



# *The Crucible*, de Arthur Miller, y su primera traducción al español

*Autocensura de Diego Hurtado*

**José Luis Izaguirre Ramos**

*Trabajo Fin de Grado en Traducción e Interpretación*

Directora: Susan Jeffrey Campbell

5.º Doble Grado en Relaciones Internacionales y Traducción e Interpretación

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Universidad Pontificia Comillas (Madrid)

27 de abril de 2015



*A Gonzalo, por recomendarme  
esta maravillosa obra.  
A ti, que estás arriba.*

# ÍNDICE

---

<b>LISTA DE SIGLAS.....</b>	<b>i</b>
<b>1. INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>5</b>
<b>1.1. JUSTIFICACIÓN .....</b>	<b>5</b>
<b>1.2. OBJETIVOS E HIPÓTESIS DE INVESTIGACIÓN .....</b>	<b>6</b>
<b>2. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y MARCO TEÓRICO.....</b>	<b>7</b>
<b>2.1. EL TEATRO COMO GÉNERO LITERARIO .....</b>	<b>7</b>
2.1.1. La doble vertiente del teatro .....	7
2.1.2. La estructura del texto teatral.....	8
2.1.3. Las partes involucradas en el texto dramático y su representación .....	9
<b>2.2. LA TRADUCCIÓN DE TEXTOS TEATRALES.....</b>	<b>9</b>
2.2.1. Investigación en traducción teatral .....	9
2.2.2. Unidades de traducción en el texto dramático .....	11
<b>2.3. LA CENSURA EN EL TEATRO Y EN LA TRADUCCIÓN DE TEATRO .....</b>	<b>11</b>
2.3.1. La censura en el régimen franquista .....	12
2.3.2. Criterios específicos de censura en el régimen franquista .....	13
2.3.3. Autocensura en traducción en la época franquista.....	14
<b>2.4. THE CRUCIBLE: AUTOR, OBRA Y CONTEXTO POLÍTICO .....</b>	<b>15</b>
2.4.1. Arthur Miller.....	15
2.4.2. <i>The Crucible</i> .....	16
2.4.3. La actitud de Estados Unidos ante el comunismo en el contexto de la Guerra Fría (1947-1991).....	17
<b>2.5. LA ESCUELA DE LA MANIPULACIÓN.....</b>	<b>18</b>
<b>3. METODOLOGÍA .....</b>	<b>19</b>
<b>4. ANÁLISIS Y RESULTADOS.....</b>	<b>22</b>
<b>4.1. INTENTO DE DESPOLITIZACIÓN DE LA OBRA .....</b>	<b>23</b>
4.1.1. Controversia de los temas que trata la obra .....	23
4.1.1.1. Macartismo: la persecución a los comunistas .....	24
4.1.1.2. Intolerancia.....	24
4.1.1.3. Histeria .....	24
4.1.2. Estrategias de autocensura en la traducción de Diego Hurtado.....	25
4.1.2.1. Política.....	26
4.1.2.2. Moral .....	28
4.1.2.3. Religión .....	32
<b>4.2. ESTRENO EN EL TEATRO ESPAÑOL .....</b>	<b>33</b>
<b>4.3. VERIFICACIÓN DE LA HIPÓTESIS DE INVESTIGACIÓN .....</b>	<b>34</b>
<b>5. CONCLUSIONES .....</b>	<b>35</b>
<b>6. BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>38</b>
<b>7. ANEXO I: INFORMES DE CENSURA DISPONIBLES (1960, 1961 y 1973).....</b>	<b>41</b>
<b>8. ANEXO II: CRÍTICA DEL ESTRENO DE <i>LAS BRUJAS DE SALEM</i> .....</b>	<b>60</b>
<b>9. ANEXO III: AUTOCRÍTICA DE DIEGO HURTADO.....</b>	<b>61</b>

## **LISTA DE SIGLAS**

---

AGA	Archivo General de la Administración
HUAC	<i>House Un-American Activities Committee</i> (Comité de Actividades Estadounidenses)
TM	Texto meta
TO	Texto original

# 1. INTRODUCCIÓN

---

*«In all my plays and books I try to take settings and dramatic situations from life which involve real questions of right and wrong. Then I set out, rather implacably and in the most realistic situations I can find, the moral dilemma and try to point a real, though hard, path out. I don't see how you can write anything decent without using the question of right and wrong as the basis»<sup>1</sup>.*

Arthur Miller.

## 1.1. JUSTIFICACIÓN

La traducción de teatro es una de las ramas de la traducción que cuenta con menos estudios de investigación (Merino Álvarez, 1994, p. 38). Sin embargo, constituye una de las ramas más interesantes de la literatura, puesto que es el único género literario que es, a su vez, espectáculo. El contexto político, social y cultural en el que una obra se traduce tiene una gran influencia en la forma de traducir. Específicamente en sistemas políticos autoritarios, donde la censura tiene un poder fundamental orientado a controlar la opinión pública, se establecen unos criterios de censura que los traductores tienen que respetar para realizar su. Por lo tanto, en la España franquista, muchas veces los traductores recurrieron a la autocensura con el único objetivo de no tener problemas con el régimen, aunque tuvieran que sacrificar aspectos cualitativos y aunque no respetaran ciertos rasgos estilísticos del autor original (Olivares, 2008).

La importancia de Miller en el contexto de la dramaturgia estadounidense es alta, dado que, como se explicará más adelante, detrás de sus obras siempre hay implícito un mensaje de crítica, tanto a las instituciones de su país como a la sociedad que lo rodea. Así, *The Crucible*<sup>2</sup> sirve para criticar duramente el ataque a los comunistas que Estados Unidos realizó durante varias décadas y que causó un estado de demencia social promovida por el propio gobierno. Teniendo en cuenta que la obra contiene un mensaje político poco favorable a las dictaduras y las imposiciones gubernamentales, así como una crítica social que contiene aspectos morales y religiosos, se considera que el contenido era altamente censurable en España. De ahí el interés de estudiar los diferentes aspectos que tienen que ver con métodos de censura y autocensura en la España de Franco.

---

<sup>1</sup> Palabras pronunciadas por Arthur Miller en una entrevista concedida en el estreno de *All My Sons* en 1947 y recogida en Martin, R., y Miller, A. (1978). *The Theatre Essays of Arthur Miller*. Detroit: Viking Press, p. XXVII.

<sup>2</sup> La obra se tradujo por primera vez al español con el título «Las brujas de Salem».

## **1.2. OBJETIVOS E HIPÓTESIS DE INVESTIGACIÓN**

El objetivo de este trabajo es doble: por un lado, se pretende reflexionar la importancia de *The Crucible* en el contexto de la crítica política y social, y por otro, comprobar si hubo o no autocensura por parte del traductor Diego Hurtado a la hora de trasladar la obra al español. Dado que la obra no tuvo problemas con la censura, y teniendo en cuenta que el mensaje político y la denuncia por parte de Miller se encuentra presente a lo largo de toda la obra, todo parece indicar que, en realidad, fue una cuestión de adoptar diferentes estrategias con el objetivo de cumplir con los requisitos que el régimen exigía para que una obra pudiese publicarse. También se plantea la idea de que al ser la obra una metáfora del mensaje real de Miller, el traductor no tuvo que modificar tanto los temas controvertidos tratados en la obra, sino que la alegoría de Miller funcionaba también en el contexto español y podía ser obviado con mayor facilidad por los censores.

Para cumplir con los objetivos del trabajo y comprobar la hipótesis de investigación, se procederá de la siguiente manera: en primer lugar, se hará un pequeño recorrido por el teatro como género literario y se plantearán diferentes cuestiones relativas a los aspectos que hay que tener en cuenta a la hora de traducir este tipo de textos. También se reflexionará acerca de la escasa investigación sobre traducción teatral para más adelante explorar los aspectos más relevantes de cara al análisis y los objetivos del trabajo: la censura franquista y las estrategias de autocensura aplicadas por traductores durante el franquismo. Una vez mencionados el autor y su obra, se planteará el contexto estadounidense en el momento de publicación de *The Crucible* y una breve mención a las teorías de la escuela de la manipulación, relevantes para ciertos aspectos del ensayo. Después, se procederá a explicar la metodología utilizada y la descripción de los materiales empleados. Posteriormente, se realizará un análisis contrastivo entre el texto original y la traducción de Diego Hurtado mediante la comparación de ejemplos concretos donde se haya observado un contenido censurable y se extraerán conclusiones de las estrategias adoptadas por el traductor. Por último, se comprobará la hipótesis de investigación inicial y se comentarán las conclusiones finales.

En definitiva, la pretensión de este trabajo es contribuir a la investigación en traducción teatral y plantear un abanico de posibilidades para que futuros investigadores a los que les interese trabajar sobre las cuestiones planteadas tengan una referencia más.

## **2. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y MARCO TEÓRICO**

*«Drama stimulates, enacts or re-enacts events that have, or may have imagined to have, happened in the 'real' or in an imagined world» (Esslin, 1980, p. 24).*

La literatura puede considerarse la herramienta humana de expresión más completa. En sentido estricto, se trata del «arte que emplea por medio de expresión una lengua»<sup>3</sup>, y esta expresión puede realizarse desde diferentes prismas, cada uno con un método diferenciador. La novela, la poesía, el teatro, el ensayo, son todo maneras de hacer literatura, pero cada uno con sus normas y sus estructuras expresivas concretas, que hacen de cada pieza literaria algo único que forma parte del patrimonio lingüístico y cultural de cada lengua.

### **2.1. EL TEATRO COMO GÉNERO LITERARIO**

#### **2.1.1. La doble vertiente del teatro**

En concreto, el teatro, que es el género literario que atañe a este estudio, tiene múltiples facetas y se caracteriza por su dualidad evidente. Por un lado, una obra de teatro es un texto escrito por un dramaturgo que tiene en mente la segunda dimensión de este género literario a la hora de plasmar los diferentes elementos que lo componen. Este segundo aspecto: la representación, la faceta de espectáculo que el teatro comparte con la televisión y el cine (Merino Álvarez, 1994, p. 15). Este hecho también ha provocado que, a lo largo de los siglos XX y XXI, el teatro haya ido evolucionando en cuanto a la forma en la que ha influido en la población, puesto que el cine, y, sobre todo, la televisión, son medios más rápidamente accesibles y económicos.

Aristóteles, en su obra *Poética*, ya mencionó esta dualidad del teatro (Merino Álvarez, 1994, p. 15), por lo que podemos afirmar que el teatro como texto escrito y como espectáculo representado forma parte de la naturaleza misma del género dramático y está presente desde sus orígenes.

Asimismo, la doble vertiente del teatro tiene algunas consecuencias en la edición de los textos teatrales. Como menciona Merino Álvarez (1994, pp. 28-30), las

---

<sup>3</sup> Definición extraída del diccionario en línea de la Real Academia Española.

ediciones varían dependiendo del objetivo con el que se realizan. Por ejemplo, una edición que está destinada al público lector y va a ser material de trabajo literario o simplemente de lectura (*reading edition*), pero sin embargo, una edición orientada a la escena (*acting edition*) tiene como receptor potencial a un público muy concreto: profesionales teatrales que tienen un interés en la puesta en escena de una obra concreta. Otra de las realidades que está directamente vinculada con este último punto es la edición de producciones concretas. Muchas veces se traducen obras para teatros específicos y para una producción que ya tiene definida su estructura interna. Por ejemplo, hay grupos editoriales que cuentan con una línea editorial definida y establecida por esta dicotomía: Losada o la colección Austral (Espasa-Calpe) tienen una orientación lectora, pero MK Ediciones o la editorial Escelicer tienen una línea dirigida a la representación.

### **2.1.2. La estructura del texto teatral**

El texto teatral se caracteriza por presentar una estructura muy específica y compleja. Se compone de diversos elementos fijos que siempre están presentes, pero que dependiendo de la obra en sí, van a tener más o menos importancia según la intención y el estilo del dramaturgo. No solo es el autor de una obra teatral el que influye sobre la «carga de importancia» que conlleva cada elemento, sino que, a lo largo de la historia, ha habido cambios en cuanto al protagonismo que se ofrece a uno u otro elemento. Por ejemplo, Aristóteles consideraba que la trama, entendida como acción teatral, era el principal eje sobre el que giraba toda la estructura. Sin embargo, a medida que se han ido creando modelos teatrales diferentes, el teatro ha experimentado variaciones en cuanto a la percepción que se tiene de su propia formulación. A grandes rasgos, y como define José Luis Alonso de Santos (2002, p. 7), la estructura dramática puede describirse como una serie de sucesos que se relacionan con coherencia en torno a una lógica dramática denominada trama, con unos personajes que ocupan un espacio teatral (lugar o lugares donde se desarrolla la acción) y un tiempo o naturaleza dramática, que supone, para él, la esencia de toda obra. Todo ello se enmarca en una superestructura que está dividida en actos, partes, escenas y cuadros.

