

**DEATH OF A SALESMAN, DE ARTHUR MILLER,
REESTRENADA Y REEDITADA EN ESPAÑA**

Ramón Espejo Romero

Universidad de Sevilla

En el año 2000 volvía a nuestro país una de las obras dramáticas más significativas del siglo XX, *Death of a Salesman* (1949), de Arthur Miller, y lo hacía por partida doble. Mientras en noviembre la editorial Tusquets sacaba al mercado una nueva traducción española a cargo de Jordi Fibla, el 27 de diciembre se estrenaba una versión de la pieza en el teatro Principal de Barcelona, coproducción del Centro Dramático Nacional y la fundación Focus. Fueron dos notables propuestas, aunque lamentablemente no existió coordinación alguna entre ellas.

Durante casi cincuenta años el público lector español se había visto obligado a acceder a la obra cumbre de Miller en la versión del insigne dramaturgo y versionista español José López Rubio, publicada por primera vez en 1952,¹ coincidiendo con el estreno de la obra en España. Se trataba de una incomprensible distorsión del original, de pésima calidad lingüística y que suprimía infinidad de parlamentos —yo mismo en un trabajo anterior la calificaba de "resumen del original" (2000: 144)— e incluso algunos personajes (Espejo 2000: 143-54)² La nueva publicación permite por fin un acercamiento digno y adecuado a *Death of a Salesman* por parte de aquellos lectores españoles que no tengan la oportunidad de acceder a ella en su lengua original.

Aunque la traducción de Fibla es, en líneas generales, respetuosa con el texto de Miller, hubiera sido de agradecer un último esfuerzo por parte de su autor para acercarla aún más al original. Por ejemplo, Fibla suprime —sin ninguna razón aparente— diez parlamentos completos. En la página 61 elimina cinco, en los que Willy mostraba sus dudas antes de solicitarle a Howard un empleo en Nueva York y éste expresaba sus temores de que el viajante hubiera podido sufrir un nuevo accidente de automóvil. En la página 87 se suprimen otros dos parlamentos: uno de

¹ Dicho texto fue reeditado por Alfil/Escelicer en 1958, 1962 y 1969 y por Mk en 1983. Paralelamente existe una versión argentina de la obra, publicada por primera vez en 1950 y que es más fiel al original que la española; su circulación en nuestro país ha sido sin embargo limitada.

² A otros sin embargo se les cambió el nombre. Por ejemplo, López Rubio, de forma un tanto caprichosa, convirtió al Ben del original en Tío Fred.

Willy, "Don't blame everything on me! I didn't flunk math—you did! What pen?" y la réplica de Biff "I never intended to do it, Dad!". Aunque ninguno de ellos era de una gran trascendencia no parece que su eliminación aporte nada al texto de Fibla.

Se relacionan a continuación algunos de los errores hallados en la traducción. La queja de Willy a Linda "Why am I always contradicted?" (1949: 12) se convierte en "¿Por qué nunca me haces caso?" (2000: 18) Para Fibla, "He's all right, I guess" (1949: 14) equivale a "Supongo que tiene sus motivos para reñirme" (2000: 22). El imperativo "Don't forget that" (1949: 15) se convierte en "y eso no lo olvido" (2000: 23). Además, "I just control it, that's all" (1949: 15) está vertido como "No puedo evitarlo, eso es todo" (2000: 23), "he's talking to you" (1949: 15) como "habla de ti" (2000: 23), "if you were with me I'd be happy out there" (1949: 18) como "si estuvieras allí conmigo serías feliz" (2000: 26), "something I want you to have" (1949: 22) como "Es algo que queráis tener" (2000: 33), "He laughs confidentially" (1949: 23) como "Se ríe confiadamente" (2000: 34), "Without some smart cooky gettin' up ahead of you!" (1949: 50) como "y ningún listillo te llamaría la atención!" (2000: 72), "The only thing you got in this world is what you can sell" (1949: 76-7) como "Lo único que tienes en este momento es lo que puedes vender" (2000: 108) y "A man can't go out the way he came in" (1949: 99) como "Un hombre no puede irse y volver en esas condiciones" (2000: 141). Junto a estos ejemplos de traducciones erróneas se encuentran casos en los que el traductor ha optado por soluciones poco afortunadas; por ejemplo, la frase de Willy a Jenny "Workin'? Or still honest?" (1949: 71) se convierte en el texto español en "¿Haciendo la carrera... administrativa, o todavía decente?" (2000: 101).

