



A principios de los años 50 se estrenaron tanto en España como en Hispanoamérica las obras *All My Sons* (1947) y *Death of a Salesman* (1949) del norteamericano Arthur Miller. Las versiones argentinas de ambas piezas –empleadas por lo general en toda Hispanoamérica– resultan aceptables pese a contener diversos errores fáciles de subsanar. En cambio, las correspondientes versiones españolas revelan una escasa pericia y una notoria falta de respeto a los originales por parte de sus autores, Vicente Balart y José López Rubio, respectivamente. Las obras llegaron a los españoles de forma parcial y distorsionada, lo que curiosamente no impidió que los críticos alabaran sin reservas ambas versiones.

Traducciones al español de Arthur Miller 1950-1952

RAMÓN ESPEJO ROMERO
Universidad de Sevilla

In the early fifties two plays by Arthur Miller reached Spanish-speaking audiences, both in Spain and Spanish America: All My Sons (1947) and Death of a Salesman (1949). While the quality of the Argentinian versions was fairly acceptable, that of the Spanish Todos eran mis hijos y La muerte de un viajante was decidedly bad. Seriously distorting and altering the original plays, translators Vicente Balart and José López Rubio prevented the Spanish audience from approaching them in the way their author would have liked. Surprisingly enough, critics often praised those translations as the most accomplished aspects of the corresponding performances.



La llegada del teatro de Arthur Miller a la España de los años 50 supuso una bocanada de aire fresco para la escena del momento. Además, sus obras obtuvieron grandes éxitos de público y crítica (Espejo 2000). Curiosamente, lo más ensalzado de los diferentes montajes fueron las traducciones, incluso por críticos que eran muy hostiles con otros aspectos de las puestas en escena (Coll 1953; Cueva 1952; Rodríguez de León 1952; Torrente Ballester 1952). Sin embargo, un análisis de dos de estas traducciones, *Todos eran mis hijos* y *La muerte de un viajante*, correspondientes a las dos primeras obras de Miller que se estrenaron en España, *All My Sons* (1947) y *Death of a Salesman* (1949), revela que los elogios eran enteramente inmediatos pues su calidad distaba mucho de lo que cabía esperar.

La traducción española de *All My Sons* tiene como antecedente una versión argentina de la misma obra, firmada por Miguel de Hernani. Fue utilizada en buena parte de los montajes hispanoamericanos de la pieza de Miller y publicada por Losada en 1950, conjuntamente con *La muerte de un viajante*. Es una traducción fidedigna que, no obstante, presenta —como resulta lógico— numerosos americanismos, además de algunos errores y la supresión de cinco parlamentos de escasa relevancia. Un ejemplo de tales errores es la traducción del parlamento de Keller «... I don't understand you, do I?» (AMS 102)¹ por «... No te comprendo. No puedo comprenderte.» (TEM 26) Igualmente, cuando Kate propone presentarle a George una chica que le haga olvidarse de su amor de juventud, Lydia, ahora ya casada con Frank, lo hace diciendo: «I'll get you a date that'll make her [Lydia] look like ...» (AMS 152) Hernani lo traduce de forma que expresa

justo lo contrario, es decir, que le va a procurar un encuentro con la propia Lydia, lo que resulta absurdo: «Voy a citarla [a Lydia] para que venga con nosotros. Verás. Va a venir hecha un brazo de mar...» (TEM 79) Cuando Chris afirma que el mundo está corrompido y no hay razón para culpar sólo a su padre —«The world's that way, how can I take it out on him?» (AMS 167)— la traducción de Hernani dice, incomprensiblemente: «El mundo es así. ¿Cómo voy a sacarle esa idea de la cabeza?» (TEM 95).