Por otro lado, una obra dramática contiene también elementos más tangibles que se aprecian sobre todo en su faceta representativa: los decorados, el vestuario, la iluminación y el sonido.

### **2.1.3. Las partes involucradas en el texto dramático y su representación**

La máxima expresión de una obra teatral es la representación, que es a su vez uno de los objetivos principales del autor. Para que el hecho teatral pueda ocurrir, tiene que haber una interrelación de elementos humanos y materiales que lo hagan posible (Merino Álvarez, 1994, p. 16). El autor es el primer elemento humano de la representación, pues es el ideólogo del proyecto teatral, del texto que se va a tomar como material de trabajo en una producción concreta. Muchas veces, incluso el propio autor adquiere el papel de asesor para el director y los actores de una producción, aunque, en los últimos años, este papel se ha ido reduciendo y se ha limitado al de mero autor del texto (Blaxland, citado en Merino Álvarez, 1994, p. 16). Hoy en día, y desde hace algunas décadas, los directores han ido adquiriendo protagonismo y han adoptado un papel más central en las representaciones teatrales, al igual que los actores, que son la cara visible. Cuando un espectador acude a ver una obra de teatro, son los actores los que cumplen la función de canal (Merino Álvarez, 1994, p. 17), pero es, al fin y al cabo, la interrelación entre todo el equipo que forma parte de la producción (director, responsables de vestuario, tramoyistas, técnicos de luces y sonido, etc.) los que hacen que el conjunto de la obra cobre vida y vaya más allá del puro texto que el dramaturgo ha compuesto. De hecho, en muchas ocasiones se producen algunas modificaciones por ajustarse a las circunstancias escénicas de una producción en concreto.

## **2.2. LA TRADUCCIÓN DE TEXTOS TEATRALES**

### **2.2.1. Investigación en traducción teatral**

El teatro ofrece una gran cantidad de retos en cuanto a la traducción. No es un texto al uso, como puede ser una novela, sino que tiene una dimensión que va más allá. Los estudios de traducción que se han ido realizando a lo largo de los años en torno a la traducción de obras de teatro coinciden en resaltar que hay una clara escasez en la investigación de este tipo de textos. Bassnett (1991, p. 120) asegura que

hay muy poco material relacionado con problemas de traducción específicos a los que se enfrenta un traductor al trabajar con este género. Esto se relaciona también con la metodología empleada por los diferentes traductores, que en muchas ocasiones han tomado estos textos con el mismo enfoque que otros textos en prosa como las novelas. Según la autora, la clave de la traducción de teatro reside en los sistemas de paralingüaje que contiene el texto (1991, p. 132). El traductor ha de tener en cuenta que el texto que está traduciendo está orientado a la representación, es decir, que elementos como la entonación, el tono, la rapidez e incluso el acento son rasgos que van a ir marcando tanto el ritmo de los personajes como del conjunto de la obra, por lo que el esfuerzo del traductor tendría que centrarse en reflejar en el texto meta estos rasgos como lo hace el autor original en la lengua de origen.

Bassnett recoge en varias de sus publicaciones la idea de que falta base teórica e investigación en la cuestión de la traducción teatral y llega a la conclusión de que la razón principal de esta insuficiencia reside en la propia naturaleza del teatro (1998, p. 90). Cuando habla de la naturaleza del teatro se refiere a lo que se ha descrito anteriormente: la dicotomía texto-representación. En relación a este punto, Bassett cita a Pirandello (1908) y plantea el debate de la relación que existe entre la obra de teatro escrita y su traducción en una obra representada. Esto se relaciona con el concepto de representabilidad (*performability*) que muchos críticos de obras traducidas emplean para designar la calidad de traducción de una obra. Se alude a la mayor o menor representabilidad de un texto teatral escrito para categorizar su calidad. Realmente, lo que Bassnett (1998, p. 96) propone es buscar una salida que facilite la labor del traductor o que, por lo menos, la justifique. De esta manera, el traductor podrá tomar el texto que ha de traducir con más libertad en pos de la representabilidad. Para ello, el traductor probablemente tendrá que hacerse más visible y existirá una mayor divergencia entre la versión en lengua original y la traducida.

En el contexto de la investigación y la reflexión de la traducción teatral en España, Merino Álvarez apunta también a la realidad de la poca bibliografía existente en torno a este asunto y hace una reflexión final en la que observa que «no parece existir un sentimiento de pertenencia a un campo de estudio común y, por tanto, la metodología y, sobre todo, la documentación utilizadas son muy diversas» (1994, p. 38).

Parece evidente, pues, que diversos factores pueden haber propiciado la falta de investigación en este campo.

### **2.2.2. Unidades de traducción en el texto dramático**

La unidad de traducción es el segmento mínimo de significación que se debe traducir. Evidentemente, una definición tan amplia da lugar a interpretaciones y su aplicación variará según lo que cada traductor o académico de traducción considere. Una vez más, nos encontramos ante una insuficiente investigación en este campo, pero parece haber un consenso en los diferentes estudios empíricos y críticos que afirman que la unidad principal de traducción no es la palabra, puesto que carece de significado real en el contexto de la obra en su conjunto, sino que la unidad principal es el texto en sí.

El teatro, como se ha constatado en apartados anteriores, es una unidad compleja que contiene una estructura formal muy definida. Por tanto, tomar el texto completo como unidad de traducción podría resultar desacertado. Newmark (1987, p. 50) rechaza la idea de considerar el texto completo como unidad de traducción y establece diversas unidades de traducción en las que se divide el texto que se pueden encontrar dentro de una obra sea cual sea su naturaleza. Por ejemplo, hace una distinción de unidad traductológica entre los diálogos y los efectos sonoros o los propios títulos. En el teatro, las intervenciones de los personajes y la interacción entre ellos se basa fundamentalmente en el diálogo, y la relación entre el diálogo y las situaciones extralingüísticas es intensa y recíproca (Bassnett, 1991, p. 121). El diálogo, además, ilustra progresivamente las circunstancias y, en ocasiones, incluso la modifica o la transforma.

Por todo esto, consideramos que las unidades de traducción de una obra teatral tienen que dividirse en diferentes unidades más pequeñas que el texto completo, y los niveles dependerán en gran medida de las subestructuras que sean interesantes analizar para que la obra cobre el mismo sentido que en el idioma original.

### **2.3. LA CENSURA EN EL TEATRO Y EN LA TRADUCCIÓN DE TEATRO**

Una obra teatral tiene una doble vertiente que va a tener unas consecuencias concretas en la forma en la que la censura se hace presente: por un lado, es un texto literario escrito, y por otro lado, es un espectáculo que se representa para una

audiencia. Por ello, el aspecto visual del teatro hace que sea más accesible a la sociedad e influya de alguna manera en la opinión pública. Por este motivo, el teatro siempre ha sido un objetivo en el contexto de las democracias y sobre todo de las dictaduras.

### **2.3.1. La censura en el régimen franquista**

El régimen de Franco no tardó en percatarse de esta realidad y decidió disponer de una estricta política cultural con respecto al teatro y su representación. Como se ha mencionado en líneas anteriores, la censura desempeñó un papel muy importante como medio de filtro para obras teatrales. Evidentemente, esta censura se realizaba tanto en obras españolas como en extranjeras, aunque no era el texto original el que pasaba por el filtro del censor, sino que era la propia traducción la que ejercía un papel de primer censor (Pérez L. Heredia, 2000, p. 153). Por lo tanto, podemos afirmar que la traducción fue una herramienta *de facto* para el franquismo en sus ambiciones censoras y de control de la opinión pública. No solo se utilizó la censura como método para controlar lo que se publicaba o no, sino que también se explotó esta industria como método de propaganda<sup>4</sup>: como recoge Dionisio Ridruejo<sup>5</sup>,

«En estos momentos trascendentales en que se debate el porvenir de la Patria, el teatro debía surgir como beligerante en el campo de las ideas –el que es maestro de la vida, como la Historia- para recoger las explosiones patrióticas que han llevado a una gesta de reconquista al glorioso pueblo español» (Rodríguez Puértolas, 1986, p. 252).

La cuestión de la traducción de obras de teatro en la época franquista es, dentro de los estudios de traducción teatral, uno de las más estudiadas en el contexto de la investigación española, lo que no quiere decir que sea extensa en absoluto. Uno de los proyectos que se encargan de investigar acerca de esta cuestión es el Proyecto TRACE de la Universidad de León y se encarga de elaborar una investigación sobre la censura de los medios audiovisuales como el teatro, el cine y la televisión a partir de la Guerra Civil española (Rabadán, 2000). La documentación en la que se basa este trabajo está

---

<sup>4</sup> La propaganda también se utilizó en el ámbito cinematográfico, que también forma parte del grupo de los espectáculos visuales en los que se puede influir a la opinión pública. En este caso, se utilizó la herramienta del No-Do, que se presentaba a modo de «noticiero» antes de las películas para ensalzar la figura de Franco y del régimen que dirigía en aquel momento España (López, 2001).

<sup>5</sup> Dionisio Ridruejo fue el encargado del área de Prensa y Propaganda de la zona nacional a partir de 1938.

extraída de los fondos del AGA<sup>6</sup>, donde se encuentran expedientes de censura de las publicaciones de carácter cultural.

Resulta relevante en este punto hacer una pequeña mención a la evolución de la legislación censora, puesto que hubo varias leyes con diferentes características que fueron las encargadas de censurar las diversas obras que procedían del extranjero. La evolución de estas etapas se corresponde ciertamente con la evolución política del propio régimen franquista y de los acontecimientos más relevantes que tuvieron lugar en este periodo (Merino Álvarez, 2000, p. 123). Durante el franquismo, hubo infinidad de normas, decretos y leyes que ejercieron una presión restrictiva en todo el material que se publicaba.

El procedimiento de publicación de una obra era normalmente el siguiente (Merino Álvarez, 2000, p. 129): se pedía el permiso y tres personas pertenecientes al aparato censor emitían informes muy extensos que incluían recomendaciones sobre su autorización o prohibición, que eran posteriormente ratificadas por un órgano superior. Si este órgano superior realizaba una valoración que contradecía la presentada por los censores, se requería una segunda lectura y, en ocasiones, se llegaba a discutir en un pleno. Además, cuando los casos eran muy delicados, se pedía la valoración de órganos de la Iglesia.

### **2.3.2. Criterios específicos de censura en el régimen franquista**

En cuanto a los criterios que los censores debían seguir a la hora de evaluar una obra, se podían dividir en dos grandes bloques: política y moral. Con respecto a la política, se calificaba de intocables a Franco y al régimen, y en lo que se refiere a la moral, había tres subcategorías que constituían los elementos constitutivos de la moralidad pública. En primer lugar, estaba la moral sexual, por la que se prohibía cualquier referencia que supusiera una violación de las buenas costumbres y el pudor, incluido el adulterio, así como las referencias a la homosexualidad, el divorcio o el aborto. En segundo lugar, se controlaba el uso del lenguaje y se prohibía el uso de lenguaje indecoroso. En tercer lugar, se protegía la religión<sup>7</sup> como la institución que proveía de los valores tradicionales necesarios a la sociedad (Martos, 2002, pp. 258-259).

---

<sup>6</sup> Archivo General de la Administración.

<sup>7</sup> Entendida únicamente como el dogma católico.

La época en el que se publicó la traducción de Diego Hurtado se enmarca en un periodo de cambio o, mejor dicho, reajuste de los criterios por los que se regía la censura. Esta etapa, que abarca desde 1957 hasta 1976, experimentó un recrudescimiento de los criterios político-ideológicos (Martos, 2002, p. 260) mediante los que el régimen pretendía ocultar una serie de debilitamientos internos que sufría en aquel momento. Por ello, la balanza se desequilibró a favor de la política y la ideología como elemento principal censurable y la religión pasó a un ligero segundo plano, sin significar esto que hubiera libertad para publicar referencias impropias en cuestiones de la defensa de la Iglesia Católica y los miembros que la componían. De hecho, en el anexo I se puede ver cómo las preguntas que los censores tenían que rellenar en los informes de censura se mantuvieron a lo largo de los años.

