

LA RECEPCIÓ DE *TODOS ERAN MIS HIJOS*,
D'ARTHUR MILLER, A BARCELONA

JORDI VILARÓ BERDUSAN
Universitat Oberta de Catalunya

*The structure of a play is always the story
of how the birds came home to roost.*

ARTHUR MILLER

EL TEATRE D'ARTHUR MILLER I *ALL MY SONS*: APROXIMACIÓ
CRÍTICA I RECEPCIÓ INTERNACIONAL

Quan Franklin Delano Roosevelt va posar en marxa la iniciativa del Federal Theatre com una part important del New Deal, ho va fer amb l'objectiu d'oferir feina als professionals de l'escena i alhora proporcionar teatre gratuït a aquells sectors socials desfavorits pels efectes de la Gran Depressió. D'aquesta iniciativa sorgiren uns autors que van conrear drames de compromís i de protesta social, com és el cas, entre d'altres, d'un jove Arthur Miller.

El teatre d'Arthur Miller mostra el *common man* (l'home quotidià) com un heroi tràgic que en caure en desgràcia despulla la falsa idea del Somni americà. Aquest heroi pateix allò que Christopher Bigsby anomena «causalitat social», és a dir, la tragèdia de trencar el contracte social que l'uneix moralment al col·lectiu al qual pertany. L'heroi caigut se sotmetrà a un judici metafòric en què sempre hi haurà alguna causa moral pendent i on es debatran les conseqüències de les accions individuals davant del col·lectiu (la responsabilitat moral). Així, els espectadors de les obres de Miller constituïran el «tribunal» davant del qual s'exposaran els problemes que pateix la societat: els que s'aprofiten de la guerra per a benefici personal (*All My Sons*), els conflictes generacionals i la cursa per obtenir èxit (*Death of a Salesman*), la cacera de bruixes del «macarthisme» (*The Crucible*) o l'abús cap a la immigració estrangera (*A View from the Bridge*). En qüestionar el funcionament del món per mitjà de l'acció d'un personatge, Miller en determina l'element tràgic i mostra al mateix temps el desig de rescatar la part humana de l'individu més enllà de la injustícia del sistema. Aquesta reformulació de la tragèdia, com assenyala Marvin

Carlson, suposa una autèntica revisió del gènere des d'una perspectiva social:¹

Arthur Miller views tragedy as a work that must involve conflict, either external as in melodrama, or internal as in drama and tragedy. What distinguishes tragedy from the merely pathetic is that tragedy bring us not only sadness, sympathy, identification and even fear; it also brings us knowledge or enlightenment. This knowledge shows «the right way of living in the world», through the negative example of characters like ourselves who realize, too late, that what they are is not what they might have been. The tragic hero «has missed accomplishing his joy», but shows us that this joy is possible. (CARLSON 1993: 405)

La tragèdia de Miller, doncs, serà positiva i necessària, ja que el seu fi —la seva assumpció— ha d'aconduir indefectiblement a la correcció de l'error tràgic i, per tant, a millorar el món.

A *All My Sons*, Joe Keller, un home de negocis d'èxit gràcies a la fabricació de components per a aeroplans, viu feliçment amb la seva dona Kate i el seu fill Chris, hereu del negoci del pare, als afores d'una ciutat nord-americana. L'únic motiu de tristesa que té la família és la «desaparició» tres anys enrere de l'altre fill, Larry, durant la Segona Guerra Mundial. La mare, Kate, no n'ha superat la pèrdua i encara espera que Larry torni a casa algun dia. L'altre fill, Chris, desitja deixar aquest dol enrere perquè pretén casar-se amb Ann Deever, una veïna de tota la vida i antiga promesa de Larry. Ann, que també es vol casar amb Chris, té el seu pare a la presó, ja que va ser acusat de vendre components defectuosos d'aeroplans a l'exèrcit mentre treballava

1. Aquesta consciència social, més enllà de la reformulació de la tragèdia clàssica, té un clar antecedent en el teatre d'Henrik Ibsen, això sí, passat pel sedàs nord-americà del teatre de protesta de Clifford Odets. Pel que fa a l'influx d'Ibsen, més enllà del contingut, l'estructura de les obres de Miller també remet sovint a les del dramaturg noruec: 1) ús de la tècnica retrospectiva en què tot el que és rellevant ha succeït amb anterioritat a l'inici de l'obra, 2) un passat conflictiu que marca el present dels protagonistes i que s'anirà desvelant de manera progressiva, 3) revelació d'un secret guardat durant molt de temps que facilitarà la resolució del conflicte exposat en escena.

a la fàbrica de Keller, uns components que van causar la mort de vint-i-un pilots durant la guerra. Joe Keller també va ser acusat i condemnat per aquest crim, però el van alliberar en apellar la sentència. Keller va tornar a casa i el seu negoci va prosperar.

George Deever, el germà d'Ann, apareix a casa dels Keller amb la intenció d'impedir que la seva germana es casi amb Chris, ja que en anar a visitar el seu pare a la presó, aquest li va explicar que la idea d'ocultar el defecte dels components dels avions i vendre'ls igualment a l'exèrcit va ser de Joe Keller, no d'ell. Tanmateix, Ann no es creu aquesta història i vol casar-se igualment amb Chris. La mare, desesperada en veure que tothom accepta que Ann i Chris es casin, confessa que per a ella donar el vistiplau a aquesta boda significaria acceptar la mort de Larry i la culpabilitat del seu marit, ja que el fill gran va «desaparèixer» en saber que el seu pare havia estat el responsable de la mort dels vint-i-un pilots companys seus. Davant d'aquesta confessió, Chris s'enfronta al seu pare i ell es justifica dient que tot ho va fer per salvar el negoci i preservar el benestar i el llegat familiar. Chris li replica que no només havia de pensar en els seus fills, sinó també en els altres «fills» que van morir per culpa seva. Tot seguit li demana que accepti les conseqüències dels seus actes i que confessi el seu crim. En acceptar aparentment la proposta i entrar a casa per agafar l'equipatge i lliurar-se a les autoritats, Joe Keller se suïcida disparant-se un tret.