Los casos anteriores, pese a que deberían revisarse, no causan graves perjuicios al contenido de la obra. Sin embargo, otros errores distorsionan elementos significativos de la misma. Por ejemplo, Charley es siempre comprensivo y amable con Willy; tras una conversación con él, debe abandonarle pues el contable lo espera en su despacho, por lo que le dice: "I got an accountant inside" (1949: 75). Sin embargo, el traductor lo vierte como "El contable lo anotará [el dinero que le acaba de prestar a Willy]" (2000: 107) que hace que el personaje parezca más materialista que en el original. Cuando Biff y Happy hablan de las chicas con las que han pasado la noche, Biff dice de ellas que son "[the] most gorgeous I've had in years" (1949: 18). Esto se traduce como "Sí, hace años que no veía chicas tan estupendas" (2000: 30), lo que no termina de dejar claro que haya existido algún tipo de aventura sexual con ellas. La pregunta de Willy a Biff "And who in the business world thinks I'm crazy?" (1949: 48) se transforma en la exclamación "¡Y a mi nadie en el mundo del comercio me considera un loco!" (2000: 69), que denota mayor seguridad en sí mismo por parte del protagonista. Cuando Linda afirma que Willy "[has] been trying to kill himself" (1949: 46) el tiempo verbal elegido indica una acción repetida, algo que no ocurre con "Ha intentado suicidarse" (2000: 66), que parece aludir a un suceso puntual. Finalmente, la frase de Happy en el Requiem "I'm staying right in this city, and I'm gonna beat this racket" (1949: 111) aparece traducida sólo como "¡y voy a armar ruido!" (2000: 157) que no deja claras las intenciones del joven Loman de permanecer en la ciudad e intentar revalidar el sueño de su padre.

Quizás la peor traducción de todo el texto es la de un parlamento de Biff hacia finales de la obra. Éste afirma:

There were a lot of nice days. When he'd come home from a trip; or on Sundays, making the stoop; finishing the cellar; putting on the new porch; when he built the extra bathroom; and put up the garage. You know something, Charley, there's more of him in that front stoop than in all the sales he ever made. (1949: 110)

Para el traductor español, esto equivale a:

Había muchos momentos agradables. Cuando volvía de un viaje, o los domingos, y trabajaba en el nuevo porche, o terminaba el sótano, construía el baño adicional y el garaje... ¿Sabes, Charley? Puso más cariño en ese porche que en todas las ventas que hizo. (2000: 157)

Además del caos sintáctico que presenta el parlamento español y la cuestionable elección del pretérito imperfecto —que sugiere una acción más habitual y prolongada de lo que indica el original—, cuando Biff afirma que hay más de Willy en la construcción del porche que en sus ventas, no se refiere tanto al cariño con que él lo pudo hacer —es incuestionable el entusiasmo casi infantil de Willy en su trabajo como vendedor— sino a las dotes del protagonista para el trabajo manual.³ Según Harold Clurman,

Willy Loman's worth lies in his bent for manual work: he is a craftsman. If he had cultivated that side of himself he might have retained his dignity. But Willy has been seduced by the bitch goddess, Success, by Salesmanship. (1969: 146)

No es una cuestión de cariño sino de que esas habilidades podrían haber proporcionado a Willy el éxito —no necesariamente económico— y la felicidad. Pero él decidió aparcárselas en la cuneta, seducido por la ambición material, representada por el mundo de los viajantes y la empresa en general.