### **2.3.3. Autocensura en traducción en la época franquista**

Como ocurre hoy en día, para que una obra extranjera pudiese llegar al gran público español que no conocía idiomas extranjeros en la época franquista, eran necesarios traductores que trasladasen al español y al contexto de España las diferentes obras procedentes de otros países. Debido al contexto de régimen autoritario que gobernaba España, muchos de los temas que trataban algunas de las obras no estaban bien vistas por las autoridades, por lo que los traductores se vieron obligados en muchas ocasiones a aplicar autocensura con el objetivo de que la obra en concreto pudiera publicarse (Olivares, 2008, p. 1071).

Según algunos estudios de caso analizados por Olivares (2008, pp. 1072-1073), los principales temas en los que el traductor realizaba modificaciones más allá de lo puramente lingüístico eran la política, la moral, la religión y el uso del lenguaje, que se corresponde con los criterios de censura comentados anteriormente. Olivares (2008, p. 1075) también reflexiona sobre el «ingenio y la sutileza» que se requería indirectamente a los traductores para poder modificar aspectos conflictivos con la ideología imperante en España entre 1939 y 1975, pues en muchos casos había que realizar un proceso de domesticación para ajustar diversos puntos como por ejemplo el rol de la mujer.

## **2.4. THE CRUCIBLE: AUTOR, OBRA Y CONTEXTO POLÍTICO**

### **2.4.1. Arthur Miller**

Estudiar la biografía de Arthur Miller constituye un paso muy importante para entender su obra, puesto que muchos de los aspectos que tratan sus publicaciones tienen relación con su visión del mundo y la crítica social que pretende realizar en cada una de ellas (Sarangi, 2013).

Miller<sup>8</sup> nació en 1915 en la ciudad de Nueva York (Estados Unidos) y crece en el barrio judío de Harlem, donde fue a la escuela y recibió clases de piano. En 1928 se mudó con su familia a Michigan y, al no ser muy buen estudiante, lo rechazaron en varias ocasiones en universidades como la *University of Michigan*, donde lo admitieron debido a su insistencia. Más tarde, en 1936, escribió su primera obra de teatro, *No Villain*, por la que recibió algunos premios. A partir de entonces, y tras su regreso a Nueva York en 1938, comenzó su proliferación teatral y escribió obras tan conocidas como *All My Sons* (1947), *Death of a Salesman* (1949) o *A View From The Bridge* (1955), que representan hoy en día un referente en la dramaturgia.

En lo personal, Miller estuvo casado tres veces, una de ellas con la actriz de Hollywood Marilyn Monroe, aunque ninguno de los cuatro hijos que tuvo fue con ella, sino con su primera y su última mujer. Uno de los hijos de Miller, fruto del matrimonio con la fotógrafa Inge Morath, nació enfermo de síndrome de Down y, lejos de incluirlo en la familia, Miller decidió internarlo en una institución y no mantuvo relación con él. Quizá este sea uno de los capítulos más oscuros del genio.

En cuanto a sus ideas políticas, ha habido muchas especulaciones acerca de si Miller era o no comunista. Para el contexto de este trabajo, conviene mencionar la relación que tuvo Arthur Miller con el HUAC<sup>9</sup>. Como ya se ha comentado y se mencionará en apartados posteriores, Miller denunciaba la injusticia en sus obras, y realizaba análisis críticos de situaciones concretas que pretendían ofrecer una visión inconformista de las realidades a las que era contrario. Tanto fue así, que tuvo problemas con las autoridades estadounidenses y tuvo que comparecer ante el tribunal del HUAC (Rodríguez Celada, 1991, p. 99).

---

<sup>8</sup> Datos biográficos recogidos en Abbotson, 2010, pp. v-xvi.

<sup>9</sup> Comité de Actividades Antiestadounidenses. En inglés, House Un-American Activities Committee.

### 2.4.2. *The Crucible*

*The Crucible* tiene como escenario a la ciudad de Salem (Massachusetts), donde en el año 1692 tuvo lugar una caza de brujas en la que se detuvo a decenas de personas acusadas de prácticas demoníacas y brujería. Los personajes que aparecen en la obra existieron en aquel contexto, por lo que la historia que se narra en la obra contiene una veracidad histórica muy alta.

El reverendo puritano Parris sorprende a un grupo de amigas de la ciudad, todas menores de edad y entre las que se encuentra su hija, bailando alrededor de un caldero en lo que parece una especie de ritual propios de un aquelarre de brujas. Ante la sorpresa de ser descubiertas, Betty Parris se desmaya y entra en un estado de shock que le impide moverse de la cama y permanece inconsciente. Todo Salem comienza a rumorear acerca de lo que le puede estar ocurriendo a la niña, y es Abigail Williams, otra de las niñas que participó en aquel baile nocturno, quien comienza a acusar a diferentes personas de hacer tratos con el diablo. Ante las presiones de los reverendos Parris y Hale<sup>10</sup>, comienza por delatar a la esclava de Parris, Tituba, quien asegura estaba protagonizando un ritual para comunicarse con los muertos aquella noche.

Las acusaciones de Abigail provocan una situación de histeria colectiva en la ciudad y arrastra a otras niñas a acusar a diferentes mujeres de brujería, por lo que las autoridades, influidas por la fuerte religiosidad existente en la época, celebran una serie de juicios teocráticos con la versión de las niñas, lideradas por Abigail, como única prueba.

Por otro lado, otra de las historias que se relacionan con el posible comportamiento de Abigail es la supuesta infidelidad que John Proctor, antiguo señor de la casa donde trabajaba Williams, cometió con esta. La mujer de John, Elizabeth, expulsó de la casa a la niña al conocer lo sucedido, por lo que en la obra se muestra un desprecio brutal de Abigail hacia Elizabeth que termina con esta en la cárcel acusada de brujería. Ante esta injusticia, John obliga a Mary Warren, que trabaja entonces en casa de los Proctor y que también forma parte del grupo de muchachas que acusa a otras de brujería, a confesar que se están inventando todo un entramado de acusaciones falsas. Mary termina confesando pero ante las presiones de Abigail

---

<sup>10</sup> Este personaje se tradujo como «reverendo Beverly» en la traducción de Hurtado.

vuelca sus acusaciones hacia John, quien termina responsabilizándose de los falsos crímenes de su mujer y muere en la horca.

Todo lo que ocurre en *The Crucible* es una manera de denunciar diferentes aspectos de la estructura social y política estadounidenses, y más específicamente la persecución a los comunistas que realizó el senador McCarthy, que se explica a continuación.

#### **2.4.3. La actitud de Estados Unidos ante el comunismo en el contexto de la Guerra Fría (1947-1991)**

A menudo se relaciona el fenómeno de la censura con regímenes autoritarios y totalitarios, bien es cierto que en el contexto de la democracia también se han dado casos de censura en distintos modos de expresión. El caso que concierne más de cerca al objeto de estudio de este trabajo es la situación que tuvo lugar en Estados Unidos en los años de la Guerra Fría (1947-1991). Aunque no hubiera una institución dedicada exclusivamente a la censura, sí que existía una censura ideológica por parte de las autoridades estadounidenses, quienes en el contexto de la Guerra Fría, donde el comunismo se tomaba como un ataque a los valores liberales estadounidenses (Valdespino, 2013).

Este ataque se materializó con la creación del Comité de Actividades Estadounidenses en 1938, promovido por el senador republicano McCarthy. Su periodo de actividad se prolongó hasta 1975. Esta institución creó un tribunal que interrogaba a personas sospechosas de introducir valores contrarios a los promovidos por Estados Unidos, así como propaganda extranjera (Valdespino, 2013, p. 85). Uno de los colectivos más afectados por estos juicios fue el de los artistas de Hollywood. Muchos de los actores, directores y guionistas más influyentes del país fueron citados a comparecer ante las autoridades (Meeks, 2009, p. 58).

Este contexto provocó una situación de inseguridad interna y de acusaciones entre personas. Se ve, por tanto, cómo se puede relacionar la situación de juicios y la caza de brujas de Salem con la caza de brujas de lo antiamericano y el comunismo con el HUAC como su máximo exponente.

## **2.5. LA ESCUELA DE LA MANIPULACIÓN**

La escuela de la manipulación, cuyo máximo representante es André Lefevere, analiza los procesos que se presentan en la traducción literaria. Su conclusión más significativa es la idea de que siempre se produce una manipulación del texto original en las traducciones (1992, p. 87). Esta manipulación viene determinada por factores como la época en la que se realiza la traducción, la cultura meta, la función a la que vaya destinada la traducción, la ideología (propia e impuesta) del traductor y el estilo del traductor.

Lefevere también hace mención a la censura como otro de las herramientas de manipulación que influyen en una traducción, que se relaciona con otros factores como la lengua, la ideología y el canon. Todo ello, con lo que coincide con Bassnett (1998), hace que el traductor tenga en mente la cultura meta, con todo lo que ello conlleva: contexto político, costumbres, sociedad, etc., para influir de tal manera en el texto y que el público al que va dirigido tenga una mejor recepción de la obra.

Por lo tanto, este proceso de reescritura, influido por los aspectos mencionados, es determinante a la hora de crear una percepción concreta con respecto a un autor, un tipo de literatura o una sociedad en el público de la lengua meta (Lefevere, 1992, p. 110).

### 3. METODOLOGÍA

---

Para realizar el análisis de este trabajo, se ha comparado la versión original de *The Crucible*, escrita por Arthur Miller en 1953, con la traducción realizada por Diego Hurtado al español. Por un lado, la edición que se ha utilizado para la obra original ha sido la de Bloomsbury, editada por Susan Abbotson en 2010. Se ha escogido esta edición porque contiene un análisis previo que incluye referencias biográficas del autor, trata los temas incluidos en la obra y realiza un pequeño resumen de cada uno de los cuatro actos, con la idea de que la lectura de este apartado previo fuese de utilidad para crear una visión de conjunto acerca del material y la lectura fuera más analítica desde el comienzo.

Por otro lado, la edición que se ha estudiado de la traducción al español ha sido la publicada en 1960 por Escelicer, que, como se ha comentado al comienzo de este trabajo, editaba versiones especialmente destinadas a la representación teatral. Aunque la traducción se realizó en 1956 para que pudiera representarse en el Teatro Español de Madrid, el texto de la traducción es el mismo.

A pesar de que, en ocasiones, para hablar de traducción teatral se emplee el método de los estudios descriptivos establecido por Toury (1995) y Rabadán (2000), en este análisis se ha empleado una estrategia de metodología contrastiva para comparar la versión original con la traducida, sacar conclusiones posteriores y tratar de probar la hipótesis inicial.

Dado que la pretensión del trabajo ha sido comprobar si Hurtado realizó una autocensura en su traducción, se ha acudido al Archivo General de la Administración para extraer los expedientes de censura que se conservan de esta traducción para comprobar si realmente la obra tuvo algún problema con la censura o no. Por tanto, se han estudiado los expedientes de censura de 1960, 1961 y 1973 (anexo 1). Al comprobar que los censores del régimen franquista no pusieron ningún impedimento a la hora de que la obra se publicase, se ha entendido que pudo haber una posibilidad de que la traducción de Hurtado fuera un caso de autocensura.

Más adelante, se ha procedido a la lectura analítica del texto de origen para extraer los temas más controvertidos que trataba la obra. En cuanto a los temas categorizados como controvertidos, se han identificado tres principales: (1) la política, más concretamente el macartismo surgido en Estados Unidos en la década de 1950

contra los comunistas, que se esconde bajo la metáfora de la caza de brujas de Salem, (2) la intolerancia ante otras sensibilidades ideológicas y (3) la histeria colectiva.

Posteriormente, se ha realizado una clasificación de los criterios específicos de censura que existían en la época, analizados por Martos (2002, pp. 258-260) y extraídos de los expedientes de censura. Una vez clasificados algunos parámetros de censura, se ha procedido a identificar ejemplos concretos en los que se recogen dichos temas de forma más o menos explícita en el TO para después, habiendo leído previamente la traducción de Hurtado, tratar de identificar los mismos ejemplos para comprobar cómo se han trasladado al español y tratar de dar razones por las que ha habido o no cambios.

En esta parte más práctica dentro del análisis, se han diferenciado tres tipos de ejemplos que resultan relevantes para el objetivo del trabajo, es decir, categorías en las que, atendiendo a los criterios mencionados, podría aplicarse una censura. Estas categorías son: (1) política, (2) moral y (3) religión. Se han analizado un total de siete ejemplos, además de otros matices que no corresponden a un nivel microestructural, sino macroestructural. Además, también se ha estudiado el rol del hombre y la mujer en la sociedad franquista para que algunas de las conclusiones extraídas de los ejemplos relativos a la moral estuviesen mejor fundamentadas. Por lo tanto, cada ejemplo se contextualiza dentro de la obra y se analiza el cambio (o no) por parte de Hurtado y, aplicando los criterios de censura, se ha tratado de dar una explicación a dichos cambios.