Arthur Miller definia *All My Sons* com una obra que mostra quelcom més que la vida privada i el treball quotidià de l'home corrent:

All My Sons is meant to become part of the lives of its audience —a play seriously meant for people of common sense, and relevant to both their domestic lives and their daily work, but an experience which widens their awareness of connection —the filaments to the past and future which lie concealed in «life». (MILLER 1993: 16-17)

Tot i que el nus de l'obra és el crim premeditat de Joe Keller en vendre els components defectuosos a l'exèrcit, l'epicentre no és el crim en si mateix, sinó el fracàs d'un home a l'hora d'entendre els termes del «contracte social», és a dir, la responsabilitat que té tot individu amb el col·lectiu al qual pertany. Keller no és un depredador

ni un individu malvat, sinó algú que segueix uns preceptes mal entesos: el seu objectiu era fer prosperar el negoci i enriquir-se a qualsevol preu amb l'objectiu d'aconseguir i preservar el benestar de la seva família. Com diu Ramón ESPEJO, «la obra pivota sobre el viejo debate (pero no por ello menos vigente, incluso en nuestros propios días) entre la ética y el beneficio económico, la búsqueda personal del éxito y el dinero y la manera en que dicha búsqueda puede deshumanizarnos» (2010: 76). En efecte, Joe Keller queda desencaixat socialment en el moment que el seu crim marca la senda d'una societat que pot tornar-se una autèntica jungla si el poder abstracte del diner deshumanitza el col·lectiu. L'obra, per tant, mostra el contrast entre uns valors humans que col·lideixen amb un capitalisme sense ànima.

All My Sons es va estrenar al Coronet Theatre (Broadway) el 29 de gener de 1947 i es va representar fins al 8 de novembre del mateix any. El muntatge va ser dirigit per Elia Kazan i interpretat per Ed Begley (Joe Keller), Arthur Kennedy (Chris Keller), Beth Merrill (Kate Keller), Lois Wheeler (Ann Deever) i Karl Malden (George Deever); va guanyar el New York Drama Critics' Circle Award (superant *The Iceman Cometh*, d'Eugene O'Neill) i la primera edició dels premis Tony en les categories de millor autor i millor director. Un any després de l'estrena a Broadway, l'obra va ser adaptada al cinema per Irving Reis i protagonitzada per Edward G. Robinson (Joe Keller), Burt Lancaster (Chris Keller), Mady Christians (Kate Keller), Louisa Horton (Ann Deever) i Howard Duff (George Deever). *All My Sons* es va convertir en el primer gran èxit d'Arthur Miller, tant de crítica com de públic (328 representacions!), i, tal com John K. Hutchens va assenyalar, l'autor es va poder treure l'espina que li havia deixat la seva primera estrena a Broadway, *The Man Who Had All the Luck* (1944), que va ser un fracàs absolut (no va passar de les quatre representacions):

[*All My Sons*] came to town the other night, met with more hosannas than hoots, and has settled down to what promises to be a happy life on the very boards where Mr. Miller's first Broadway play, *The Man Who Had All the Luck*, perished of fiscal anaemia two seasons ago. (HUTCHENS 1947)

Tot i alguna valoració no del tot satisfactòria,² la crítica del prestigiós Brooks Atkinson a *The New York Times* va resultar definitiva a l'hora d'impulsar l'aprovació generalitzada de l'obra:

Arthur Miller, who wrote *The Man Who Had All the Luck* in 1944, brings something fresh and exciting into the drama. He has written an honest, forceful drama [...] Mr. Miller's talent is many-sided. Writing pithy yet unselfconscious dialogue, he has created his character vividly, plucking them out of the run of American society, but presenting them as individuals with hearts and minds of their own. He is also a skillful technician. His drama is a piece of expert dramatic construction. (ATKINSON 1947)

Fins i tot Tennessee Williams es va mostrar encantat amb l'obra, tal com li ho va fer saber a Elia Kazan després d'haver assistit a l'estrena: «[*All My Sons*] has the kind of eloquence we need now» (KAZAN 2011: 364). De fet, Williams va defensar l'obra davant del crític de *The New Republic*, Eric Bantley, el qual retreia a Miller que a *All My Sons* se solucionés el problema de la responsabilitat moral per mitjà de «the evasive technique of “a letter in which ALL is revealed”» (WILLIAMS 2004: 203). Williams va defensar l'obra de Miller i en va elogiar l'estructura i la càrrega simbòlica que omplien de significat i tensió la història, i que justificaven sobradament el moment melodramàtic de la carta:

I saw that play three times in New York and again here in London and was each time more profoundly moved by its superb structure, its continual and building tension, the boldness with which idea and meaning was translated into action and object: the memorial broken in the storm: the horoscope prepared by the superstitious neighbor: the grape drink served in the arbor: —finally, by the time the letter and the suicide came along I was prepared fully to accept these superficially melodramatic occurrences as symbols or concentrations of time and discovery and fate. (WILLIAMS 2004: 204)

2. Segons Elia KAZAN (2011: 364), el crític de *The Herald Tribune* va afirmar que «Long before they'd stopped talking and Mr. Begley had shoot himself, I was ready to go home».

Tot i l'èxit obtingut, però, la idea d'estrenar l'obra a l'estranger va topar amb l'oposició de la divisió d'afers civils de l'exèrcit dels Estats Units a causa de la visió negativa que *All My Sons* projectava de la cultura del país (DIBO 2009: 7). Així, l'obra no va arribar a bona part dels països europeus fins ben entrada la dècada dels seixanta, per bé que hi va haver dos països on es va estrenar abans: la Gran Bretanya i Espanya. A la Gran Bretanya, *All My Sons* es va estrenar l'11 de maig de 1948 al Lyric Theatre de Londres de la mà de la Company of Four, dirigida per Warren Jenkins. L'obra, interpretada per Joseph Calleia (Joe Keller), Margalo Gillmore (Kate Keller), Richard Leech (Chris Keller), Harriette Johns (Ann Deever) i John McLaren (George Deever), va obtenir una bona acollida tant de públic com de crítica.³

A Espanya, el règim franquista va establir un dur control censor per a la representació d'espectacles que afectava tant les produccions pròpies com el teatre estranger contemporani. Les mostres més destacades d'aquest teatre eren donades a conèixer per les companyies de «Teatros Nacionales», per un reduït nombre de companyies privades i sobretot pels anomenats teatres de cambra, uns grups teatrals semi-amateurs que duïen a escena el teatre estranger que es representava amb èxit arreu i que els empresaris teatrals del país no gosaven de representar. Els muntatges dels teatres de cambra eren minoritaris, patien moltes restriccions (el nombre de representacions era molt reduït, no tenien publicitat ni rebien suport institucional) i, per tant, el públic que hi assistia era selecte, motiu pel qual la censura fou un xic més permissiva amb aquests muntatges. Les companyies de teatre de cambra van introduir les principals línies del teatre estranger contemporani de l'època en un moment en què l'anquilosament de les programacions del teatre públic i professional era més que notable.

