesta por de Toro pone de manifiesto el papel de las acotaciones e invita a los lectores de esta tesina a reflexionar sobre las particularidades del género teatral en tanto que texto para leer y para ser representado, aspecto que a veces queda relegado entre estudiantes de literatura.³⁷ En el caso

³⁷ De acuerdo con Fortier, la semiótica es “the study of signs: words, images, behaviour, human and animal arrangements of many kinds, in which a meaning is relayed by a corresponding outward manifestation” (Fortier 18).

específico de esta obra, otra veta de investigación que sugiere es la de su impacto editorial: ¿acaso las acotaciones de esta obra hace que se lea mejor que otras y, por lo tanto, se venda más que otras?

Tanto lectores como críticos de teatro suelen restarle importancia al análisis de las acotaciones o las consideran para fines muy específicos como la toma de decisiones relacionadas con la escenografía o iluminación. Sin embargo, rara vez consideran la relevancia de sus funciones tanto en el texto dramático como en la puesta en escena. Por ello, esta tesina también invita a considerar las acotaciones en futuros análisis de una obra dramática, no sólo para encontrar relaciones e incidencias que pueden resultar productivas e interesantes para interpretar una obra y dialogar con ella, sino también para disminuir la brecha crítica que tiende a darle más a o menos importancia al texto dramático o a la representación. El teatro en toda la extensión de la palabra no es posible sin un texto como base, mismo que a su vez no cumple su fin último sin representación —ya sea virtual o tangible— en una puesta en escena. Por ello, cabe destacar la importancia de desarrollar habilidades no sólo como lector, sino como lector de teatro, y aprender a usar los recursos del texto dramático como las acotaciones para poder “ver” la obra o, dicho de otra manera, para crear en la mente un escenario para el texto.

Bibliografía

“About”. *Theater Mitu*. www.theatermitu.org/about/. Acceso 19 febrero 2018.

Abraham, Taisha, ed. “Introduction”. *Death of a Salesman*, Pearson Education India, 2011, pp. ix-xliv.

Ackerman, Alan. *A Student Handbook to the Plays of Arthur Miller: “All My Sons”, “Death of a Salesman”, “The Crucible”, “A View from the Bridge”, “Broken Glass”*, editado por Enoch Brater, Bloomsbury, 2013.

American Theatre Wing, www.americantheatrewing.org/legends/death-of-a-salesman/. Acceso 7 marzo 2020.

Ardolino, Frank. “Miller’s Poetic Use of Demotic English in *Death of a Salesman*”. *Arthur Miller’s “Death of a Salesman”*, editado por Harold Bloom, Chelsea House Publishers, pp. 77-88.

Aronson, Arnold. “The Symbolist Scenography of Arthur Miller”. *Arthur Miller’s America: Theater & Culture in a Time of Change*, editado por Enoch Brater. The U. of Michigan P., 2005, pp.78-93.

Aston, Elaine y George Savona. *Theatre as Sign-system: A Semiotics of Text and Performance*. Routledge, 1991.

Atkinson, Brooks. “At the Theatre”. Reseña de *Death of a Salesman*, dirigida por Elia Kazan. *The New York Times*, 11 febrero 1949, www.archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/00/11/12/specials/miller-salesman49.html. Acceso 7 marzo 2020.

Becket, Samuel. *Waiting for Godot: A Tragicomedy in Two Acts*. 2nd ed., Faber and Faber, 1965.

Bell, John. “Puppets and Performing Objects in the Twentieth Century”. *Performing Arts Journal*, vol. 19, no. 2, 1997, pp. 29-46, www.jstor.org/stable/3245861. Acceso 8 abril 2018.