Conviene mencionar que, en muchas ocasiones, ha resultado laborioso realizar una comparación entre ambas versiones, dado que la versión española contenía muchas omisiones, tanto de acotaciones como de algunos párrafos, y muchas veces, como se mencionará a continuación, contenía frases de creación del traductor. Por ello se ha tomado del TO como punto de partida y, de esta forma, se ha podido evitar analizar aspectos irrelevantes para el propósito de este trabajo.

Por último, se ha recurrido a la hemeroteca del periódico *ABC* y al estudio realizado por Espejo (2002, pp. 135-147) para comprobar la repercusión que tuvo la obra en España en el momento de su estreno. Se ha estudiado la recepción que tuvo el estreno en el Teatro Español de Madrid (anexo II), así como la posterior autocrítica que escribió el propio Hurtado comentando diferentes aspectos de su trabajo

(anexo III). Resulta importante también, dado el contexto del estreno y los temas que se van a analizar, comprobar si la producción tuvo facilidades o dificultades por representar la obra ante el público español, con la posible influencia que podía tener en la opinión pública española del momento. De esta forma, una vez realizado el análisis, se han extraído algunas conclusiones y propuesto futuras líneas de investigación que podrían resultar interesantes.

Por último, tras haber explicado la metodología empleada, se procede al análisis mencionado.

## 4. ANÁLISIS Y RESULTADOS

---

En este capítulo del trabajo se procederá a analizar la obra de Arthur Miller, *The Crucible* (1953) y se comparará con su primera traducción al español (1960). A lo largo de este análisis se expondrán diferentes puntos en los que se ha observado una manipulación (intencionada o no) por parte del autor del texto en español. Resulta conveniente mencionar ciertos aspectos generales y otros más específicos donde se observa este aspecto. Para ello, se intercalarán ejemplos concretos del texto con aspectos más generales de la obra en su conjunto.

Dado que *The Crucible* constituye una de las obras más polémicas de la década de 1950 (Espejo, 2004, p. 135), con un contenido político y de crítica social bastante marcado que se desarrollará en las próximas líneas de este apartado, era *a priori* un texto bastante susceptible de ser censurado en su entrada en España como material de representación teatral. Recordemos que, en la época en la que se tradujo la obra de Miller, España estaba inmersa en el periodo franquista (1939-1975), momento en el que se implantó un sistema de censura a través de diferentes leyes y órdenes ministeriales sobre las diferentes publicaciones en papel y audiovisuales como la prensa, la novela, la poesía, el teatro y el cine.

En lo que concierne a *The Crucible*, si se consulta la documentación administrada por el AGA, se puede comprobar que la primera vez que el texto de la traducción de esta obra tal y como lo editó la editorial Escelicer fue examinada por el órgano censor fue en el año 1960<sup>11</sup>. El franquismo utilizaba la censura como un medio para controlar la opinión pública y para que la población tuviera acceso al material publicado que el régimen permitía. Para obras de teatro importadas desde el extranjero en el año 1960, los censores del Ministerio de Información y Turismo (ministerio encargado de la censura en aquella época) se basaban fundamentalmente en dos órdenes ministeriales y algunas disposiciones complementarias para decidir si finalmente una obra, tanto de teatro como de otra rama literaria, se podían publicar o no. Tal y como se puede observar en el expediente de censura de 1960, las órdenes

---

<sup>11</sup> Nótese que a pesar de que la publicación del texto escrito se publicó para la venta al público en 1960, esta traducción ya había sido utilizada para su representación en el Teatro Español de Madrid en el año 1956. Por lo tanto, cuando se haga mención a la traducción de Diego Hurtado, se ha de entender que tanto el texto que se utilizó para la representación de 1956 y la edición publicada por Escelicer es el mismo.

ministeriales a las que se acaba de hacer referencia son la Orden de 25 de marzo de 1944 y la de 29 de abril.

#### **4.1. INTENTO DE DESPOLITIZACIÓN DE LA OBRA**

Como se viene comentando en varias ocasiones, la época en la que se tradujo *The Crucible* era políticamente muy controvertida, por lo que un texto cuyo destino iba a ser principalmente la representación teatral ante un gran número de personas tendría una fuerte repercusión. Por ello, los temas que trataba y la forma en la que los trataba podían ser sensibles y no aceptados por el régimen. Sin embargo, como recoge Diego Hurtado (citado en Espejo, 2004, p. 137) en una de las publicaciones realizadas por él tras el estreno de *Las Brujas de Salem*, la traducción no tuvo problemas con la censura, puesto que la obra se devolvió «sin el menor reparo»<sup>12</sup>. Este hecho puede comprobarse, además, en los diferentes informes de censura que el AGA tiene disponibles en su repositorio (anexo I), que demuestran que no hubo problema para que se publicase en ninguna de las ocasiones en las que la traducción fue analizada por el órgano censor.

No obstante, en realidad, si se analizan al detalle los temas sobre los que trata la obra y se tiene en cuenta el contexto político en el que se publica *The Crucible*, se puede llegar a la conclusión de que la obra en su conjunto es una metáfora empleada por Miller para tratar temas, no solo psicológicos y sociales, sino también políticos. Por ello, se observará cómo la combinación entre los símbolos que empleó Miller para ocultar la crítica que realizaba y las estrategias empleadas por Hurtado para cumplir con los criterios de censura hicieron que la obra se publicara y representara en España.

##### **4.1.1. Controversia de los temas que trata la obra**

Los temas o ideas universales que se tratan en *The Crucible*, sobre todo los temas políticos, no dejan de tener implicaciones personales para Miller (1996). Además, para analizar cómo Hurtado trasladó al español todos los matices que la obra incluye y que, en conjunto, hacen de estos temas los ejes en torno a los que gira esta pieza teatral, hace falta hacer mención a los mismos.

---

<sup>12</sup> Con esta expresión, Hurtado se refiere a que el ejemplar que manejó el órgano censor para determinar si la obra se podía publicar o no se devolvió sin tachaduras ni anotaciones.

#### 4.1.1.1. Macartismo: la persecución a los comunistas

A pesar de que en muchos de los análisis que se realizan sobre los temas que se incluyen en la obra, tanto destinados a escolares<sup>13</sup> como en textos de carácter académico, tratan el macartismo en último lugar. La persecución realizada por el senador estadounidense McCarthy es uno de los temas principales en *The Crucible*. De hecho, el proceso que se realiza a las mujeres acusadas de brujería durante el desarrollo de la historia en Salem se utiliza como símbolo para representar la situación de Estados Unidos en la década de 1950, por lo que la Nueva Inglaterra puritana se compara con la época del autor. Además, la composición de la obra se realizó durante los juicios del Comité de Actividades Antiestadounidenses fundado por McCarthy (Sarangi, 2013).

#### 4.1.1.2. Intolerancia

Se presenta como un tema de mentalidad rígida y de intransigencia hacia los personajes de la obra. Salem, en aquel momento, era una ciudad en la que la religión (en este caso, el puritanismo) representaba la ley, por lo que no existía una división Iglesia-Estado. Además, se plantea la situación radical de oposición de extremos, en la que, o bien se mostraba lealtad a Dios o bien al diablo (Abbotson, 2010, pp. xxxi-xxx). Esto puede entenderse como una metáfora para, una vez más, calar el mensaje político a través del que Miller critica el estado de paranoia en el que se encontraba Estados Unidos, donde en la época del autor, todo lo que no supusiese un apoyo al país norteamericano significaba un ataque contra este. Una de las frases de *The Crucible* resulta muy ilustrativa para afirmar esta comparativa, cuando Danforth, un cargo político que participa en los juicios en la obra, pronuncia la siguiente afirmación: «O se está con el Tribunal o se está en contra de él. O con nosotros o contra nosotros. No hay más que dos caminos» (Miller, 1960, p. 72).

#### 4.1.1.3. Histeria

La histeria es uno de los temas que más ensayos y reflexiones ha generado en torno a *The Crucible*. Como se ha mencionado en apartados anteriores, la historia que

---

<sup>13</sup> Como ejemplo de análisis destinado a alumnos de un nivel de educación preuniversitario, se puede consultar *The Crucible. Arthur Miller*, de SparkNotes (2007).

se narra en la obra tiene una veracidad histórica bastante extensa, por lo que Miller quiso también dar a sus personajes y al entorno en el que se desenvolvían, un aspecto psicológico marcado que se identifica con la histeria colectiva que se generó en el siglo XVII en Salem con la caza de brujas: todos desconfiaban de todos y las acusaciones entre vecinos eran constantes, hasta el punto en que la paranoia social se apoderó de todos e hizo de los juicios a aquellas mujeres de Salem un hecho que marcó la historia (Hayes, 1953, p. 498). Esta paranoia social refleja la vivida en Estados Unidos en la época de Miller<sup>14</sup>.

También otros autores estadounidenses denunciaron esa histeria social presente en el país, no solo con temas políticos, sino también con temas sociales y morales. Un ejemplo de esto es *The Children's Hour*, una pieza teatral de Lillian Hellman, en la que la dramaturga denuncia la veracidad que se le da a acusaciones infundadas, además de poner de manifiesto la homosexualidad como actitud denominada indecente para la década de 1930.

A pesar de que hay otros muchos temas que se pueden identificar en la obra, como la reputación o la dicotomía individuo-colectividad, los que se han presentado en este apartado son los más interesantes para lo que se quiere analizar, sobre todo los rasgos políticos que se incluyen en la obra, puesto que son los más susceptibles de haberse omitido o maquillado para que no hubiera problemas con el mecanismo de censura impuesto durante la dictadura de Francisco Franco.

#### **4.1.2. Estrategias de autocensura en la traducción de Diego Hurtado**

Una de las maneras más visuales de advertir las diferencias y similitudes entre el TO y el TM es a través de varios ejemplos que ilustren cuál es la dinámica general del texto de Hurtado en comparación con el original de Miller. En este punto, se pondrán de manifiesto diferentes patrones que se hacen presentes en la traducción al español y que se pueden vincular a diversas razones y se tratará de comprobar si hubo o no autocensura en varios aspectos censurables: las referencias políticas, la moral y la religión.

---

<sup>14</sup> En 1938, Orson Welles realizó una emisión de radio donde narró en directo una adaptación de la novela *La guerra de los mundos*, en la que se relataba una invasión extraterrestre en Nueva Jersey (EE. UU.). La sociedad estadounidense entró en pánico y creyeron que se estaba contando un hecho verídico (Santos, 2013). Este es otro de los ejemplos que muestran la histeria y la paranoia colectivas existentes en la época.

#### 4.1.2.1. Política

Este aspecto es central en la obra, como se ha reiterado en apartados anteriores, puesto que *The Crucible* contiene un mensaje político que muestra el rechazo a la intolerancia estadounidense del momento con respecto a la diversidad ideológica, y más concretamente, la ideología comunista. Hay un párrafo muy ilustrativo de esta idea, que pertenece a una de las intervenciones de John Proctor y que Hurtado directamente suprimió en la versión española:

##### Ejemplo 1:

TO: «If she is innocent! Why do you never wonder if Parris be innocent, or Abigail? **Is the accuser always holy now?** Were they born this morning as clean as God's fingers? I'll tell you what's walking Salem –**vengeance is walking Salem.** We are what we always were in Salem, but now the little crazy children are jangling the keys of the kingdom, and common vengeance writes the law! **The warrant's vengeance!** I'll not give my wife to vengeance!» (Miller, 2010, p. 72) [Negrita del autor del trabajo].

John Proctor, para ponernos en contexto, es el personaje central de la obra, el héroe. Podría considerarse que es un *alter ego* del propio Miller, dado que es quien más explícitamente critica y denuncia la situación que se está viviendo en Salem, donde no existe la presunción de inocencia y se suceden las detenciones y ahorcamientos de mujeres acusadas de brujería, esa misma caza de brujas que ocurrió en Estados Unidos con los comunistas (Abbotson, 2010, pp. XLI-XLII).

En este ejemplo, observamos en negrita las frases más impactantes de esta intervención. A través de estas interpelaciones, Proctor cuestiona la legitimidad de las decisiones que toma el Tribunal, dado que se basan simplemente en acusaciones que realizan un grupo de chicas sin deliberar en profundidad cada uno de los casos. Esto parece ser una metáfora para denunciar la dinámica que existía en Estados Unidos de acusar a personas de comunistas e investigarlas indiscriminadamente (Valdespino, 2013, p. 83). Precisamente, lo que el autor más denuncia es la falta de tolerancia hacia otras sensibilidades políticas.