El error más señalado se produce en el parlamento en el que Ann pide a Kate que haga lo posible para impedir que su hijo se sienta culpable por estar a punto de casarse con la novia de su hermano; a cambio, ella no denunciará a Joe:

[*Directly to MOTHER*] You made Chris feel guilty with me. Whether you wanted to or not, you've crippled him in front of me. I'd like you to tell him that Larry is dead and that you know it. You understand me? I'm not going out of here alone. There's no life for me that way. I want you to set him free. And then I promise you, everything will end, and we'll go away, and that's all. (AMS 164)

Resulta obvio que estas palabras van dirigidas exclusivamente a Kate, no sólo por la acentuación inicial sino también porque ella es quien no acepta la muerte de Larry. Sin embargo, en la traducción de Hernani se lee:

[Directamente a LA MADRE] Han hecho ustedes que Chris se sienta un reo conmigo. Queriéndolo o no, le han colocado ante mí en una posición desdichada. Quiero que le digan que Larry ha muerto y que ustedes lo saben. ¿Me comprenden? No me voy a ir de aquí sola. No hay vida para mí de esa manera. Quiero que le dejen en libertad. Y yo les prometo que todo terminará. Nos iremos y eso es todo. (TEM 91-2)

¹ En los párrafos que siguen, AMS hace referencia al original (Miller 1961b) y TEM a la traducción de Hernani, que se cita por su reedición de 1978 (Miller 1978).



Pese a mantener la acotación inicial, el traductor opta por pluralizar las segundas personas de Ann, lo que resulta desconcertante pues Joe jamás ha dudado de que su hijo esté muerto ni ha hecho dudar a Chris.

Entre las supresiones destaca la que tiene lugar hacia el final de la obra, en la carta de Larry que Chris lee en voz alta. El traductor suprime las siguientes frases: «How could he [Joe] have done that? Every day three or four men never came back and he sits back there doing business ... I don't know how to tell you what I feel.» (AMS 169) Es un pasaje importante pues muestra la indignación de Larry por la falta de solidaridad de su padre, lo que contribuyó a su decisión de quitarse la vida.

Por lo que respecta al estilo, se constatan varios casos de destrucción de metáforas, con la consiguiente merma en el carácter literario del texto traducido. Sirva a modo de ejemplo la frase «That's only for you, Chris, the whole shootin' match is for you,» (AMS 102) vertida como «Es únicamente para ti, Chris. ¡Todo, todo es para ti!» (TEM 26) La expresión figurada «shootin' match,» que Joe utiliza para referirse al mundo de los negocios, resulta bastante más evocadora que la solución traductiva de Hernani. En cualquier caso y pese a lo comentado hasta aquí, la suya es una traducción correcta, especialmente si se la compara con la empleada en el montaje español de la pieza.

El 2 de noviembre de 1951 el Teatro de Cámara «La Carátula»² estrenó *Todos eran mis hijos* en el teatro Comedia de Madrid, con

dirección de José Gordón. Fue una sesión única.³ La traducción era de Vicente Balart y no fue publicada hasta 1962 en Escelicer.⁴ Raquel Merino ha descubierto en ella un índice de fidelidad al original de sólo un 77,7%, lo que se traduce en números absolutos en 279 parlamentos originales suprimidos. Merino no explica, en cualquier caso, la naturaleza de esas supresiones o su objetivo. Sin embargo, una comparación exhaustiva del original y la traducción revela que el número de parlamentos suprimidos es inferior al de aquellos que se han mantenido, aunque completamente desvirtuados. Resulta difícil encontrar una sola frase española que sea traducción fidedigna del inglés y ello obstaculiza notablemente la comparación de ambos textos. Balart, ocasionalmente, realiza también alguna adición.