- Berger, Hugo. "Theatre Puts New Face on Arthur Miller's Classic Play". Reseña de *Death of a Salesman*, dirigida por Rubén Polendo. *The National*, 23 noviembre 2011, www.thenational.ae/arts-culture/theatre-puts-new-face-on-arthur-miller-s-classic-play-1.427289. Acceso 7 marzo 2020.
- Bigsby, C.W.E., ed. "Introduction". *The Cambridge Companion to Arthur Miller*. Cambridge UP, 2010, pp. 1-9.
- . "Introduction". *Death of a Salesman*. Penguin Books, 1998, pp. vii-xxvii.
- . "Arthur Miller: Poet". *Arthur Miller's Death of a Salesman*, editado por Harold Bloom, Chelsea House Publishers, pp. 57-66.
- . *Arthur Miller*. Hachette UK, 2010. *Google Books*, acceso 9 julio 2019.
- "Biography". IMDB, www.imdb.com/name/nm0242972/bio. Acceso 7 marzo 2020.
- Bobes Naves, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*, Arco/Libros, 1997.
- Brater, Enoch. "Early Days, Early Works". *Arthur Miller's America: Theater & Culture in a Time of Change*, editado por Enoch Brater. U. of Michigan P., 2005, pp. 1-17.
- Chapman, John. "*Death of a Salesman* premieres on Broadway in 1949". Reseña de *Death of a Salesman*, dirigida por Elia Kazan. *Daily News*, 11 febrero 1949, www.nydailynews.com/entertainment/theater-arts/death-salesman-premieres-broadway-1949-article-1.2103428. Acceso 7 marzo 2020.
- Cullen, Jim. *The American Dream: A Short History of an Idea That Shaped a Nation*. Oxford UP, 2003.
- Danza, Domenick. "*Death of a Salesman*". Reseña de *Death of a Salesman*, dirigida por Rubén Polendo. *Morethantheplay*, 14 julio 2017,

www.morethantheplay.blogspot.com/2017/07/death-of-salesman.html. Acceso 7 marzo 2020.

De Ita, Fernando. "Centenario de Arthur Miller. El éxito del fracaso". *Revista de la Universidad de México*, no. 141, 2015, pp.79-82.

De Toro, Fernando. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Galerna, 1989.

Essin, E. *Stage Designers in Early Twentieth-Century America: Artists, Activists, Cultural Critics*, Springer, 2012. *Google Books*, acceso 17 febrero 2020.

Field Jr., B.S. "Hamartia in *Death of a Salesman*". *Twentieth Century Literature*, vol.18, no.1 1972, pp. 19-24.

Fortier, Mark. *Theory/Theatre: An Introduction*. Routledge, 1997.

García Barrientos, José Luis. *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método*, Fundamentos, 2007.

Greenfield, Thomas A, ed. *Broadway: An Encyclopedia of Theater and American Culture*, Vol. 1, ABC-CLIO, 2009.

Griffin, Alice. *Understanding Arthur Miller*. U. of South Carolina P., 1996.

Haedicke, Susan. "Chronology". *The Cambridge Companion to Arthur Miller*, editado por Christopher Bigsby, 2a edición, Cambridge UP, 2010, pp. xi-xvi.

Hapgood, Robert. "The Rights of Playwrights: Performance Theory and American Law". *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. VI, no. 2: Spring 1992, pp. 41-59, www.journals.ku.edu/jdtdc/article/view/1835. Acceso 7 marzo 2020.

Hays, Peter L. y Kent Nicholson. *Arthur Miller's "Death of a Salesman"*. Bloomsbury, 2008. *Google Books*, acceso 29 abril 2019.