A pesar de que Miller critica una realidad propia de Estados Unidos con la intervención de Proctor, al ser un ciudadano quien pone en cuestión los criterios con los que la autoridad política y religiosa imponen la ley, Hurtado probablemente percibió este párrafo susceptible de ser tachado por los censores, por lo que esta estrategia evitó que en la obra española apareciera este signo de cuestionamiento del poder. Además, a través de los Pactos de Madrid de 1953 que Franco firmó con

Estados Unidos, España se convirtió, entre otras cosas, en un aliado del país en la lucha contra el comunismo. Por estas razones, Hurtado podía haber tenido más que razones suficientes para pensar que era oportuno eliminar esta intervención.

Además, uno de los criterios de censura del régimen consistía específicamente en la idea de que Franco y el régimen eran incuestionables, y debido a que en España el régimen constituía la máxima expresión de poder a la que el pueblo español debía lealtad. Asimismo, Franco pretendía crear una sociedad completamente apolítica para que no cuestionasen el poder que este ejercía en nuestro país (Molinero e Ysàs, 2008, p. 37). Por ello, el traductor podría haber considerado con buen criterio que cualquier mención de desafío al poder debía eliminarse.

Veamos ahora otro ejemplo del que ya se ha hablado brevemente en un apartado anterior; se trata de una intervención de Danforth, que preside el Tribunal que se encarga de juzgar a las mujeres acusadas de brujería en Salem. En este caso, la situación se enmarca en la solicitud de John Proctor de que liberen a su esposa, que ha sido acusada de brujería y la tienen retenida en los calabozos a la espera de juicio. Mientras tanto, el señor Proctor trata de deslegitimar a las chicas que acusan a las demás mujeres, especialmente a Abigail:

Ejemplo 2:

TO: «No, old man [Francis], you have not hurt these people if they are of good conscience. But you must understand, sir, that a person is either with this court or he must be countered against it, there be no road between. This is a sharp time, now, a precise time – we live no longer in the dusky afternoon when evil mixed itself with good and befuddled the world. Now, by God's grace, the shining sun is up, and them that fear not light will surely praise it. I hope you will be one of those. (Mary Warren *suddenly sobs.*) She's not hearty I see» (Miller, 2010, p. 86).

TM: «Nada tienen que temer si tienen la conciencia limpia. O se está con el Tribunal o se está en contra de él. O con nosotros o contra nosotros. No hay más que dos caminos. El bien o el mal no pueden mezclarse jamás. O la luz o las tinieblas. Proseguid, señor Proctor» (Miller, 1960, p. 72).

Resulta interesante analizar este ejemplo, dado que muestra la complejidad de extraer conclusiones únicas e universales a través de diferentes modificaciones que realiza el traductor. En este caso, el traductor recorta y une frases y deja el mensaje esencial que Miller pretende transmitir. El Tribunal que juzga a las personas acusadas de brujería en Salem constituye una metáfora para explicar la dinámica de los juicios celebrado por el HUAC (Sarangi, 2013), así como la intolerancia ante otras sensibilidades sin que exista la posibilidad de dudar de la corrección de los métodos empleados o de las normas por las que se rigen las instituciones. Como señala

Danforth, se plantea el escenario radical del «o conmigo o contra mí», y esto se expresa de manera explícita.

Hurtado adoptó la estrategia de condensar algunas partes de la obra con el supuesto objetivo de acortarla (Espejo, 2004, p. 138) y en este ejemplo se observa de forma clara. Por otro lado, esta idea cumplía los criterios de censura que, aunque el contexto de la obra no fuese el franquismo, sí se menciona el poder como un concepto y una realidad que ejerce un poder único, que era precisamente lo que estaba ocurriendo en la España de la época. Por ello, el traductor no tuvo que realizar autocensura, ya que la idea expresada por Danforth encajaba perfectamente con lo que era aceptable para el régimen. Además, la idea de que «el bien y el mal no pueden mezclarse jamás» constituye un aspecto metafísico y religioso en el ejemplo presentado y también favorece el respeto al original.

#### 4.1.2.2. Moral

La moral era otro de los criterios que el régimen contemplaba para censurar obras susceptibles de publicarse. Este parámetro era quizá uno de los más difíciles de definir, ya que incluía tanto la moral sexual como el lenguaje inapropiado o la moral religiosa. Debido a esta amplitud de criterios, había diversidad de aplicaciones de criterio entre los censores (Martos, 2002, p. 259).

*The Crucible* contiene varios rasgos que tienen que ver con el elemento moral que se está tratando en este apartado. Por ejemplo, durante la obra se hacen referencias continuas a un posible romance entre John Proctor y Abigail, aunque en realidad no hay en ningún momento en el que se diga explícitamente que haya existido un adulterio por parte de Proctor, sino que la situación se presenta de manera ambigua. Este punto resulta curioso al analizar la traducción de Hurtado por varios motivos: en el caso del adulterio, hay presentes algunas eliminaciones de frases y acotaciones que se pueden interpretar como impropias; pero por otro lado, el traductor añade otras frases que hacen más explícito o claro el adulterio de Proctor, algo que resulta insólito, puesto que uno de los criterios de censura explícitamente indicados era la prohibición de referencias al adulterio.

Ejemplo 3:

TO: «Winningly she comes a little closer, with a confidential, wicked air» (Miller, 2010, p. 22).

TM: «Acercándose a él con aire inocente» (Miller, 1960, p. 19).

Este ejemplo corresponde a una acotación introducida por Miller en el momento en el que Abigail y John Proctor se quedan solos en una habitación. Es la primera vez que coinciden a solas en la obra y en esa primera conversación que mantienen, el lector (o espectador) comienza a intuir que ha podido existir una relación más allá del de señor-sirvienta y también se comienza a percibir que es Abigail quien está provocando a Proctor e insiste en tener encuentros con él. Esta acotación, en el TO, muestra ese intento de seducción por parte de la chica. La frase que se presenta en este ejemplo no está destinada a pronunciarse por un actor, sino que es una acotación que Miller orienta a la dirección y que presenta un rasgo característico del personaje de Abigail.

Hurtado opta por eliminar esta acotación, como hace con muchas otras acotaciones a lo largo de la obra, eliminando así este aspecto de conducta inapropiada para una mujer de la época. Como se verá con ejemplos posteriores, no se eliminan las referencias al adulterio en el conjunto de la obra, pero hay pequeños elementos como este que sí se omiten.

Como ejemplo de ruptura de la ambigüedad del adulterio cometido por John Proctor en la versión española de *The Crucible*, Hurtado añade algunas frases como la pronunciada por Elizabeth dirigiéndose a su marido: «Es posible que hayas intentado olvidarla pero yo sé que no lo has conseguido todavía. La quieres, lo sé» (Miller, 1960, p. 43) o la pronunciada por el propio señor Proctor, «Me volví loco por ella. Dejaba mis campos, abandonaba a mis bestias por ir a su encuentro. Caí bajo su poder como un perro, sin voluntad, sin poderme liberar de sus garras» (Miller, 1960, pp. 83-84). Hurtado no solo añade frases que hacen más evidente la situación, sino que suprime otras como «We never touched, Abby» (Miller, 2010, p. 23), pronunciada también por John Proctor.

Realmente no se explica mucho el hecho de que el adulterio fuera un asunto no solo tratado de manera bastante explícita, sino un hecho al que el traductor contribuye y la censura no elimina. Ciertamente, no se podría concluir que este sea un ejemplo de autocensura, sino todo lo contrario.

Otro caso que puede mostrar ciertos rasgos de modificación por parte de Hurtado es la primera escena del Acto II de la obra, en la que Miller muestra a un John Proctor dócil que quiere contentar a su esposa, Elizabeth, quien se muestra fría ante las sospechas de adulterio que tiene sobre él.

Ejemplo 4:

TO:

«ELIZABETH: What keeps you so late?  
PROCTOR: I were planting far out to the forest edge.  
ELIZABETH: **Oh, you're done then.**  
PROCTOR: **Aye, the farm is seeded.** The boys asleep?  
ELIZABETH: They will be soon. *(And she goes to the fireplace, proceeds to ladle up stew in a dish.)*  
PROCTOR: **Pray now for a fair summer.**  
ELIZABETH: **Aye.**  
PROCTOR: Are you well today?  
ELIZABETH: I am. *(She brings the plate to the table, and, indicating the food:)* It is a rabbit»  
(Miller, 2010, p. 47).

TM:

«ISABEL: ¿Cómo es que llegas tan tarde? Es casi de noche ya.  
PROCTOR: Estaba echando un vistazo a las tierras del lado del río, en la linde del bosque.  
ISABEL: **Entonces debes estar muy cansado.**  
PROCTOR: **Sí que lo estoy.** Los niños, ¿duermen?  
ISABEL: Ya están casi dormidos.  
PROCTOR: **Los campos de por aquella parte están ya florecidos.**  
ISABEL: **Gracias a Dios»**  
(Miller, 1960, p. 40) [Negrita del autor de este trabajo].

En el extracto del TO, se pueden ver en las intervenciones de Elizabeth frases cortas que se contraponen con las de John. Esto es un rasgo que muestra una conversación algo incómoda entre el matrimonio, donde John intenta entablar una conversación con su mujer pero esta no está receptiva. La dinámica de la escena se mantiene hasta la irrupción de otro personaje en el domicilio familiar.

Con la comparación de ambos extractos, se pueden extraer algunas conclusiones. Por ejemplo, en español se muestra en negrita una frase que hace ver la preocupación de Elizabeth por el cansancio de su marido al llegar a casa después de trabajar, hecho que no se muestra en absoluto en el TO. En la España franquista, el rol que se suponía a la mujer con respecto a su marido era el de sumisión, y así lo mostraban diferentes revistas femeninas de la época (Garrido e Higuera, 2013, p. 117). Además, teniendo en cuenta que uno de los criterios de censura era defender los valores tradicionales, Hurtado podía haber considerado que introducir un elemento que el régimen fuese a ver con buenos ojos podía ser positivo para la publicación de

la traducción. Sin embargo, esta modificación va en detrimento de la esencia fundamental de la escena, aunque el traductor, probablemente consciente de ello, lo suple con acotaciones en algunas intervenciones de Elizabeth como «fríamente». Por tanto, se puede concluir que Hurtado pudo querer buscar un equilibrio entre todos estos matices para no dañar en exceso la intención de Miller para con la actitud de Elizabeth, pero introduciendo aspectos que podía haber entendido que agradarían al régimen.

En la misma escena, hay una eliminación por parte del traductor de una intervención de John Proctor que muestra un rasgo característico presente en los héroes de las obras de Miller: la admiración romántica por la naturaleza (Espejo, 2004, p. 140):

Ejemplo 5:

TO: «It's winter in here yet. On Sunday let you come with me and we'll walk the farm together; **I never see such a load of flowers on the earth.** (*With good feeling he goes and looks up at the sky through the open doorway.*) **Lilacs have a purple smell. Lilac is the smell of nightfall, I think.** Massachusetts is a beauty in the spring!» (Miller, 2010, p. 49) [Negrita del autor de este trabajo].

Este ejemplo contiene una gran carga poética y romántica, que es precisamente lo que pretendía Miller. Se integra en la pretensión de Proctor de agradar a Elizabeth ante la desconfianza de esta. Entendemos, entonces, que se trata de una intervención relevante, dado que forma parte de la forma de ser del personaje y del estilo de Arthur Miller a la hora de elaborar psicológicamente a un personaje.

En la época de la publicación de la traducción, y como se ha introducido en el ejemplo anterior (5), los papeles sociales de hombres y mujeres estaban bien diferenciados. El hombre, en contraposición con la sumisión y la delicadeza de la mujer, tenía que mostrar su masculinidad, entendida como la agresividad (contra sí mismo y contra los demás), el trabajo físico y la contención de los sentimientos (Pérez y Santamaría, 2009, p. 8). Por este motivo, Hurtado pudo considerar este párrafo poco masculino al tratarse de un hombre, debido a las referencias a las flores, a su olor, a los sentimientos que le provoca la primavera, y eso significa que hace explícito su sentimiento interior, justo lo contrario a lo que el régimen franquista pretendía de los hombres.