Aunque modificaciones y supresiones sólo afectan al contenido en los aspectos que se indican más abajo, suponen una grave desvirtuación del estilo. El primer parlamento del texto español —que es el sexto del original— es el saludo de Frank «Hya,» (AMS 90)⁵ traducido como «Buenos días, Joe.» (TEMH 8) Esto denota un nivel de formalidad en el trato entre vecinos que no se corresponde con el clima de familiaridad de la pieza de Miller. Todo ello se ve reforzado por el hecho de que en la traducción española todos los vecinos se tratan de usted. En general, el traductor parece interesado en destruir ese clima de «buenos vecinos en una tranquila mañana de domingo» del original. Para ello, suprime de forma sistemática las numerosas bromas y gracias de Joe, personaje

² Este grupo, creado por José Gordón y José María de Quinto, existió entre 1949 y 1952. Entre los autores que llevó a escena figuran, además de Miller, Tennessee Williams, Strindberg, Cocteau, Lenormand, Anouilh, O'Neill o Sacrou.

³ En el Comedia se representaba en esos momentos un gran éxito de José María Pemán: *Entre el no y el sí*. Era habitual que las compañías comerciales cedieran sus escenarios a agrupaciones de cámara para sesiones únicas, mientras las primeras descansaban de al menos una de las dos funciones diarias.

⁴ Es imposible saber si con vistas a su publicación, Balart retocó ligeramente el texto representado en 1951. En cualquier caso, resulta obvio que el montaje de ese año se basó sustancialmente en lo que luego sería publicado, pues la edición de 1962 contenía el reparto, equipo técnico y demás datos de aquel estreno.

⁵ En la sección que sigue AMS equivale al original (Miller 1961b) y TEMH a la traducción de Balart (Miller 1962).



que es en consecuencia menos extrovertido en el texto español que en el americano.

También existe una clara tendencia a convertir las rápidas sucesiones de parlamentos breves del original en largos monólogos. Así ocurre con la conversación entre Sue y Ann, (AMS 130-1) que Balart transforma en un extenso monólogo a cargo de esta última. (TEMH 43-4) Todo ello resta fluidez. En el original hay más interacción, pues los personajes se responden, se interrumpen y reaccionan ante lo que dicen los demás. Se trata del conocido realismo de los diálogos del autor norteamericano, que contienen además numerosas preguntas y respuestas cortas y breves intervenciones sin significado específico («I know», «I see»,...) pero muy habituales en el lenguaje hablado y que Miller incorpora a sus textos con objeto de hacerlos más verosímiles. Todo ello es suprimido sin contemplaciones por Balart, que tiende a preferir parlamentos extensos, estudiados y formales.

Tales divergencias estilísticas se constatan, por ejemplo, en la respuesta de Joe cuando Lydia le pregunta si cree que Ann ha rehecho su vida tras la muerte de Larry. En el original la escueta contestación de Keller es «I suppose—say, it's a couple years already.» (AMS 95) En el texto español se convierte en: «No lo sé, Lidia. Lo lógico y humano es que piense en ello. Han transcurrido cuatro años.» (TEMH 12) Otro caso similar es la traducción de «In my day when you had sons it was an honour» (AMS 95) por «En otros tiempos se estaba orgulloso de tener un hijo. Se vivía con la ilusión de prepararle un porvenir, una vida mejor, hacer de él alguien. Ahora, un chico no es más que carne de cañón a disposición de cualquier político sanguinario o demente.» (TEMH 13) Un último ejemplo sería la traducción de la frase de Ann «I don't agree with you. Chris-» (AMS 131) «¿Por qué dice eso? Chris es un muchacho recto, incapaz de doblez. Esto es lo que me enamoró de él, precisamente. Su lealtad para

consigo mismo; su respeto a la verdad.» (TEMH 44)

La traducción española induce a creer que su autor tenía ínfulas literarias frustradas y se consideraba capaz de transmitir las ideas de Miller de forma mucho más adecuada. Cuando Keller pregunta a su hijo si le dijo algo a su madre al verla contemplando el árbol derribado, Chris contesta: «No, I—I figured the best thing was to leave her alone.» (AMS 98) Balart lo traduce como: «Pensé que era mejor dejarla sola con su pena. Se oían sus sollozos desde mi habitación.» (TEMH 14) Aún más reveladora de la retórica formal del texto español es la traducción del parlamento de Chris «Why shouldn't she dream of him, walk the nights waiting for him? Do we contradict her? Do we say straight out that we have no hope any more? That we haven't had any hope for years now?» (AMS 99) por:

Por miedo a su llanto, a su dolor, hemos callado durante todo ese tiempo, animándola a una espera falsa y engañosa. Así, es lógico que se pase las noches soñando con la vuelta de este hijo desaparecido. Pero esto se acabó. Hay que abrirle los ojos a la realidad. Es preciso que mamá abandone toda esperanza. (TEMH 14)

El estilo que Balart emplea no parece apropiado para una conversación entre padre e hijo. Pero, como puede constatar, el texto español es menos conversacional y realista que el americano.

Existen cambios en la traducción que podrían deberse a peculiaridades del montaje español. Así, en la acotación inicial, lo que Miller sitúa «[d]ownstage right» (AMS 89) Balart lo coloca «[a] la izquierda.» (TEMH 7) Es improbable que este cambio se deba a que el traductor ignore que la palabra inglesa *right* no equivale a «izquierda.» Del mismo modo podría explicarse la traducción de «Joe Keller is nearing sixty» (AMS 89) por «Keller es un sexagenario» (TEMH 8) o «Doctor Bayliss is

nearly forty» (AMS 90) por «El doctor Bayliss anda en los cuarenta,» (TEMH 8) que obviamente no es lo mismo. Se trata con toda probabilidad de una adaptación a la edad real o aparente de los actores españoles que interpretaron esos papeles.

Aunque, como se ha afirmado, los cambios de la traducción española son menos respetuosos con el estilo que con el contenido, también existen casos en los que éste resulta desvirtuado. Por ejemplo, se suprimen la mayoría de los pasajes en los que se incide en la ignorancia de Joe y su falta de solidaridad; así sucede con los parlamentos —citados en cualquier estudio de la obra de Miller (Rodríguez Celada 1980, 70-1; Wells 6)— «In my day, either you were a lawyer, or a doctor, or you worked in a shop. Now →» (AMS 91) y «I don't know, everybody's gettin' so goddam educated in this country there'll be nobody to take away the garbage.» (AMS 134) Son frases muy importantes, pues caracterizan al personaje como alguien que vive despreocupado de todo aquello que no sea lo que estrictamente le rodea y ello puede constituir un atenuante —aunque no una justificación— de su delito.

Balart pone además en boca de Keller una frase que no aparece en el original; Frank afirma que de pequeño quería ser guardabosques, ante lo que Joe le responde: «Parece mentira que haya personas con aficiones tan raras y poco productivas.» (TEMH 9) Es improbable que Keller —tal y como está caracterizado por Miller— dijera algo así, pues implicaría una claridad de visión de la que carece. Igual ocurre con la traducción de «You look at a page like this you realize how ignorant you are» (AMS 91) como «Basta recorrer una simple hoja de periódico para darse cuenta de las muchas cosas que ignoramos sobre la humanidad.» (TEMH 9) Además, la frase de Joe «In my day there was no such thing» (AMS 91) es suprimida de la traducción, lo que elimina la posibilidad de verle como alguien excesivamente anclado en el pasado.

Para reforzar la ignorancia del protagonista, Miller le hace cometer diversos errores lingüísticos. Ejemplo de ello es el siguiente pasaje, eliminado por completo del texto español: «KELLER: What's the matter with brooch? CHRIS [smiling]: It's not English. KELLER: When I went to night-school it was brooch. ANN [laughing]: Well, in day-school it's broach.» (AMS 135) Aunque es obvio que la traslación hubiera exigido cierto esfuerzo para encontrar un equivalente español a las palabras *brooch* y *broach*, que Joe confunde, sin duda hubiera merecido la pena. De este modo, la ignorancia de Joe y su limitada visión de la realidad son rasgos difíciles de percibir en el texto de Balart.