Aunque las malas traducciones del texto español constituyen casos puntuales, se da también una estrategia traductiva reiterada, consistente en transformar la palabra "buyer", equivalente a cliente o comprador, por términos que poseen connotaciones muy distintas. Por ejemplo, cuando la amante de Willy le dice a éste "I'll put you right through to the buyers" (1949: 30), la traducción española es "Enseguida te pondré en contacto con la sección de compras" (2000: 44). La de "as I was going in to see the buyer" (1949: 29) es "cuando iba a entrar en el despacho del jefe de compras" (2000: 42), la de "the old buyers who loved him so" (1949: 46) es "los agentes de compras de antaño" (2000: 66) y la de "And the buyers I brought"

³ Bhaskara Panikkar hace notar que Miller y Willy Loman comparten ese rasgo: "Miller himself lives a proletarian life using his manpower to the utmost. He built his workroom in his house in Roxbury, Connecticut, working alone, digging the cellar, pouring the concrete foundation, putting up the roof, and installing the plumbing" (1982: 100).

(1949: 54) es "Y los agentes de compras a los que yo había invitado" (2000: 77). Todo esto trasmite la impresión errónea de que Willy visita en sus viajes a Nueva Inglaterra grandes empresas. Sin embargo, su actividad comercial, como deja claro el original, se da a un nivel menos sofisticado y más romántico, en pequeños comercios de carácter tradicional. La razón de estas alteraciones es incierta.

Pese a lo indicado, es lamentable que la versión de la obra estrenada al mes de publicarse esta traducción no contara con ella, en lo que constituye una prueba más de la escasa sintonía existente en nuestro país entre el mundo editorial y el de la escena. Es probable que cuando la traducción de Tusquets apareció en el mercado, los ensayos de *La muerte de un viajante* hubieran dado ya comienzo con la versión de López Rubio con la que se había estrenado la obra en España en 1952 y reestrenado en distintas ocasiones. Sea como fuere, es una verdadera lástima que la compañía no aprovechara la magnífica ocasión que brindaba el nuevo texto de ofrecer al público español un *Death of a Salesman* más acorde a cómo su autor la había concebido.

Por lo demás —y asumiendo que la compañía desconocía la mala calidad de la traducción empleada— fue un montaje excelente, dirigido por Juan Carlos Pérez de la Fuente. Éste hace gala de gran discreción, cediendo todo el protagonismo tanto al texto en sí como al elenco. La puesta en escena evidencia un trabajo concienzudo y minucioso, que consigue sacar todo el jugo a un texto de gran riqueza e intensidad de matices. Montajes como éste justifican además la existencia de un teatro público, que, al no perseguir el beneficio económico, puede acometer puestas en escena laboriosas y económicamente costosas como la que nos ocupa y obtener brillantes resultados.

Sin duda lo más destacable fue el actor protagonista, José Sacristán, en una interpretación memorable y muy coherente de Willy Loman. El actor español sigue —probablemente de forma inconsciente— las pautas interpretativas que para el personaje de Miller estableciera el inglés Paul Muni hace más de cincuenta años. A diferencia del Loman americano de Lee J. Cobb, actor corpulento y que realizaba una lectura del viajante como alguien fanfarrón y seguro de sí mismo, Muni creó un Loman insignificante, patético, con algún arrebato de fanfarronería y altivez, pero apagado y taciturno la mayor parte del tiempo (Hobson 1984: 151). Sacristán consigue modular este contraste de forma soberbia. Aunque su voz resulta apagada durante buena parte de la representación, ese tono mortecino realza y sirve de contrapunto a los ocasionales estallidos de Loman; durante ellos, su voz atronadora sobrecoge la sala y el personaje adquiere la altura trágica que Miller pretende.

Del resto de actores, Alberto Maneiro (Biff) no le anda a la zaga a Sacristán; aunque el físico del actor puede recordar más al personaje de Happy, su interpretación del hijo mayor de los Loman es convincente y alcanza cotas memorables en la escena final del enfrentamiento con su padre. Prácticamente todo el resto del elenco, formado por actores muy conocidos y otros que aún no lo son, hace gala de un gran dominio de la escena. Pueden citarse como ejemplos a José Vicente Moirón (Happy), Zorion Eguileor (Charley), José Caride (Fred) o Javier