#### 4.1.2.3. Religión

Como se ha señalado anteriormente, la religión constituía otro de los criterios más importantes para los censores a la hora de permitir o no la publicación de una pieza. La historia que narra *The Crucible* se enmarca en un contexto donde la ley política equivale a la ley religiosa y la población es extremadamente devota (Abbotson, 2010, p. xxxii). Este hecho coincide con la religiosidad y el nacionalcatolicismo presente en la época franquista, momento en el que el catolicismo constituía la base religiosa y moral de España (Díaz-Salazar, 1990, p. 67). Esto hace pensar que Hurtado no tuvo por qué hacer modificaciones en su traducción, pues los parámetros de religiosidad que se trataban en la obra podían ser incluso positivos a la hora de valorar su publicación. Sin embargo, hay algunas referencias a Dios y a la religiosidad que tuvo que alterar:

##### Ejemplo 6:

TO:

«DANFORTH: I will have nothing from you, Mr Hale! (*To Proctor.*) Will you confess yourself befouled with Hell, or do you keep that black allegiance yet? What say you?

PROCTOR: I say – I say – **God is dead!**»

(Miller, 2010, p. 108).

TM:

«DANFOR[*sic*]: ¡Basta ya, señor Beverly! ¿Es posible que no se conmueva vuestro corazón a la vista de semejante espectáculo? (*A PROCTOR.*) ¿Y qué es lo que os atrevéis a alegar ahora, señor Proctor?

PROCTOR: Digo... quiero decir... que **Dios no quiere oírme**»

(Miller, 1960, p. 90) [Negrita del autor de este trabajo].

El extracto corresponde al momento en el que John Proctor comparece ante el Tribunal tras autoinculparse de brujería con el objetivo de salvar a su mujer de la horca. Parece evidente, al leer la frase marcada en negrita en el TO, pensar que puede ser una oración bastante susceptible de cambiarse dado el contexto político imperante en la época. Efectivamente, literalmente quiere decir «Dios está muerto», se sustituye por otra mucho más suave pero cuya implicación dentro de la época en la que se sitúa la obra adquiere el mismo significado, aunque con menos dureza. La religión era un tema de especial importancia para la censura, por lo que Hurtado asumió que una frase del tipo «Dios está muerto» sería automáticamente tachada de su traducción, y

ante la posible censura del Ministerio y para evitar problemas mayores, el traductor decidió autocensurarse.

La religión que profesan los protagonistas de *The Crucible* es el puritanismo, una vertiente del protestantismo. Por tanto, Hurtado, sin tener que reajustar toda referencia poco adecuada con respecto a la Iglesia, optó por emplear otra estrategia, analizada también por Espejo (2004, p. 143). Añade el adjetivo protestante o reformado a los términos que tengan que ver con la Iglesia o cuando se haga referencia a ella. Por ejemplo, se traduce el término «*minister*» por «ministro de la Iglesia reformada». Otro ejemplo:

Ejemplo 7:

TO: «You would be a **good Christian woman**, would you not, Tituba?» (Miller, 2010, p. 43)

TM: «¿Quieres volver a ser una **buena protestante**?» (Miller, 1960, p. 36) [Negrita del autor del trabajo].

En este caso, también se muestra la clara diferencia que quiere marcar el traductor entre la Iglesia católica y la Iglesia protestante. Muchas veces las referencias al escepticismo religioso y la crítica al poder religioso son poco evitables, por lo que Hurtado opta por matizar cada vez que se menciona a la Iglesia o al cristianismo, que se trata de la Iglesia protestante, probablemente para que los españoles no sientan como propia la realidad religiosa y así la censura no pusiera ningún impedimento a la traducción por este motivo. Una vez más, Hurtado tuvo en mente los criterios de censura para realizar ciertas modificaciones.

## **4.2. ESTRENO EN EL TEATRO ESPAÑOL**

*The Crucible* se estrenó bajo el ya mencionado título *Las Brujas de Salem* en el Teatro Español de Madrid el 20 de diciembre de 1956. Como se indica en la ficha técnica incluida en el texto editado por Escelicer, el director de la producción fue José Tamayo, director de este teatro entre los años 1954 y 1962. Entre el reparto se encuentran nombres tan reconocibles del panorama teatral español como Francisco Rabal (Juan Proctor) o Asunción Sancho (Isabel Proctor). Previo al estreno de la obra, los periódicos nacionales comenzaron a anunciarla haciendo alusión a la fama de Arthur Miller y se identificó la temática de la quema de brujas de Salem en el siglo XII en Estados Unidos con la quema de brujas que ocurrió en la Edad Media, quizá más cercano al conocimiento popular español de los años 50 (Espejo, 2004, p. 136). Se

utilizaron varias imágenes que simulaban a los actores interpretando a los diferentes personajes, algunas con ciertos toques sensacionalistas dirigidas a incitar la curiosidad del público.

Según argumenta Espejo (2004, p. 136), «el éxito de la obra –al que aluden todos los críticos– fue sensacional no solo en Madrid y Barcelona, sino también en el resto de ciudades que recorrió en su gira por provincias del año 1957». Por lo tanto, concluimos que una de las consecuencias del gran éxito en Madrid fue su expansión por el territorio nacional.

#### **4.3. VERIFICACIÓN DE LA HIPÓTESIS DE INVESTIGACIÓN**

En la hipótesis de investigación que se planteaba al comienzo de este trabajo, se pretendía comprobar que Hurtado llevó a cabo diferentes estrategias de autocensura para tratar de ocultar el mensaje político y la crítica social implícitos en *The Crucible*. También se pretendía verificar en qué medida el hecho de que Miller utilizara una metáfora para camuflar su pretensión final facilitó la labor al traductor.

Después de haber analizado diferentes aspectos de la versión original y la versión traducida, se puede concluir que efectivamente, existió autocensura por parte de Hurtado, sobre todo en cuestiones censurables o más sensibles para el régimen como la política, la moral y, en cierto modo, la religión. Además, se han podido identificar tanto casos de omisión de partes del texto como simples modificaciones, muchas veces en forma de matices (recordemos el ejemplo en el que aclara que los personajes practican la confesión protestante) o en forma de cambios más de carácter estilístico.

Por otro lado, también ha quedado patente que Miller realizó una excelente labor, como en otras de sus obras, al esconder su pretensión de denuncia, por lo que hubo aspectos relevantes de crítica política y social que no se modificaron, por lo que la combinación de autor y traductor permitieron que *The Crucible*, o *Las Brujas de Salem*, como lo tradujo Hurtado, no tuviera problemas ni para representarse en los teatros, ni para su posterior publicación en papel.

## 5. CONCLUSIONES

---

Una vez expuestos y analizados los diferentes aspectos que contiene este trabajo, se puede concluir que la traducción al español de *The Crucible* realizada por Diego Hurtado contiene varios elementos que muestran cómo el contexto nacional de España a finales de los 50 y principios de los 60, sobre todo el contexto político y el marco legal de la época tuvieron una importancia determinante a la hora de emplear estrategias de traducción. Resulta interesante comprobar la teoría de los autores de la escuela de la manipulación, quienes argumentan que una traducción siempre va a estar marcada tanto por la ideología del contexto meta o del propio traductor.

La época franquista constituye un periodo histórico en el que no resultaba fácil a los traductores literarios hacer su trabajo como se puede llegar a entender en la actualidad: de manera fiel, completa y con respeto al estilo y las características literarias del autor del texto original. Muchas veces, al tener que trasladar a España obras con temática delicada dado el contexto español del momento, y con el objetivo de no tener ningún problema con la censura.

Tras analizar los textos (original y traducción) de manera comparativa, se ha concluido que Hurtado siguió una estrategia de autocensura probablemente para que su versión no tuviera problemas con la censura oficial. Para ello, y como se ha hecho patente a través de los ejemplos analizados, empleó técnicas como la eliminación de párrafos o ideas y la modificación de términos o intervenciones de personajes concretos. Esto se hace visible, sobre todo, en las intervenciones de John Proctor, pues es el personaje que más conflicto provoca dentro de la comunidad.

Por otro lado, Miller elaboró *The Crucible* con la pretensión de que fuera una «macrometáfora» de la sociedad y las instituciones estadounidenses de la década de 1950, por lo que el mensaje político y la crítica social que realiza en la obra no es explícita en la mayoría de los casos y, al narrar una situación histórica ocurrida en el siglo XVII, solo se hacía visible la correspondencia con la época del senador McCarthy si se realizaba una lectura más allá de la mera narración de los hechos y las intervenciones de los personajes. En este sentido, la labor de Hurtado fue más sencilla porque el mensaje político estaba ya camuflado en el texto en inglés. De todos modos, a veces el traductor realizó modificaciones en las metáforas porque podían suponer

lecturas que no convenían al régimen y, por tanto, probablemente censurables por las autoridades españolas.

Asimismo, la metodología que se ha aplicado en el análisis de este trabajo se ha basado en los criterios de censura de la época de publicación de la traducción de Hurtado y en los expedientes de censura del AGA para comprobar si hubo elementos de la traducción que el órgano censor consideró inaceptables. El análisis de ejemplos ha agrupado tres temas principales: política, moral y religión. Debido a las características de este trabajo, no se ha podido profundizar en cada uno de los temas a nivel macroestructural, sino que se han extraído conclusiones a partir de ejemplos concretos, por lo que hubiese sido relevante tratar de analizar cada uno de los temas con todas las referencias que aparecen en el texto original y así poder concluir si hubo una línea continua en la estrategia de Hurtado o simplemente desechó o modificó aspectos concretos. En otras palabras, sería interesante comprobar si la versión de Hurtado muestra la intención de Miller a lo largo de la obra o si simplemente realizó autocensura con extractos explícitos o semiexplícitos concretos.

Esta metodología podría emplearse para analizar tanto otras obras de Arthur Miller que se importaron a España en la época, como *All My Sons* o *Death of a Salesman*, así como obras de teatro de otros autores con temática controvertida como *The Children's Hour*, de Lillian Hellman.

Otra vía de investigación que requeriría otro tipo de metodología sería analizar la traducción de Hurtado desde un punto de vista lingüístico. Se pueden observar algunos cambios como la adaptación de nombres propios y errores de diferente tipología. Por ello, también tendría un interés para el estudio de la traducción en la época más allá de los aspectos relacionados con el contexto político, aunque bien es cierto que el aspecto político y el elemento de la censura no puede obviarse en el análisis de traducciones en la época franquista. Podría realizarse también un análisis contrastivo entre traducciones de *The Crucible* pertenecientes a diferentes épocas para comparar estrategias de traducción.

De igual forma, podría ser relevante investigar los criterios de censura aplicables a las representaciones teatrales de la época franquista; interesaría saber si las representaciones teatrales tenían supervisión de un censor en los ensayos antes de

representarse ante el público y en qué medida influían en las decisiones de dirección y de elección de actores.

Por último, hubiese sido interesante realizar una comparativa entre el personaje de John Proctor que presenta Arthur Miller y el de Juan Proctor que dibuja Hurtado en su traducción. Como se ha mencionado anteriormente, este personaje puede definirse como el *alter ego* de Miller en sus denuncias sociales y en su escepticismo ante lo que está ocurriendo en Salem, que se corresponde con la visión de Miller con Estados Unidos. Al haber omisiones en la intervenciones de Proctor en la traducción de Hurtado, sería bueno recoger los aspectos tanto físicos como psicológicos y sociales que se extraen del texto original mediante las intervenciones de este y las acotaciones orientadas a la dirección y compararlos con los del texto traducido para comprobar si el personaje tiene o no los matices que Miller le quiso dar, y si Hurtado cambió ciertos aspectos del personaje para adaptarlo a los criterios del régimen. En el análisis de este trabajo ya se ha comprobado que, en algunas ocasiones, hay un cambio entre las dos versiones, pero convendría comprobar mediante todos los ejemplos si es así en el conjunto de la obra.

Después de todo lo comentado a lo largo del trabajo, parece evidente que el contexto en el que Hurtado realizó su traducción influyó de manera determinante a la hora de escoger estrategias para trasladar al español una obra de teatro que, además, iba a representarse en teatros de España ante un público variado. No obstante, dada la maestría con la que Miller impregnó de crítica política y social su obra mediante la alegoría de la caza de brujas de Salem, el mensaje pretendido por el autor fue capaz de llegar al público español sin que la censura pusiera impedimento. Por lo tanto, la combinación del trabajo de Miller y la autocensura de Hurtado hicieron que España pudiera disfrutar de una composición teatral tan majestuosa.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

---

### Fuentes primarias

Miller, A. (1960). *Las brujas de Salem*. (D. Hurtado, trad.) Madrid: Escelicer.

Miller, A. (2010). *The Crucible*. Nueva York: Bloomsbury.

### Fuentes secundarias

Abbotson, S. (2010). The principal themes. En S. Abbotson (ed.), *The Crucible*. Nueva York: Bloomsbury.