- Hempstead, Peter. “*Death of a Salesman*”. Reseña de *Death of a Salesman*, dirigida por Rubén Polendo. *Theatermania*, 19 julio 2017, www.theatermania.com/off-broadway/reviews/death-of-a-salesman_81783.html. Acceso 7 marzo 2020.
- Henderson, Sanya Shoilevska. “The Forties”. *Alex North, Film Composer: A Biography, with Musical Analyses of “A Streetcar Named Desire, Spartacus, The Misfits, Under the Volcano, and Prizzi’s Honor*. McFarland, 2009, pp. 28-41.
- Jays, David. “Guarding Arthur Miller: when writers' estates say no”. *The Guardian*, 15 octubre 2015, www.theguardian.com/stage/2015/oct/15/arthur-miller-writers-estates-theatre-directors-literary-executors. Acceso 7 marzo 2020.
- Kolin, Philip C. *Williams: A Streetcar Named Desire*. Cambridge UP, 2000.
- Maqueo, Ana María y Verónica Méndez. *Español 2 / Spanish 2: Lengua y Comunicación / Language and Communication*. Editorial Limusa, 2003
- Martin, Robert A. “The Nature of Tragedy in Arthur Miller's *Death of a Salesman*”. *South Atlantic Review*, vol. 61, no. 4, 1996, pp. 97-106. *JSTOR*, doi: 10.2307/3201170. Acceso 10 junio 2019.
- Miller, Arthur. *Death of a Salesman: Certain Private Conversations in Two Acts and a Requiem*. Penguin Classics, 2015.
- . “Tragedy and the Common Man”. *The Collected Essays of Arthur Miller*, editado por Robert A. Martin y Steven R. Centola, Bloomsbury, 2015, pp. 8-10.
- Monta, Marian F. y Jack R. Stanley. *Directing for Stage and Screen*. Palgrave Macmillan, 2008.
- Murphy, Brenda. “Arthur Miller: Revisioning Realism”. *Realism and the American Dramatic Tradition*, editado por William W. Demastes, U. of Alabama P., 1996, pp.189-202.
- . “Tragedy in the Modern American Theater”. *A Companion to Tragedy*, editado por Rebecca Bushnell, Blackwell Publishing, 2005, pp. 489-504.

---. *Miller: Death of a Salesman*. Cambridge UP, 1995.

Oberg, Arthur K. "Death of a Salesman and Arthur Miller's Search for Style". *Criticism*, vol.9, no. 4, 1967, pp. 303-11.

Paz Alegre, María. "Death of a Salesman". Reseña de *Death of a Salesman*, dirigida por Rubén Polendo. *Theater is Easy*, 18 julio 2017, www.theasy.com/Reviews/2017/D/deathofasalesman.php. Acceso 7 de marzo 2020.

Roudané, Matthew C. "Death of a Salesman and the Poetics of Arthur Miller". *The Cambridge Companion to Arthur Miller*, editado por Christopher Bigsby, 1a edición, Cambridge UP, 2010, pp. 60-85.

"Rubén Polendo". *Theater Mitu*. www.theatermitu.org/company/ruben-polendo/. Acceso 7 noviembre 2019.

Rush, David. *A Student Guide to Play Analysis*. Southern Illinois UP/Carbondale, 2005.

Sinclair, Ian. *Arthur Miller's Death of a Salesman*. Insight Publications, 2011, pp. 64-66.

Soloski, Alexis. "Death of a Salesman, Diluted by Too Many Experiments". Reseña de *Death of a Salesman*, dirigida por Rubén Polendo. *The New York Times*, 17 julio 2017, www.nytimes.com/2017/07/17/theater/death-salesman-bam-review.html. Acceso 7 marzo 2020.

"Theater Mitu's *Death of a Salesman*". *Vimeo*, www.vimeo.com/232839294. Acceso 23 octubre 2018.

Tony Awards, www.tonyawards.com/winners/year/1949/category/any/show/any/. Acceso 7 marzo 2020.

Tracón, Santiago. *Teoría del teatro: bases para el análisis de la obra dramática*. Fundamentos, 2006.

Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Traducido por Francisco Torres Monreal, Cátedra, 1989.

Weales, Gerard, ed. "The Designer". *Death of a Salesman: Revised Edition*. Penguin, 1996.

Wilmeth, Don B. y Tice L. Miller. *Cambridge Guide to American Theatre*. Cambridge UP, 1996.

Wolosky, Shira. *The Art of Poetry: How to Read a Poem*. Oxford UP, 2001.