Gamazo (Stanley). Cabe hacer alguna objeción, sin embargo, a Romà Sánchez (Howard), que no consigue transmitir la visión humanizada que Miller trata de ofrecer del jefe que despide a Willy. Pese a su enorme potencial interpretativo, María Jesús Valdés lleva a cabo una recreación desigual de Linda. Su personaje es débil y apagado y carece de la fuerza que caracteriza a la Linda original, que sólo finge ser débil ante su marido como acto de sumisión hacia él y porque es lo que Willy espera de su esposa. Por lo demás, quizás las dos escenas con las que arranca el segundo acto (la del despido de Willy y la del restaurante) son las menos logradas, algo que puede deberse en parte a que la versión de López Rubio las había alterado y recortado considerablemente.

La escenografía empleada —diseñada por Oscar Tusquets— resultó eficaz, aunque sin llegar a la altura de otras anteriores, como la de Sigfrido Burmann para el montaje español de 1952. La música, seleccionada y adaptada por Ignacio García, resultaba inferior a la compuesta por Alex North para el estreno americano de 1949 y que ha sido una constante en las representaciones de *Death of a Salesman* en todo el mundo. Los aspectos técnicos más logrados fueron el vestuario, de Rafael Garrigós, y la iluminación, a cargo de Juan Gómez-Cornejo.

En el programa de mano del espectáculo, Pérez de la Fuente definía la obra como conmovedora y estremecedora, pero también como texto que obligaba al público a hacerse preguntas tales como "¿De quién es la culpa de lo que le sucede a Willy Loman?" Es sin duda uno de los grandes interrogantes que ha ocupado a los críticos desde el estreno de la obra y que aún debaten si el responsable de sus desgracias es el propio Willy por creer en sueños imposibles o la sociedad que le rodea por incitarle a creer en ellos. El citado programa de mano incidía también en cuestiones ya algo tópicas como la contemporaneidad y universalidad del texto de Miller y su status como algo más que una crítica de la sociedad norteamericana del momento. También se aludía al empeño de Miller por crear una verdadera tragedia contemporánea, con todas las dificultades que ello conlleva: "Willy Loman se empeñó obsesivamente en convertirse en héroe de tragedia clásica en un mundo sin épica y sin transcendencia", afirma el director del montaje. Curiosamente, uno de los aspectos más debatidos por los críticos españoles a raíz del estreno de *Death of a Salesman* en España en 1952 fue su consideración como tragedia (Espejo 2000: 154-71).

Se trata por tanto de un notable intento de reactualizar el texto de Miller, de forma fidedigna y sin estridencias. La obra, escrita hace más de medio siglo, estremece cuando, presenciándola hoy día, revela lo poco que han cambiado las cosas desde entonces. Inquietante prueba de ello es que aquel *Death of a Salesman* distorsionado y parcial que se ofreció al público español en 1952 es el mismo que ha subido a los escenarios de nuestro país cerca de cincuenta años después.

OBRAS CITADAS

- Bhaskara Panikkar, N. 1982: *Individual Morality and Social Happiness in Arthur Miller*. New Delhi: Milind.
- Clurman, Harold 1969: "Arthur Miller's Later Plays". *Arthur Miller. A Collection of Critical Essays*. Ed. Robert W. Corrigan. Englewood Cliffs: Prentice-Hall. 143-68.
- Espejo, Ramón 2000: *El teatro de Arthur Miller y su repercusión fuera de los Estados Unidos durante los años 50: el caso español*. Sevilla: tesis doctoral, no publicada.
- Hobson, Harold 1984: *Theatre in Britain. A Personal View*. Oxford: Phaidon.
- Miller, Arthur 1950: *Todos eran mis hijos. La muerte de un viajante*. Trad. Miguel de Hernani. Buenos Aires: Losada.
- 1949: *Death of a Salesman. Certain Private Conversations in Two Acts and a Requiem*. Harmondsworth: Penguin.
- 1983 (1952): *La muerte de un viajante*. Trad. José López Rubio. Madrid: Mk.
- 2000: *Muerte de un viajante*. Trad. Jordi Fibla. Barcelona: Tusquets.