En ocasiones parece además que el traductor no confía en la capacidad del público español para entender o captar la naturaleza de los personajes, ante lo que opta por poner en boca de éstos frases de su invención. Por ejemplo, en el texto de Balart, Keller le dice a Susana —nombre que recibe en español la Sue del original— a propósito de su marido, Jim: «Su marido es un hombre de sentimientos delicados, un soñador.» (TEMH 11) Poco después (TEMH 12) Balart inventa una extraña explicación de Keller a Lydia, en la que afirma que Ann estuvo a punto de echarse a llorar al ver su antigua casa.

Hay un pasaje fundamental para entender las razones por las que Kate se niega a creer en la muerte de su hijo Larry: hacerlo equivaldría a reconocer que Joe, su padre, lo mató. Su explicación a Chris es la siguiente: «Your brother's alive, darling, because if he's dead, your father killed him. Do you understand me now? As long as you live, that boy is alive. God does not let a son be killed by his father. Now you see, don't you? Now you see.» (AMS 156) El traductor, sin embargo, no acierta a verter claramente las razones por las que Kate no acepta esa muerte:

Reniega de tu padre, entonces. ¿Verdad que no puedes? Esto quiere decir que mi hijo





está vivo. Dios, que nos gobierna, no permite que cosas semejantes ocurran. Dios no permite que un padre mate a su propio hijo (Mira a su hijo) ¿Me comprendes ahora? Mientras tú vivas, tu hermano estará vivo. (TEMH 69)

Los problemas de este pasaje no se deben a que su traducción planteara dificultad alguna sino a la comentada obsesión de Balart por escribir su propia obra en lugar de traducir la de Miller.

Además de las supresiones o alteraciones conscientes se encuentran otras que podrían proceder de la censura del momento o de una estrategia de auto-censura por parte del traductor. Una frase de Keller que no aparece en la traducción es «I know, but you go into our plant, for instance —I got so many lieutenants, majors, and colonels that I'm ashamed to ask somebody to sweep the floor.» (AMS 134) Ante el volumen de supresiones que contiene esta traducción es difícil aventurar hipótesis pero la frase pudo haberse visto como una burla del estamento militar y eliminada en consecuencia. Lo mismo sucede con la siguiente frase, que Kate le dice a George: «While you were getting mad about Fascism Frank was getting into her [Lydia's] bed.» (AMS 148) La traducción española es: «Mientras tú ibas a defender no sé qué cosas, Frank le echaba el ojo y ocupaba tu sitio.» (TEMH 60) Aunque podría tratarse de una supresión voluntaria resulta sintomático que la política (supresión de la referencia al Fascismo) y el sexo (supresión de la referencia a las supuestas relaciones sexuales prematrimoniales entre Frank y Lydia) eran dos temas que la censura veía siempre con malos ojos.

Se constatan también diversos casos de adaptaciones culturales. Por ejemplo, las referencias al actor Don Ameche o a la productora «Warner Brothers» (AMS 93) son sustituidas por otras en las que aparece un actor y una productora más conocidos, a juicio del traductor,

por el público español del momento: Gregory Peck y «Metro-Goldwyn-Mayer.» (TEMH 11) Hay asimismo algún caso de traducción extraña como «the house ... has seven rooms» (AMS 89) por «la casa ... comprende siete piezas.» (TEMH 7)

Al día siguiente de la representación, Antonio Rodríguez de León mostraba cierta decepción en su reseña de *Abc*. Aunque no formulaba objeciones concretas, afirmaba que la técnica empleada por Miller era anticuada —«En 'Todos eran mis hijos' ... no hay nada moderno, lo plástico es de factura clásica ... [Miller] denota en seguida su apego, en lo exterior ... a los más resobados preceptos tradicionales»— y concluía que el público había aplaudido algo que era «tan viejo como el mundo.» (1951, 23) Rodríguez de León consideraba que el autor no permitía a los personajes desarrollarse libremente sobre la escena, tratándolos como meros portavoces de las ideas que encarnaban. Cabría preguntarse si la poca credibilidad de los personajes en el montaje español no era en gran medida responsabilidad del traductor, al ser sus diálogos demasiado formales y estudiados.