L'estrena absoluta de l'obra a Espanya va tenir lloc el 2 de novembre de 1951 al teatre Comedia de Madrid, precisament de la mà d'una d'aquestes companyies de cambra: La Carátula. El muntatge el va dirigir el mateix director de la companyia, José Gordón, i les interpretacions van anar a càrrec de Salvador Soler Mari (Joe Keller), Ricardo

3. «In its dark beauty and psychological tautness this is perhaps the best play that the Company of Four have yet discovered» (WEARING 2014: 368).

Lucía (Chris Keller), Carola Fernán Gómez (Kate), María Dolores Pradera («Ana» Deever), José Luis Heredia («Jorge» Deever) i Eduardo Moreno. Atesa la precarietat de mitjans de la companyia, el muntatge no va ser gaire reeixit i, segons Gonzalo Torrente Ballester, allò més apreciable fou el fet de donar a conèixer una obra d'Arthur Miller:

No puedo decir que la interpretación haya sido irreprochable; se oyó constantemente al apuntador; hubo momentos difíciles, en que los actores no sabían qué decir, y el drama fue llevado —sobre todo en el primer acto— con excesiva lentitud. Pero debemos a Gordón y a sus amigos el conocimiento de una pieza interesante. Esto me inclina, y debe inclinarnos, al perdón de los defectos. (TORRENTE 1951)

Segons el crític de l'ABC, però, a més d'un muntatge flux, l'estil de Miller tampoc no va generar gaire entusiasme en no aportar res de nou al que ja es coneixia:

En *Todos eran mis hijos*, donde salvo las alusiones a la última contienda, no hay nada moderno, lo plástico es de factura clásica, incluso por la intervención del coloquio [...] La obra, que es lenta coloquialmente, lo parecía más, sin duda, porque los intérpretes, faltos de ensayo, singularmente Salvador Soler Marí, estuvieron, con algunas excepciones, pendientes del apuntador. [...] El público aplaudió calurosamente al término de los actos, convencido, claro está, de presenciar un teatro firme, trabado y comunicativo, pero... tan viejo como el mundo. (RODRÍGUEZ 1951)

Tanmateix, que una obra d'Arthur Miller fos estrenada per una companyia de teatre de cambra va ser un fet excepcional, ja que la resta d'estrenes d'aquest autor a Madrid i a Barcelona les van dur a terme companyies professionals i es van representar en teatres comercials. Per entendre la popularitat del teatre de Miller tot i ser un autor d'esquerres, cal tenir present que els seus textos projectaven una certa càrrega sentimental i alhora un ferm sentit moral; pel que fa als aspectes més polítics de les seves obres, sempre es podien emascarar o obviar, com va succeir, per exemple, amb la recepció crí-

tica de *Las brujas de Salem* (*The Crucible*), on part de la crítica barcelonina no va interpretar necessàriament l'obra com una denúncia política («el macarthisme»), sinó com la reproducció d'un episodi de fanatisme religiós de la història dels Estats Units, fruit d'un protestantisme malèvol.⁴ D'altra banda, des d'un punt de vista formal, les obres de Miller són més aviat conservadores, ja que el dramaturg pretenia arribar a totes les capes socials possibles i, per tant, no es permetia gaires experiments escènics. El mateix autor ho va manifestar explícitament en referir-se, no només a ell, sinó a tots els autors estatunidencs de l'època:

Put simply, we [American playwrights] write plays for people and not for professors of philosophy [...] we have spontaneously created methods of reaching this great mass of the people whose effectiveness and exportability [...] are not equalled anywhere else. (MARTIN 1978: 89-90)

Per tant, era impossible que les obres de Miller generessin un desconcert entre el públic com el que podia causar, per exemple, el teatre de l'absurd.⁵ Les obres d'aquest autor eren transparents pel que fa a la forma i això satisfia un públic no avesat a l'experimentalisme.⁶

4. «[*Las brujas de Salem*] se basa en el fondo histórico de la vida de una comunidad social norteamericana en donde el protestantismo (la Iglesia reformada) tiene asiento y plenísimo dominio [...]. Eligió Salem, en Nueva Inglaterra, centro social eminentemente protestante con su secuela de puritanismo intolerante e intransigente [...]. Arthur Miller fija permanentemente en sus aguafuertes la monstruosa crueldad de aquellos jueces sin entrañas que personifican la justicia protestante. Moralmente no ofrece reparo de mayor cuantía el contexto de *Las brujas de Salem*, salvando claro está la intención del autor, impenetrable para nosotros, pero un tanto sospechosa si se tiene en cuenta su filiación comunista que le hará considerar “la religión” como el opio del pueblo, sin distinguir catolicismo, luteranismo o budismo, religión positiva o secas disidentes más o menos “reformadas”». (JUNYENT 1957).

5. És significativa l'opinió que Eugène Ionesco tenia del teatre d'Arthur Miller —entre d'altres— pel que fa al realisme escènic: «C'est pourquoi je pense que des écrivains comme Sartre (auteur de mélodrames politiques), Osborne, Miller, etc., sont les nouveaux auteurs du boulevard, représentant un nouveaux conformisme de gauche tout aussi pitoyable que celui de droite» (ESSLIN 1987: 129).

6. «Combinando modernidad y tradición, Miller podía llegar fácilmente al público español, no acostumbrado al experimentalismo» (ELIZALDE 1977: 262).