Alonso de Santos, J. L. (2002). La estructura dramática. *Las Puertas del Drama* 10, 4-9.

Bassnett, S. (1998). Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre. En S. Bassnett, y A. Lefevere, *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation* (pp. 90-108). Clevedon: Multilingual Matters.

Bassnett, S. (1991). *Translation Studies*. Nueva York: Routledge.

Díaz-Salazar, R. (1990). Política y religión en la España contemporánea. *Revista española de investigaciones sociológicas*, 65-84.

Espejo, R. (2004). El estreno de *The Crucible* en España y su fallido intento de despolitización. En R. Espejo, y J. Guijarro (eds.), *Arthur Miller: visiones desde el nuevo milenio* (135-147). Valencia: Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans.

Esslin, M. (1980). *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth: Penguin.

Garrido, M. P., e Higuera, M. L. (2013). El papel de la mujer en el franquismo y en la democracia. Análisis comparativo entre épocas. *ReiDoCrea* 2, 117-121.

Hayes, R. (1953). Hysteria and Ideology in *The Crucible*. *Commonwealth* 57, 498.

Hellman, L. (1953). *The Children's Hour*. Nueva York: Dramatists Play Service.

Lefevere, A. (1992). *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. Londres: Routledge.

Lefevere, A., y Bassnett, S. (1998). *Constructing Cultures*. Bristol: Multilingual Matters.

- López, G. (2001). *No-Do. El tiempo y la memoria*. Barcelona: La Página Definitiva.
- Martin, R., y Miller, A. (1978). *The Theatre Essays of Arthur Miller*. Detroit: Viking Press.
- Martos, M. (2002), La censura (1938-1978), otro elemento de la vida teatral. *RILCE*, 18. 2, 257-274.
- Meeks, J. (2009). *From the belly of the HUAC: the HUAC investigations of Hollywood, 1947-1952*. University of Maryland.
- Merino Álvarez, R. (2000). El teatro inglés traducido desde 1960: Censura, ordenación y calificación. En R. Rabadán, *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985* (121-151). León: Universidad de León.
- Merino Álvarez, R. (1994). *Traducción, tradición y manipulación: Teatro inglés en España 1950-1990*. León: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León y el Servicio de Publicaciones de la Universidad del País Vasco.
- Miller, A. (21 de Octubre de 1996). Why I wrote "The Crucible". *The New Yorker*, 158.
- Molinero, C., e Ysàs, P. (2008). *La anatomía del franquismo. De la supervivencia a la agonía*. Barcelona: Crítica.
- Muñoz, B. (2007). El teatro silenciado por la censura franquista. *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica* 3, 85-96.
- Newmark, P. (1992). *Manual de Traducción*. (V. Moya, trad.) Madrid: Cátedra.
- Olivares, M. (2008). Autocensura y traducción: análisis de estrategias textuales en un determinado contexto comunicativo. *25 años de lingüística en España: hitos y retos*, 1071-1076.
- Pérez, V., y Santamaría, C. (2009). *Educación, currículum y masculinidad en España*. Universidad de Alcalá.
- Pérez López de Heredia, M. (2000). Traducción y censura en la escena española de posguerra: creación de una nueva identidad cultural. En R. Rabadán (ed.), *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985* (153-189). León: Universidad de León.

- Rabadán, R. (2000). *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985*. León: Universidad de León.
- Rodríguez Celada, A. (1991). Arthur Miller: the man and the myth. *Revista de Estudios Norteamericanos* 1, 93-105.
- Rodríguez Puértolas, J. (1986). *Literatura Fascista I/Historia*. Madrid: Akal.
- Santos, A. (30 de Octubre de 2013). El día que Orson Welles sembró el pánico con «La guerra de los mundos». *ABC* .
- Sarangi, I. (2013). The Unexplained Hysteria in Arthur Miller's The Crucible. *The Criterion* 12, 1-6.
- SparkNotes. (2007). *The Crucible. Arthur Miller*. Nueva York: Spark Publishing.
- Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. (R. Merino, y R. Rabadán, trads.) Ámsterdam y Filadelfia: John Benjamins.
- Valdespino, M. (2013). *American Communism and Cold War Censorship: The Creation of a New American Citizen*. Philadelphia: University of Pennsylvania.

## **7. ANEXO I: INFORMES DE CENSURA DISPONIBLES (1960, 1961 y 1973)**

---

Este anexo contiene la transcripción de los informes de censura de la edición publicada por la editorial Escelicer que se encuentran disponibles en el Archivo General de la Administración, situado en Alcalá de Henares. La transcripción ha sido realizada por el autor de este trabajo.

### **Informe de censura 1960**

Tarjeta

Expediente nº 5135-60

Título.- BRUJAS DE SALEM, LAS

Autor.- MILLER, Arthur

Editor.- Escelicer

Importador.-

Fecha entrada 4-10-60

Fecha salida

Lector n.º: *F*

Entregada

[Reverso con sello]

**RESOLUCIÓN:**

autorizada 21-10-60

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO.  
DIRECCIÓN GENERAL DE INFORMACIÓN  
INSPECCION DE LIBROS.

*Ilmo. Sr.:*

*El que suscribe EDITORIAL ESCELICER, S.A. con domicilio en MADRID, calle HEROES DEL 10 DE AGOSTO núm. 6, solicita la autorización que exige la Orden de 25 de Marzo 1944*

*Orden de 29 de Abril 1938 (1) y disposiciones complementarias para la edición del texto que se adjunta y cuyas características se indican.*

*Autor*           ARTHUR MILLER (versión española Diego Hurtado)

*Título*           LAS BRUJAS DE SALEM

*Editor* ESCELICER, S.A.

*Domiciliado en Madrid*

*Calle HEROES DEL 10 DE AGOSTO núm. 6*

*Volumen:* 107 páginas

*Formato* cuarto

*Tirada* 1.500 ejemplares

05135

*Precio de venta* 10.- ptas,

*Colección en que se incluyen* (2) TEATRO

*Madrid, 4 de octubre 1960*

*El solicitante*

ESCELICER, S.A.

P.P.:

[Firma]

*Autorizado 20-IX-60*

[Página 1]

TEATRO

**MINISTERIO DE INFORMACIÓN Y TURISMO**

Sección de Inspección de Libros

**EXPEDIENTE N° 5135-60**

Presentada con fecha 4-10-60  
instancia en solicitud de autorización para  
imprimir la obra LAS BRUJAS DE SALEM

de la que es autor Arthur MILLER

editada por ESCELICER

con un volumen de 107 páginas  
y una tirada de 1.500 ejemplares.

Madrid, 4 de Octubre de 1960

El Jefe de Lectorado,

**ANTECEDENTES:**

El Jefe del Negociado de Circulación y Ficheros,

[Firma]

**PASE AL LECTOR Don**

Madrid, 8 de X de 1960

El Jefe de Lectorado,

[Firma]

[Página 2]

INFORME

¿Ataca al Dogma?            Páginas

¿A la moral?                Páginas

¿A la Iglesia o a sus Ministros?      Páginas

¿Al Régimen y a sus instituciones?    Páginas

¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen?

Páginas

Los pasajes censurables ¿califican el contenido total de la obra?

Informe y otras observaciones:

Madrid,        de        de        196

El lector,

[Página 2]

RESULTADO

se propone la AUTORIZACION.-

Madrid, 21 de octubre 1960

El Jefe de Lectorado,

[Firma]

RESOLUCION

VISTOS el informe del Lectorado, las disposiciones vigentes y las normas comunicadas por la Superioridad, esta Sección estima que la obra a que se refiere este expediente puede ser autorizada

Madrid, 21 de octubre de 1960

El Jefe de la Sección,

[Firma y sello]

CONFORME con la Sección.

Madrid, de de 196

EL DIRECTOR GENERAL,

Solicitada autorización para CIRCULACION queda comprobada la congruencia entre los textos objeto de esta resolución.

Madrid,        de                de    196

El Oficial encargado de Comprobación,

Con esta fecha queda hecho el depósito de los ejemplares que se determinan, cuya remisión se hace según órdenes de la Superioridad, e igualmente se procede a la oportuna anotación de esta diligencia en los Ficheros.

Madrid,        de                de    196

El Jefe del Negociado de Circulación y Ficheros,

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

Fecha: 18-10-60

Del JEFE DE LA SECCION DE TEATRO

Al JEFE DE LA INSPECCION DE LIBROS

**ASUNTO:**

En contestación a su nota n° 1649-60 fecha 14 del actual, pongo en conocimiento de V. que la obra titulada "LAS BRUJAS DE SALEM" original de Arthur Miller, ha sido autorizada por estos Servicios sin tachaduras.

Firmado:

José M<sup>a</sup> Ortiz.

[Firma y sello]

*\*Nota: el sobre de este informe de censura contiene un ejemplar de la edición cuya publicación se autorizó.*

## Informe de censura 1961

Tarjeta

Expediente n° 3558-61

Título.- LES SORCIERES DE SALEM

LAS BRUJAS DE SALEM

Autor.- MILLER, Arthur

Editor.- LE LIVRE DE POCHE

Importador.- Sdad. Gral. Esp. L<sup>a</sup>

Fecha entrada 14-6-61

Fecha salida

Lector n.º: (29)      Entregada

[Reverso con sello]

### **RESOLUCIÓN:**

AUTORIZACIÓN DE SU IMPORTACIÓN. 17-6-61

IMPORTACIÓN

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO.

3558

Dirección General De Información

INSPECCION DE LIBROS.

ILMO. SEÑOR:

El que suscribe Sociedad General Española de Librería, Diarios, Revistas y Publicaciones S.A. con domicilio en Madrid, calle Evaristo San Miguel nº. 9, solicita la autorización que exige la Orden de 25 de Marzo 1944. Orden de 29 de Abril 1938 (1) y disposiciones complementarias para la edición del texto que se adjunta y cuyas características se indican.

Autor ARTHUR MILLER (Le Livre de Poche 700 y 701)

Título "LES SORCIERES DE SALEM" (Las brujas de Salem)

Domiciliado en Francia

Calle num.

Editor Le Livre de Poche

Domiciliado en Madrid

Calle Evaristo San Miguel nº. 9.

IMPORTADOR: Sdad. Gral. Esp<sup>a</sup>. L<sup>a</sup>.

Volumen: 435 páginas

Formato octavo

Tirada 300 ejes. Para importar de Francia.

Precio venta

Colección en que se incluye (2)

Madrid 14 de junio 1961

El Solicitante

SOCIEDAD GENERAL ESPAÑOLA DE LIBRERÍA

DIARIOS, REVISTAS Y PUBLICACIONES (S.A.)

[Firma]

*Autorizada 16-VI-61*

(1) Táchese lo que no proceda.

(2) Si es para niños o para público femenino, dígase expresamente.

ILMO. Sr. DIRECTOR GENERAL DE INFORMACIÓN.

[Página 1]

IMPORTACION

**MINISTERIO DE INFORMACIÓN Y TURISMO**

Sección de Inspección de Libros

**EXPEDIENTE N° 3558-61**

Presentada con fecha 14-6-61

instancia en solicitud de autorización para  
imprimir la obra LES SOCIERES DE SALEM (francés)

LAS BRUJAS DE SALEM

de la que es autor MILLER, Arthur

editada por LE LIVRE DE POCHE

Imp. Sdad. Gral. Esp. L<sup>a</sup>

con un volumen de 435 páginas

y una tirada de 300 ejemplares.

Madrid, 14 de Junio de 1961

El Jefe de Lectorado,

**ANTECEDENTES:**

5135/60

*Autorizada* El Jefe del Negociado de Circulación y Ficheros,

[Firma]

PASE AL LECTOR don (29)

Madrid, 15 de 6 de 1961

El Jefe de Lectorado,

[Firma]

[Página 2]

INFORME

¿Ataca al Dogma?            Páginas

¿A la moral?                Páginas

¿A la Iglesia o a sus Ministros?      Páginas

¿Al Régimen y a sus instituciones?    Páginas

¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen?

Páginas

Los pasajes censurables ¿califican el contenido total de la obra?

Informe y otras observaciones: De acuerdo con la anterior resolución de autorización.

*Aceptado el depósito*

Madrid, 16 de 6 de 1961

El lector,

[Firma]

[Página 2]

RESULTADO

se propone la AUTORIZADA SU IMPORTACION

Madrid, de 17 de Junio 1961

El Jefe de Lectorado,

[Firma]

RESOLUCION

VISTOS el informe del Lectorado, las disposiciones vigentes y las normas comunicadas por la Superioridad, esta Sección estima que la obra a que se refiere este expediente puede ser Autorizada

Madrid, 17 de Junio de 1961

El Jefe de la Sección,

[Firma y sello]

CONFORME con la Sección.