Algo más de dos meses tras la representación en sesión única de *Todos eran mis hijos*, se estrenaba —el 10 de enero de 1952— en el teatro Comedia de Madrid *Death of a Salesman*. En esta ocasión se trataba de una puesta en escena de mayor envergadura, que llevó a cabo la compañía «Lope de Vega» con dirección de José Tamayo, escenografía de Sigfrido Burmann y Carlos Lemos y Josefina Díaz de Artigas encabezando el reparto. La traducción era de José López Rubio y fue publicada por Alfil/Escelicer en 1952 y reeditada en 1958, 1962, 1969 y 1983. Fue la única traducción de la obra disponible en España desde su publicación hasta el año 2000, fecha en que la editorial Tusquets publicó una nueva versión, esta vez de Jordi Fibla. London insinúa que aunque el texto de López Rubio es frecuentemente alabado por la crítica, contiene numerosas supresio-



nes. No obstante, él, salvo para aportar un par de ejemplos, (95) no abunda en el tema.

López Rubio creía que la puesta en escena de la obra entrañaba importantes dificultades. Probablemente por modestia, afirmaba que lo menos difícil había sido traducirla: «El lenguaje, conciso, claro, directo, sin literatura, ofrecía pocas dificultades.» Decía finalmente haber cumplido su tarea con gran respeto «salvo la eliminación de algunos detalles innecesarios, bien porque alargaban la duración del espectáculo, bien porque habían de resultar incomprensibles para nuestro público.» (1952, 23) Rodríguez de León señalaba que el versionista había suprimido además personajes, (1952, 24) detalle al que López Rubio no alude en ningún momento. También Vila-Sanjuán opinaba que se había «vertido a nuestro idioma con toda su fuerza el mensaje de Miller, dando a sus pensamientos el cauce exacto para que pudieran desembocar en el Mediterráneo.» (15)

Un análisis exhaustivo de la traducción revela que todo lo anterior es cierto. Existen las supresiones a las que alude London y son tan abundantes que hacen pensar que no se trata de una traducción ni de una versión, sino más bien de un «resumen» del original. El traductor parece convencido de que su misión consiste en decidir qué conservar y qué eliminar, lo que dista notablemente de lo que hoy se entiende como función del verdadero traductor. López Rubio no sólo suprimió frases y parlamentos, sino también dos personajes: Miss Forsythe y Letta. A causa de la eliminación de los pasajes en los que Biff y Happy coquetean con ellas y de la mayoría de los parlamentos de Stanley, la escena del restaurante es mucho más corta en el texto español.

Algo que nadie ha mencionado es la pésima calidad del texto de López Rubio, que presenta errores que sorprenderían incluso en un principiante.⁶ Sin embargo, López Rubio debía tener