L'estrena de *Todos eran mis hijos* a l'Estat espanyol per part d'una companyia professional va tenir lloc l'11 de maig de 1963 al teatre Recoletos de Madrid i la representació va anar a càrrec de la companyia de Berta Riaza i Ricardo Lucía. Els intèrprets van ser Luis Prendes (Joe Keller), Ricardo Lucía (Chris Keller), Berta Riaza (Ann Deever) i María Luisa Ponte (Kate), a més d'Ana María Ventura, Conchita G. Conde, Enrique Cerro, Félix Navarro i Jesús Holgado. El mateix Ricardo Lucía en va ser el director. En aquella època, les obres, per regla general, s'estrenaven primer a Madrid i posteriorment arribaven a Barcelona si la companyia feia gira per províncies. Aquest va ser el cas de *Todos eran mis hijos* i de la resta d'obres d'Arthur Miller estrenades a Barcelona durant el franquisme.⁷

CENSURA I TRADUCCIÓ

Vicente Balart va ser el traductor d'*All My Sons* al castellà (*Todos eran mis hijos*), i el text, tot i utilitzar-se ja per al muntatge de 1951, no es va publicar fins a 1962. A l'Estat espanyol, ateses les característiques del règim franquista, els textos teatrals havien de passar per un control rigorós abans de poder ser representats. Els censors, tant civils com eclesiàstics, exploraven l'obra tenint ben present tota una sèrie d'àrees temàtiques que calia escrutar: la política (eliminació de qualsevol crítica al règim, al dictador, a l'exèrcit, als cossos oficials de l'Estat, etc.), la religió (eliminació de qualsevol possible atac contra l'església catòlica, les normes, els dogmes), la societat (eliminació de tot allò que anés en contra de les «bones maneres») i, sobretot, calia localitzar i eliminar qualsevol referència al sexe, l'erotisme, la sensualitat i el llenguatge provocatiu. *Todos eran mis hijos* no va generar cap

7. La cronologia de les estrenes de les obres d'Arthur Miller a Madrid i a Barcelona durant el franquisme és la següent: *Muerte de un viajante*: Madrid, 10-1-1952; Barcelona, 9-1-1953. *Las brujas de Salem*: Madrid, 20-12-1956; Barcelona, 9-1-1957. *Panorama desde el puente*: Madrid, 19-9-1958; Barcelona, 4-2-1959. *Todos eran mis hijos*: Madrid, 11-5-1963 [2-11-1951, teatre de cambra]; Barcelona, 14-11-1964. *Después de la caída*: Madrid, 11-1-1965; Barcelona, 19-5-1965. *El precio*: Madrid, 12-2-1970; Barcelona, 30-9-1970.

problema de censura (va ser autoritzada sense objeccions), però això no vol dir que el text no contingués alteracions causades pel temor al control censor. La por al cessament o a la denúncia feia que els traductors anessin amb molta cura a l'hora de traduir una obra i se sotmetessin a un rigorós procés d'autocensura per tal d'eliminar expressions dubtoses o temes controvertits. Tanmateix, l'autocensura podia anar més enllà de raons estrictament polítiques i morals, ja que el traductor també havia de vetllar perquè l'obra fos acceptada i la producció resultés rendible a l'empresari. O dit altrament, el traductor s'havia d'adaptar al sistema escènic i al mercat cultural d'arribada del text (PÉREZ 2004: 52). Un exemple d'aquesta adaptació el trobem en l'extensió de les obres de teatre: el públic espanyol estava acostumat a representacions més breus que l'anglosaxó. Piedad Salas ho explica amb detall:

Respecto a las obras traducidas que se representan en los teatros, podemos decir que, en la mayoría de los casos, no se trata de traducciones propiamente dichas, sino de «versiones», de «adaptaciones» a la manera española, en que el adaptador se permite las mayores libertades, sobre todo con las obras escabrosas. En el léxico teatral eso se llama «peinar», equivalente al «afeitado» de los toros. Rara es la obra que no ha sido cortada, porque el horario de espectáculos en España es más breve que en otros países y el aguante del público, también. (DE SALAS 1965: 19-21)

De fet, la traducció de Vicente Balart és molt esbiaixada i hi ha autèntiques modificacions d'estil i de contingut que poden respondre a un criteri estètic o a circumstàncies com les que esmenta De Salas; d'autocensura per raons polítiques i morals també en trobarem alguna mostra, per bé que mínima. En definitiva, a la traducció de Balart, com afirma contundentment Ramón ESPEJO (2003: 23), «resulta difícil encontrar una sola frase española que sea traducción fidedigna del inglés». El traductor, per exemple, elimina qualsevol mostra d'informalitat del text de Miller: suprimeix diàlegs picats o bromes entre els personatges i, per contra, introdueix expressions formals i llargs parlaments. Sembla com si Balart hagués volgut atorgar a l'obra i a l'autor una aurèola d'alta literatura.

Un exemple d'aquest canvi per motius d'estil el podem trobar al primer acte, quan Joe Keller explica a Lydia Lubey com el fet de perdre un fill a la guerra en altres temps era un honor per a la família afectada, mentre que avui dia ja no tenia importància, ja que es valorava el pacifisme per damunt de qualsevol altra cosa:

KELLER: In my day when you had sons it was an honor. Today a doctor could make a million dollars if he could figure out a way to bring a boy into the world without a trigger finger. (MILLER 1993: 63)

A la traducció, Vicente Balart crea un text amb un sentit del tot diferent de l'original:

KELLER: En otros tiempos se estaba orgulloso de tener un hijo. Se vivía con la ilusión de prepararle un porvenir, una vida mejor, hacer de él alguien. Ahora, un chico no es más que carne de cañón a disposición de cualquier político sanguinario o demente. (MILLER 1962: 13)

O també en el primer acte, quan Joe Keller explica a Frank Lubey que no acaba de trobar el seu lloc dins de la societat nord-americana de postguerra:

KELLER: [...] *Scanning the page, sweeping it with his hand*: You look at a page like this you realize how ignorant you are. *Softly with wonder, as he scans page*: Psss! (MILLER 1993: 60)

La traducció de Balart transforma de manera «barroca» el que Joe Keller expressa:

KELLER: Basta recorrer una simple hoja de periódico para darse cuenta de las muchas cosas que ignoramos sobre la humanidad. (MILLER 1962: 9)

Encara en aquest mateix acte, Keller demana al seu fill si li ha dit res a la mare quan l'ha trobada contemplant l'arbre caigut del jardí:

KELLER: Did you talk to her?

CHRIS: No, I - I figured the best thing was to leave her alone. (MILLER 1993: 66)

El traductor devia considerar important d'augmentar la càrrega emocional del text original atès el que hi va acabar afegint [la negreta és meva]:

KELLER: ¿Hablaste con ella?