Madrid, de de 196

EL DIRECTOR GENERAL,

Solicitada autorización para CIRCULACION queda comprobada la congruencia entre los textos objeto de esta resolución.

Madrid, de de 196

El Oficial encargado de Comprobación,

Con esta fecha queda hecho el depósito de los ejemplares que se determinan, cuya remisión se hace según órdenes de la Superioridad, e igualmente se procede a la oportuna anotación de esta diligencia en los Ficheros.

Madrid, de de 196

El Jefe del Negociado de Circulación y Ficheros,

## Informe de censura 1973

Tarjeta

Expediente nº 2792-73

**Título:** BRUJAS DE SALEM, Las

**Autor:** MILLER, Arthur

Versión: Diego Hurtado

**Editor:** Escelier

**Tirada:** 5.000

**Fecha entrada** 3-3-73

**Fecha salida**

**Lector núm:** 10      **Entregada**

[Reverso con sello]

**RESOLUCIÓN:** Cumplidos los requisitos del Depósito previo a la difusión, exigido por el artículo 12 de la vigente Ley de Prensa e Imprenta.

Madrid, 5 MAR. 1973

Depósito

**MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO**  
**DIRECCION GENERAL DE INFORMACION**  
**ORIENTACION BIBLIOGRAFICA**

**Exp. Núm. 2792**

Ilmo. Sr.:

El que suscribe, *EDIT. ESCELICER, S.A.*, con domicilio en *MADRID*, calle *Comandante Azcárraga* número *s/n*, en representación de la Editorial *ESCELICER*, deposita los seis ejemplares que exige el artículo 12 de la Ley de Prensa e Imprenta de 18 de marzo de 1966 ("B.O. del Estado" del 19) de la obra *Sí/No* presentada previamente a la consulta voluntaria.

TITULO      *LAS BRUJAS DE SALEM*

Nombre *Arthur Miller*, seudónimo

AUTOR:

Apellidos (*Versión Diego Hurtado*)

EDITOR      *ESCELICER, S.A.* inscrito con el número *373/68* en el Registro de Empresas Editoriales.

Volumen (páginas) *110*

Formato *4º*

Tirada *5.000*

Precio venta *25.-*

Colección en que se incluye (1) *TEATRO*

Madrid. **Hora** *9,30*. **Fecha** *3 de III 1973*

EL SOLICITANTE

[Firma]

**Ilmo. Sr. Director General de Información.**

---

(1) Si es obra infantil o juvenil, dígame expresamente.

**DEPOSITO**

Cumplidos los requisitos del Depósito previo a la difusión, exigido por el artículo 12  
de la vigente Ley de Prensa e Imprenta.

Madrid, 5 MAR. 1973

**MINISTERIO DE INFORMACIÓN Y TURISMO**

DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURA POPULAR

Sección de Ordenación Editorial

**EXPEDIENTE N° 2792-73**

Presentada con fecha 3 de marzo de 1973  
instancia en solicitud de constitución oficial  
del depósito de la obra BRUJAS DE SALEM, LAS  
de la que es autor MILLER, Arthur

versión Diego Hurtado

editada por Escelicer

con un volumen de 110 páginas

y una tirada de 5.000 ejemplares.

Madrid, 3 de marzo de 1973

El Jefe del Registro

[Firma]

ANTECEDENTES: 5135/60

*Aut a Escelicer* El Jefe de Circulación y Ficheros,

[Firma]

PASE AL LECTOR don

Madrid, 5 de 3 de 1973

El Jefe de Negociado de Lectorado,

[Página 1]

INFORME

¿Ataca al Dogma?            Páginas

¿A la moral?                Páginas

¿A la Iglesia o a sus Ministros?            Páginas

¿Al Régimen y a sus instituciones?    Páginas

¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen?

Páginas

Los pasajes censurables ¿califican el contenido total de la obra?

Informe y otras observaciones:

*Procede mantener la autorización concedida.*

*Aceptado el depósito*

Madrid, 5 de 3 de 1973

El lector,

[Firma]

[Página 2]

RESULTADO

Se propone la

Madrid, de                    de    197

El Jefe de Negociado de Lectorado,

[Firma]

RESOLUCION

VISTOS el informe del Negociado de Lectorado, las disposiciones vigentes y las normas comunicadas por la Superioridad, esta Sección estima que la obra a que se refiere este expediente puede ser

Madrid,    de                    de    197

El Jefe de la Sección,

CONFORME con la Sección.

Madrid,    de                    de    197

EL DIRECTOR GENERAL,

Con esta fecha queda hecho el depósito de los ejemplares que se determinan, cuya remisión se hace según órdenes de la Superioridad, e igualmente se procede a la oportuna anotación de esta diligencia en los ficheros.

Madrid,        de                de        197

El Jefe de Circulación y Ficheros,

## 8. ANEXO II: CRÍTICA DEL ESTRENO DE LAS BRUJAS DE SALEM

Este anexo muestra la crítica del diario ABC del estreno en el Teatro Español de *Las Brujas de Salem*, bajo la dirección de José Tamayo, el día 20 de diciembre de 1956. En la esquina superior derecha de la imagen que figura en el extracto, se puede apreciar una caricatura del traductor de la obra, Diego Hurtado.

A B C. VIERNES 21 DE DICIEMBRE DE 1956. EDICION DE LA MAÑANA. PAG. 61

### EN EL ESPAÑOL SE ESTRENO «LAS BRUJAS DE SALEM», DE MILLER

LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO CONMEMORA EL BICENTENARIO DE MOZART

Cartelera madrileña de espectáculos para hoy

Anoche se estrenó en el Español el drama de Arthur Miller, excelentemente traducido por Diego Hurtado "Las brujas de Salem", con unos decorados de vasta concepción y ambientación magnífica debidos a Victor María Cortezo, autor también de los admirables figurines.

La obra tiene un amplísimo reparto en el que descolaron Társila Criado, Analia Gadé, Asunción Sancho, Berta Riaza y Ana María Noé, que se hicieron acreedoras al elogio por su buen estudio e ímpetu dramático. El resto de los papeles femeninos no encerraba verdaderamente ninguna importancia. De los actores sobresalieron Francisco Rabal, que puso toda su alma en el personaje que le estaba encomendado, y Manuel Dicenta, que supo expresar los complejos matices de su figura de ficción. Los demás intérpretes estuvieron, en general, poco afortunados. Alguno hizo reír en los momentos trágicos; otro obligó por dos veces a que el público gritara: "¡más alto!"; inseguros, vacilantes, nerviosos, no colaboraron al éxito de la obra. Tal vez por eso, al final de la representación y cuando el telón se alzaba reiteradamente entre ovaciones y el director José Tamayo salía a saludar, se mezclaron a los aplausos, insistentes silbidos procedentes de las localidades altas.

En realidad, Tamayo supo vencer muchas de las enormes dificultades que este montaje escénico presentaba, entre ellas, y no la menor, los ataques de histeria colectiva que debe sufrir un grupo de mujeres y en los que se acusó el buen tino de la realización. Pero, en cambio, no comprendemos cómo un director tan experto y avezado estrenó la obra sin concha, si había intérpretes—¡y claro que los había!—que la necesitaban a todas luces. El apuntador, entre cajas, tuvo que desgañitarse.



Francisco Rabal, Analia Gadé, Manuel Dicenta, Társila Criado, Jesús Bruguera y en el recuadro Diego Hurtado, intérpretes y traductor el último de "Las brujas de Salem", estrenada en el Español.

Suponemos que en representaciones sucesivas se corrija esa deficiencia.

De las obras que de Miller conocemos, "Todos son mis hijos", "Días felices" y "La muerte de un viajante", la que menos nos agrada es "Las brujas de Salem". Pesada, reiterativa, farragosa—y eso que la versión española está podadísima—, ofrece momentos de gran intensidad trágica donde se reconoce el talento y el poderío teatral de su autor; pero aunque su tesis—la lucha contra los excesos del fanatismo puritano que llega a cometer atrocidades injusticias y a ser dócil instrumento de odios y venganzas—haya entusiasmado a mucha gente y servido de propaganda para la gran difusión de esta pieza en diversos países, lo cierto es que se nota en ella un exceso de preocupación técnica y dialéctica.

Arthur Miller ha estudiado el tema, ha definido los tipos y ha elaborado la trama de una manera... ¿cómo lo diríamos?, un poco nórdica. Abruñta tanta acumulación de efectos, tanta insistencia sobre los hechos y su interpretación, defecto que se nota hoy, por ejemplo, cuando se asiste a revisiones escénicas de Ibsen y de Bjornson. Y es raro esto en un autor de tan ágil y suelta modernidad como es Miller, muy al tanto de las nuevas corrientes y tendencias del teatro. Tal vez se propuso ser en este episodio trágico, más que dramaturgo, historiador en la escena, demostrativo y trascendental. Y al teatro—a cierta clase de teatro—le con-

viene la hondura y la altura, pero cuando brotan fluidamente o se desprenden de la acción, no cuando se advierte el esfuerzo adoctrinador o combativo del autor en labios de este o aquel personaje.

No podemos caer en la injusticia de decir que "Las brujas de Salem" no sea una obra ambiciosa e importante. También "Lo que el viento se llevó" es una gran novela, pero ¡hay que ver lo que cuesta leerla!—Alfredo MARQUERIE.

## 9. ANEXO III: AUTOCRÍTICA DE DIEGO HURTADO

Este anexo muestra la «autocrítica» que Diego Hurtado escribió el 8 de enero de 1957 tras el estreno de *Las Brujas de Salem*, y en ella valora la producción del Teatro Español, la obra en sí y a Arthur Miller como autor.

### TEATROS

#### COMEDIA. - «Las brujas de Salem»

Hoy por la noche se estrena esta comedia dramática de Arthur Miller y don Diego Hurtado nos envía la siguiente:

##### AUTOCRÍTICA

«Las Brujas de Salem» es una comedia dramática, basada en un hecho acaecido en el año 1692 en el pueblo que lleva la obra por título. Este pueblo se encuentra en el Estado de Massachussets, en los Estados Unidos.

Es la historia de unos hombres fanáticos entre los que no existieron poetas ni historiadores. Su credo les impedía leer novelas, no tenían teatro y motejaban de «frivolidad» a cualquier expansión del espíritu. No celebraban la Navidad, bebían sidra en abundancia y eran buenos comedores. Su extremado fanatismo les impidió el que pudieran convertir a los indios a su religión. Perseguidos estos Puritanos en Inglaterra, su país de origen, se desterraron voluntariamente al Nuevo Mundo y al encontrarse en las inmensas superficies de aquél estado, se encerraron en sí mismos y comenzaron a gobernarse por medio de una especie de teocracia.

Pero llevaron sus ideas a tal extremo que terminaron por degenerar. La severidad fué su norma de conducta, el fanatismo su ley y la represión de los delitos fué en consecuencia, más grave que las faltas que habían de castigar.

En un principio estas ideas les sirvieron para crear una comunidad fuerte. Todos trabajaban y luchaban juntos, pero llegó un momento en que los indios salvajes llegaron a no constituir un peligro para la vida de la colonia, la tierra comenzó a dar buenas cosechas, floreció el comercio; en una palabra, triunfaron. Y con el triunfo llegó el deseo de una mayor libertad. La caza de Brujas fué uno de los síntomas de perversión, un arma que esgrimieron ante el temor de las ideas disolventes que apuntaban en el porvenir. Una consecuencia de la ambición, del deseo de venganza, del odio.

Arthur Miller, su autor, es un perfecto arquitecto dramático. Es el más «europeo» de los escritores americanos. No nos cuesta, a nosotros los españoles, incorporarnos a su estilo. No ocurre así con la mayor parte de los escritores dramáticos de la actual generación norteamericana, que constituyen para nuestro público, un motivo de sorpresa no siempre agradable.

José Tamayo, que nos dió a conocer «La muerte de un viajante», que tan extraordinario éxito obtuvo en Barcelona, nos trae ahora, al Teatro Comedia, la más apasionante obra de Miller, obra que ha causado sensación en los países de América y de Europa en donde se representa y se ha representado.

«Las Brujas de Salem», ha sido catalogada por su autor «como la más teatral de sus obras». Con esta obra inicia su temporada la Compañía Lope de Vega, compuesta por actores del prestigio de Luis Prendes, Blanca de Silos, Nuria Espert, Manuel Díaz González, Sancho Sterling, Ramón Elías, etc. A todos ellos mi admiración y mi gratitud. — Diego HURTADO.