CHRIS: Pensé que era mejor dejarla sola **con su pena**. **Se oían sus sollozos desde la habitación**. (MILLER 1962: 14)

Més enllà del aspectes estilístics, però, també trobem algun cas d'autocensura per motius polítics i morals. Per exemple, quan Joe Keller fa broma sobre els càrrecs militars que desfilaven per la seva fàbrica i la dificultat d'escombrar el terra després d'haver-hi passat gent tan important:

KELLER: I know, but you go into our plant, for instance —I got so many lieutenants, majors and colonels that I'm ashamed to ask somebody to sweep the floor. (MILLER 1993: 96)

El traductor va suprimir aquest fragment de la versió espanyola, ja que no era recomanable fer broma quan s'esmentava l'estament militar.

El moment més significatiu a l'hora de suprimir temes tan controvertits com la política i el sexe el trobem en el segon acte, quan Kate diu a George Beever que mentre ell es preocupava pel feixisme, Frank se n'anava al llit amb Lydia:

KATE: While you were getting mad about Fascism, Frank was getting into her [Lydia's] bed. (MILLER 1993: 107)

A la traducció, Balart va haver de mostrar una bona imaginació a l'hora de suprimir les referències al feixisme i al sexe [la negreta és meva]:

KATE: Mientras tú ibas a defender **no sé qué cosas**, Frank le echaba el ojo y ocupaba tu sitio. (MILLER 1962: 60)

No obstant aquestes modificacions i supressions, la traducció de Vicente Balart va rebre elogis de la crítica, tant de Madrid com de Barcelona, per mantenir-se «fidel» al text de Miller, la qual cosa demostra el desconeixement del text original per part dels crítics de l'època:

El traductor, el buen traductor de *Todos eran mis hijos*, Vicente Balart [...] (RODRÍGUEZ 1951)

La traducción correcta, como a ello nos tiene acostumbrados el culto escritor Vicente Balart. (JUNYENT 1964)

La traducción de Vicente Balart es ágil y fidelísima. (MORALES 1964)

La correcta traducción de la obra se debe a Vicente Balart. (FERRERAS 1964)

Només Julio Manegat va assenyalar que la traducció havia patit algun «petit» escapçament:

La compañía de Berta Riaza y Ricardo Lucía nos ofreció en traducción —brevísimamente recortada— de Vicente Balart [...] (MANEGAT 1964)

Tanmateix, el comentari més interessant sobre la traducció és el que fa Frederic Roda de manera inconscient en afirmar el següent de l'estil de l'obra:

Le falta todavía la suprema facultad de la economía de medios, de la síntesis. Sus personajes aún dicen demasiadas cosas, muestran con un exceso de verbalismo y alguna reiteración sus criterios. (RODA 1964: 71-72)

No resulta gens difícil d'identificar aquest «exceso de verbalismo» dels personatges amb l'estil retòric i barroc de la traducció de Balart.

LA RECEPCIÓ CRÍTICA A BARCELONA

Todos eran mis hijos es va estrenar el dia 14 de novembre de 1964 al Teatre Windsor⁸ de Barcelona i, tot i que el muntatge va anar a càrrec de la mateixa companyia que havia estrenat l'obra a Madrid un any i mig abans, bona part dels intèrprets eren nous. De fet, dels actors de l'estrena madrilenya, a Barcelona només en van quedar els dos responsables de la companyia, Berta Riaza i Ricardo Lucía, a més d'Enrique Cerro. La resta del repartiment barceloní va estar format per Ramón Durán (Joe Keller), Ana María Noé (Kate Keller), Juan Gálvez, Sergio Vidal, Nieves López i Marisa Naya.

Pel que fa a la crítica, l'obra en línies generals va ser rebuda positivament. De fet, alguns crítics van celebrar aquesta estrena i alhora van lamentar que no es representés més teatre d'aquesta qualitat a la ciutat:

Este buen teatro que tan escaso se nos viene haciendo en nuestra ciudad. (PUIGDEVAL 1964)

No es muy frecuente en los espectáculos que hoy se nos brindan por estos escenarios de Dios (Dios los perdone) [...] (MORALES 1964)

Els elogis de l'obra i el muntatge van ser variats. Antonio Martínez Tomás, per exemple, en va destacar la capacitat de síntesi de l'autor atesa la complexitat de la història que exposa:

8. El Teatre Windsor era una sala adjunta al cinema Windsor Palace. Tot i aixoplugar-hi el teatre professional, la sala era de petites dimensions i, tal com apunta el crític Manuel de CALA (1950), les produccions que s'hi representaven eren «de butxaca» i adreçades a un públic avesat al teatre de qualitat i allunyat, per tant, de les produccions comercials: «El Teatro Club Windsor Palace continúa sus actividades artísticas seleccionando las obras de fama universal en el marco íntimo del llamado "teatro de bolsillo", en el que su encuadramiento es perfecto y adecuado para el público inteligente que gusta de saborear las producciones escénicas que quedan al margen del teatro comercial, quizás porque las masas sociales no están preparadas a recibir las, cosa que no ocurre en la mayoría de las grandes poblaciones europeas y americanas, en las que esta clase de teatro se cultiva y difunde con profusión».

Miller ha planteado la complicada historia con una habilidad verdaderamente sorprendente. Lo que se ve y se oye en la comedia, así como las referencias que se hace a hechos pasados, podrían llenar cuatrocientas páginas de una novela. En cambio, Miller consigue desarrollar toda la historia en menos de dos horas. (MARTÍNEZ 1964)

Julio Manegat va assenyalar que l'obra combinava denúncia social i drames personals. En aquest sentit, la referència al teatre d'Eugene O'Neill va resultar inevitable:

Arthur Miller logra, como en otras de sus obras, armonizar su intención de latigazo social encauzándola dentro de unos personajes reales, doloridos, perdidos en sí mismos. Aquí, en este sentido, la herencia del gran O'Neill es evidente. (MANEGAT 1964)

Fins i tot un crític menys agut que Manegat com era José María Junyent també va assenyalar la petjada del teatre d'O'Neill en aquesta obra de Miller:

Escrita al modo clásico —tres actos, manteniendo la unidad de tiempo y acción— guarda algunos antecedentes de O'Neill. (JUNYENT 1964)

Martí Farreras va elogiar la vigència del drama, tot i els anys que havien passat ja des de l'estrena novaiorquesa:

[*Todos eran mis hijos*] es un buen ejemplo de aquellos tiempos. Fue su segundo estreno y han transcurrido desde aquella fecha dieciocho años [sic], etapa de tiempo dilatada, y en lo teatral más todavía. Así y todo, y sin necesidad de revisarla —o en nuestro caso descubrirla— con ánimo de excesiva localización cronológica, la estructura dramática se yergue todavía con absoluta dignidad, porque está al servicio de una ambición nobilísima y pensada y realizada con talento y pulso dramático muy certeros. (FARRERAS 1964)

Un dels aspectes que tant Martí Farreras com Frederic Roda van destacar de l'obra és l'estructura de tragèdia clàssica:

Pensada y construida como una tragedia, la obra tiene entidad de tal, y en su desarrollo nos acercamos a la fatalidad del desenlace, en una excelentemente trabada tensión argumental, sabiendo que el círculo está cerrado y que no hay posibilidad de desviación alguna. (FARRERAS 1964)

La construcción es de primera calidad, rectilínea, con los personajes y destinos ensamblados «a la griega»: quiero decir con rigor lógico y esquematismo funcional. (RODA 1964: 71-72)

Juan Francisco de Lasa i Martí Farreras van assenyalar també la confrontació generacional, tan habitual en el teatre d'Arthur Miller:

Una segunda problemática de este recio drama de Miller está en la tan cacareada relación de padres e hijos, entre dos generaciones, en suma. (DE LASA 1964: 21-22)

La historia de Joe Keller, amarga y descarnada ilustración del egoísmo de todos los tiempos, sirve al autor para ofrecernos una nueva y patética ilustración de la incompatibilidad de generaciones distintas. (FARRERAS 1964)

María Luz Morales, la crítica més entusiasta amb l'obra, la va situar fins i tot per damunt de *Muerte de un viajante*:

El famoso *Viajante* me parece más falso, más efectista: la construcción de *Todos eran mis hijos* está más honradamente dentro del patrón clásico y en el trasfondo del tema late un conflicto más humano, por ello más universal. (MORALES 1964)

Malgrat tots aquests elogis, la crítica també va assenyalar alguns matisos o fins i tot va fer retrets a alguns aspectes de l'obra. Per exemple, una de les característiques que bona part de la crítica va subratllar és que l'obra «arribava tard» als escenaris barcelonins, ja que bona part de les grans obres de Miller ja s'havien estrenat anteriorment:

La obra nos llega, pues, con 17 años de retraso y mucho tiempo después de haber admirado las posteriores producciones del gran dramaturgo estadounidense. (JUNYENT 1964)

[*Todos eran mis hijos*] es de las primeras obras que estrenó el escritor y nos llega a España con evidente retraso [...] Las figuras centrales del drama de Miller, tan tardíamente estrenado ahora en Barcelona [...] (MANEGAT 1964)

I a causa d'aquest «retard», un retret comú de la crítica fou que el tema principal de l'obra es considerava «passat de moda»:

Puede decirse que la anécdota de *Todos eran mis hijos* queda ya algo lejana [...] (RODA 1964: 71-72)

[*Todos eran mis hijos*, que es] una de sus primeras obras, sino la primera, y que, al llegar a nosotros con casi 20 años de retraso [*sic*], acusa un lógico envejecimiento al perder la actualidad del documento. (PUIGDEVALL 1964)

Esta comedia pertenece a la primera época de Miller. Acusa el impulso combatiente de su autor, muy amortiguado con los años. [...] Estrenada la comedia en 1947, su trama argumental alude a cuestiones de palpitante actualidad en los años de posguerra [...] aun cuando el problema dramático queda algo alejado de las preocupaciones actuales. (MARTÍNEZ 1964)

Alguna veu, però, va començar a entreveure que la forma dramàtica grinyolava, no només perquè el tema ja no fos actual, sinó perquè aquest tipus de teatre ja pertanyia a una altra època:

Este es posiblemente un tipo de teatro que, para el apasionado de la evolución dramática, para el obseso del incesante juego de descubrimientos de los últimos años, resulta tal vez un poco incómodo de admitir. Está cortado, es cierto, sobre patrones prácticamente en desuso. Y si en su intención y en su propósito sigue siendo una viva ilustración de la estela todavía visible que dejara en la conciencia mundial la última flagración [*sic*], en su fórmula y soluciones evoca modelos pretéritos y hoy un tanto desprestigiados. (FARRERAS 1964)

D'altra banda, més enllà dels aspectes formals de l'obra o de la vigència d'aquest tipus de teatre, algun crític encara hi va trobar ob-

jeccions de caire moral. Aquests retrets es focalitzaven en la redempció i el suïcidi final del protagonista. Juan Francisco de Lasa, per exemple, trobava aquesta decisió final del personatge condemnable moralment i discutible dramàticament:

El suicidio final es punto discutible —no en un orden moral, donde nunca puede tener justificación— sino en un plano teatral por indicar la cobardía del personaje para afrontar la penosa situación a la que le lleva una serie de hechos y circunstancias. (DE LASA 1964: 21-22)

José María Junyent, més radical encara, va trobar el desenllaç final de l'obra senzillament inadmissible:

Miller es un autor de acentuado pesimismo, y en *Todos eran mis hijos* marca su tendencia angustiosa en ese final catastrófico del hombre moralmente desmoronado que escoge el suicidio despreciando la redención que la sociedad y su propia familia le ofrecen. (JUNYENT 1964)

Aquesta condemna moral ens porta a una característica de la crítica més conservadora de l'època a l'hora de jutjar un producte forà: l'acusació d'estrangerisme. És a dir, exposar els aspectes negatius d'una obra en funció de la seva procedència i considerar que aquests aspectes quedaven lluny dels (bons) usos i costums locals. Ja el 1951, abans de l'estrena de *Todos eran mis hijos* a Madrid, José María Pemán alludia a aquest estrangerisme en parlar de *Muerte de un viajante*:

El teatro de Norteamérica ya es otro cantar. Allí está surgiendo, por día, un gran teatro nacional, expresivo, como todos los grandes teatros, de una civilización. Esto explica más fácilmente su dificultad de adaptación ante nosotros. Es comprensible que los españoles no comprendan del todo «La muerte del viajante», de Miller. Pero es porque los viajeros españoles tal vez mueren de otra manera [...] (PEMÁN 1951: 5)

No és estrany, doncs, que José María Junyent afirmés respecte a *Todos eran mis hijos* que el desenllaç de l'obra estava del tot allunyat de la sensibilitat i els valors del públic barceloní:

La postura en que el autor basa su tesis repudia a nuestra sensibilidad y aún más a nuestras convicciones. Siempre hay un camino de esperanza y el hombre debe aferrarse a éste, aun ante los mayores fracasos. Joe Keller podía entregarse a la justicia y, a la vez que reparar el daño cometido, quedar en paz con su conciencia. El final, encauzado así, sin desmerecer el contenido temático[,] hubiera sido un digno colofón de una obra valiente, honda y de notable concepción escénica. (JUNYENT 1964)

En aquesta mateixa línia trobem també l'elogi que J. Puigdevall va fer de la interpretació de Ramón Durán, ja que l'actor va «latinitzar» el personatge que interpretava i, per tant, el va fer proper al públic d'aquí:

Ricardo Lucía, tan buen actor como siempre, nos dio una versión latina de su personaje, y al dotarlo de vehemencia y patetismo, lo hizo más accesible a nuestra mentalidad. (PUIGDEVALL 1964)

Pel que fa al capítol interpretatiu, els elogis de la crítica van ser generalitzats. Més enllà de les lloances als intèrprets, però, es va remarcar el mèrit de la companyia a l'hora d'haver sabut crear un bon producte coral:

La compañía que ha debutado en el Windsor nos ofrece un raro y meritísimo ejemplo de homogeneidad. Cuatro primeros papeles obtienen, cada uno de ellos, interpretación magistral. (MORALES 1964)

Fins i tot hi va haver una proclama a favor de les companyies modestes, sense primeres figures, del tot abocades al servei de l'obra que representaven:

La compañía de Berta Riaza y Ricardo Lucía nos ofreció una puesta en escena muy digna de esta obra. [...] Por fortuna hemos pasado los tiempos de las obras para las primeras figuras. Hoy, aquí, un buen ejemplo, la compañía entera está al servicio de la obra, del drama representado. Este servicio, esta dedicación, valoran aún más la precisa actuación de Berta Riaza, de Ana María Noé, de Ramón Durán, de Ricardo Lucía, como figuras centrales del drama de Miller. (MANEGAT 1964)

La interpretación[,] de rara perfección profesional, nos dio ocasión de paladear este buen teatro [...] La compañía encabezada por Berta Riaza y Ricardo Lucía vivió toda entera cada uno de sus personajes con un entusiasmo y un «buen hacer teatro», que nos recordó que de «artistas» se trataba, entregados a la función de un Arte. (PUIGDEVALL 1964)

Amb tot, però, també hi va haver alguna veu discordant a l'hora de valorar aquesta feina coral de la companyia:

La Compañía se mostró digna y conjuntada, sin excesiva brillantez algunos. (DE LASA 1964: 21-22)

Per últim, i com era habitual a la premsa de l'època, alguns crítics van fer referència a l'èxit de públic en esmentar les ovacions que la companyia va rebre quan va acabar l'obra:

El público aplaudió con complacencia al final de los actos y los intérpretes comparecieron en el escenario con el director para agradecer las ovaciones que les fueron tributadas. (JUNYENT 1964)

El público, que llenaba el Windsor[,] aplaudió, unánime y prolongadamente, cada bajada de telón. (MORALES 1964)

CONCLUSIONS

Les circumstàncies polítiques de postguerra a Europa van facilitar la difusió dels productes culturals nord-americans i, per tant, la popularitat d'un dramaturg com Arthur Miller ben aviat va ser més que notable. Mentre que a l'Estat espanyol la representació i la recepció de l'altre gran dramaturg estatunidenc del moment, Tennessee Williams, va ser complicada a causa del xoc entre la temàtica sexual de les seves obres i la moral catòlica del règim, el cas d'Arthur Miller va ser ben diferent, ja que, tot i la ideologia d'esquerres del dramaturg novaiorquès, les seves obres es van autoritzar sense dificultats. El perquè d'aquesta permissivitat i bona acollida del teatre de Miller respon a diversos motius: 1) les seves obres van arribar a Barcelona durant la

dècada dels cinquanta i inicis de la dels seixanta, és a dir, en un moment de plena normalització dels productes nord-americans a l'escena barcelonina;⁹ 2) els drames de Miller contenen una crítica al materialisme de la societat nord-americana¹⁰ i exposen una dialèctica moral bastida sobre una estructura melodramàtica de tall clàssic (és a dir, sense novetats formals)¹¹. A més, si en els textos hi havia quelcom que pogués resultar «perillós», el traductor cuitava a suprimir qualsevol d'aquests aspectes i així podia obtenir el permís de representació sense problemes.

Pel que fa a la recepció de *Todos eran mis hijos*, la crítica va elogiar la qualitat de l'obra, amb prou feines hi va trobar cap objecció moral —només el suïcidi final del protagonista va fer alçar alguna cella— i molt poques de caire formal. Les objeccions formals estaven relacionades amb el retard de l'estrena de l'obra a Barcelona i amb el fet que el tema quedés massa allunyat en el temps (l'acció tenia lloc disset anys abans). Algun crític va objectar que la forma d'aquest drama de Miller començava a estar desfasada i que fins i tot ja havia estat superada per obres més recents del mateix autor com, per exemple, *Después de la caída* (*After the Fall*). Cal assenyalar que precisament

9. Una normalitat que fins va provocar que les obres d'autors nord-americans obtinguessin una major permissivitat per part de les autoritats censors que d'altres de procedència diferent. Per exemplificar aquest fet, només cal observar la polèmica generada per Xavier Regàs arran de l'intent fallit de representar una obra de boulevard francesa com *Mon coeur balance*, de Michel Duran (traduïda per Regàs) el 1959. L'obra no va ser autoritzada per raons d'immoralitat i Regàs es va queixar del doble raser dels censors a l'hora de valorar obres com la que havia traduït ell, i les nord-americanes, que, tot i exposar temes més controvertits que els que presentava l'obra de Duran, en canvi sí que eren tolerades. Per a més detalls sobre aquesta polèmica, vegeu GALLÉN (2015).

10. Cal tenir present que, tal com també succeïa a d'altres països europeus, les denúncies subjacents de les obres de Miller permetien mostrar les conseqüències del materialisme i l'ateisme de la societat nord-americana, un fet que les autoritats del règim no trobaven negatiu, ja que consideraven que aquestes actituds estaven allunyades d'una societat catòlica com l'espanyola.

11. Potser amb l'excepció de *Death of a Salesman*, en què l'autor juga formalment amb un cert expressionisme cinematogràfic pel que fa a la tècnica episòdica i la incorporació de flashbacks.

després d'estrenar-se *Después de la caída*, tan sols es representaria una obra més d'Arthur Miller a Barcelona durant el franquisme: *El precio*.¹² Una sort no gaire diferent, per cert, de la que va patir el teatre de Tennessee Williams a la ciutat, si fa no fa a la mateixa època.¹³ Un senyal inequívoc, al capdavall, del declivi del teatre realista nord-americà a la dècada dels seixanta davant de l'empenta d'altres formes dramàtiques predominants a l'escena europea.¹⁴

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ATKINSON (1947): Brooks Atkinson, «The Play in Review», *The New York Times*, 30-1-1947, p. 21.
- CARLSON (1993): Marvin Carlson. *Theories of the Theatre*, Nova York: Cornell University Press.
- DE CALA (1950): Manuel de Cala, «*Todos eran mis hijos*», *El Noticiero Universal*, 18-1-1950.
- DE LASA (1964): Juan Francisco de Lasa, «*Todos eran mis hijos*, de Arthur Miller», *Revista Europa*, 523 (15-12-1964), ps. 21-22.
- DE SALAS (1965): Piedad de Salas, «La traducción de obras teatrales en España», *Babel, Revue internationale de la traduction / International Journal of Translation*, 11: 1, ps. 19-21.
- DIBO (2009): Whitney Dibo, *All My Sons, by Arthur Miller: Study Guide*. Chicago: Timeline Theatre.
- ELIZALDE (1977): Ignacio Elizalde, *Temas y tendencias del teatro actual*, Madrid: Cupsa.
- ESPEJO (2003): Ramón Espejo Romero, «Traducciones al español de Arthur Miller, 1950-1952», *TRANS: revista de traductología*, 7, ps. 21-32.

12. *El Precio (The Price)* es va estrenar a Madrid el 12 febrer de 1970 i a Barcelona el 30 setembre del mateix any. L'estrena absoluta va tenir lloc a Nova York el 7 de febrer de 1968 al Morosco Theatre; aquesta va ser també la darrera obra que Arthur Miller va estrenar a Broadway.

13. La darrera obra de Tennessee Williams representada per una companyia professional a Barcelona abans de la mort de Franco va ser *Dulce pájaro de juventud*, el 1966.

14. Per a més informació sobre aquesta davallada de l'interès pel teatre realista nord-americà, vegeu VILARÓ (2021).

- ESPEJO (2005): Ramón Espejo Romero, «Some Notes about Arthur Miller's Drama in Francoist Spain: Towards a European History of Miller», *Journal of American Studies*, 39: 3, ps. 485-509.
- ESPEJO (2010): Ramón Espejo Romero, *España y el teatro de Arthur Miller*, Madrid: Universidad de Alcalá de Henares.
- ESSLIN (1987): Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Harmondsworth: Penguin.
- FARRERAS (1964): Martí Farreras, «*Todos eran mis hijos*», *Tele/eXpres*, 16-11-1964.
- GALLÉN (2015): Enric Gallén, «Censura teatral y moral católica a fines de los cincuenta. A propósito de *Mon cœur balance*, de Michel Duran, traducción de Xavier Regàs», *Represura. Revista de Historia Contemporánea española en torno a la represión y la censura aplicadas al libro*, 1, ps. 146-183. También disponible en línea a: <http://www.represura.es/represura_1_nueva_epoca_2015.pdf> [Consulta: 28-8-2020].
- HUTCHENS (1947): John K. Hutchens, «Mr. Miller Has a Change of Luck», *The New York Times*, 23-2-1947, sec. II, 1, 3.
- JUNYENT (1957): José María Junyent, «*Todos eran mis hijos*», *El Correo Catalán*, 10-1-1957.
- JUNYENT (1964): José María Junyent, «*Todos eran mis hijos*», *El Correo Catalán*, 17-11-1964.
- KAZAN (2011): Elia Kazan, *A Life*, Nova York: Knopf Doubleday Publishing Group.
- MANEGAT (1964): Julio Manegat, «*Todos eran mis hijos*», *El Noticiero Universal*, 16-11-1964.
- MARTIN (1978): Robert A. Martin, *The Theatre Essays of Arthur Miller*, Nova York: Viking Press.
- MARTÍNEZ (1964): Antonio Martínez Tomás, «*Todos eran mis hijos*», *La Vanguardia Española*, 18-11-1964.
- MILLER (1962): Arthur Miller, *Todos eran mis hijos*, trad. Vicente Balart, Madrid: Ediciones Alfíl.
- MILLER (1993): Arthur Miller, *Plays: One*, Londres: Methuen Drama.
- MORALES (1964): María Luz Morales, «*Todos eran mis hijos*», *Diario de Barcelona*, 18-11-1964.
- PEMÁN (1951): José María Pemán, «Perplejidades dramáticas», *ABC*, 14-11-1951.
- PÉREZ (2004): María Pérez López de Heredia, *Traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)*, Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

- PUIGDEVALL (1964): J. Puigdevall, «*Todos eran mis hijos*», *Solidaridad Nacional*, 17-11-1964.
- RODA (1964): Frederic Roda, «*Todos eran mis hijos*, en el Windsor», *Destino*, 1424 (21-11-1964), ps. 71-72.
- RODRÍGUEZ (1951): Antonio Rodríguez de León, «Representación de *Todos eran mis hijos*, en la Comedia», *ABC*, 3-11-1951, p. 23.
- TORRENTE (1951): Gonzalo Torrente Ballester, «El triunfo de *Todos eran mis hijos*», <<https://www.teatro.es/efemerides/el-triunfo-de-201ctodos-eran-mis-hijos201d>> [Consulta: 20-8-2021].
- VILARÓ (2021): Jordi Vilaró, *L'amabilitat dels desconeguts. Tennessee Williams a Barcelona durant el franquisme*, Barcelona: Institut del Teatre.
- WEARING (2014): J. P. Wearing, *The London Stage 1940-1949: A Calendar of Productions, Performers, and Personnel*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- WILLIAMS (2004): Tennessee Williams, *The Selected Letters of Tennessee Williams*, vol. 2: 1945-1957, Nova York: New Directions.