buenos conocimientos de inglés, pues había sido guionista de cine y televisión en Estados Unidos durante muchos años. (Espejo 1999, 189) La frase «An air of dream clings to the place» (DS 7)⁷ es vertida como «Un aire de misterio parece apretado a la casa,» (MV 9) cuyo significado es incierto. «More and more I think of those days, Linda» (DS 12) se convierte en «Cada vez que pienso en aquellos días, Linda.» (MV 14) La traducción de «[i]n the back seat of the car» (DS 22) es, incomprensiblemente, «[d]etrás del asiento del coche.» (MV 23) La de «I went north to Providence» (DS 23) es «Fui al norte de Providence.» (MV 24) La frase de Linda «And he'd better give back that football, Willy, it's not nice» (DS 31) es erróneamente vertida como «Además, debe dejar el fútbol.» (MV 31) «I got an accountant inside» (DS 75) se convierte en español en «Lo he apuntado en tu cuenta.» (MV 72) La acotación «She goes to CHARLEY and takes his arm. Now all move toward the audience, through the wall-line of the kitchen. At the limit of the apron, LINDA lays down the flowers» (DS 109) queda convertida en «Va hacia CHARLEY y le abraza. Todos avanzan hacia el público, bajando el escalón de la cocina. Al llegar a las candilejas, LINDA deja caer las flores.» (MV 98) [la cursiva es añadida] De ser representada tal como está traducida, esta escena resultaría bastante chocante. López Rubio es especialmente dado a dejarse llevar por el error lingüístico de los «falsos amigos.» Así, su traducción de «The kitchen at centre seems actual enough» (DS 7) es «La cocina, en el centro, es bastante actual.» (MV 9) Para él, «umbrella» (DS 34) equivale a «sombrija.» (MV 35) Existen también frases poco naturales en español como «¿Por qué se burla padre de mi?» (MV 17), pretendida tra-

⁶ Los ejemplos que se citan a continuación son sólo una pequeña muestra de los múltiples errores, supresiones y malas traducciones del texto español.

⁷ En los siguientes párrafos, DS corresponde al original de Miller (1961a) y MV a la traducción de López Rubio (Miller 1983).



ducción de «Why does Dad mock me all the time?» (DS 15)

Por desgracia, la escasa pericia traductora de López Rubio termina poniendo en peligro elementos cruciales de la obra. El original termina con una sugerencia fatalista a los edificios colindantes, que simbolizan la ciudad y que parecen haber cumplido la amenaza que se intuía desde el principio: «[O]ver the house the hard towers of the apartment buildings rise into sharp focus.» (DS 112) Esta acotación intenta subrayar que no hay esperanza posible para los que sean como los Loman. En cambio, López Rubio termina con la acotación «Sobre la casa y las casas de atrás hay un poco de luz,» (MV 101) lo que claramente insinúa una nota de esperanza que contradice la visión de Miller. Llevada a sus últimas consecuencias, la versión de López Rubio dejaría entrever que el suicidio es una alternativa viable a los problemas económicos y familiares, pues supone renovadas esperanzas.

Hay errores en la traducción que inducen a pensar que está hecha a toda prisa y de forma descuidada. Por ejemplo, la traducción de «BERNARD enters in knickers» (DS 24) por «BERNARD entra en la cocina» (MV 25) parece responder a que, en una lectura superficial, se ha visto «kitchen» donde en realidad decía «knickers.» La acotación «his resentment rising» (DS 48) es vertida como «[p]oniéndose en pie.» (MV 46) La frase «Even your grandfather was better than a carpenter» (DS 48) se tradujo como «Vuestro abuelo era un buen carpintero.» (MV 47) «What has he got against you?» (DS 54) se transforma en «¿qué tienes contra ti?» (MV 52) La acotación «with a hopeless glance at HAPPY» (DS 109) es, según López Rubio, «con una mirada de esperanza a HAPPY,» (MV 98) que indica justo lo contrario. Lo más sorprendente aquí es que la traducción de las frases inglesas citadas no ofrecía ambigüedad o dificultad alguna. El caso más llamativo de estos descuidos es que el persona-

je «Ben» aparece —salvo en una ocasión en MV 37— como «Fred» en los diálogos de la traducción española. Lo más desconcertante es que el nombre que precede a cada una de sus intervenciones lo identifica como Ben, y lo mismo ocurre en las acotaciones. Algo parecido sucede con Happy, al que se alude en algunas ocasiones —por ejemplo en MV 39— como Harry.

Los efectos más devastadores de la falta de respeto de López Rubio a lo escrito por Miller se dan en la caracterización de los personajes. Para empezar, parece tener especial aversión a las didascalias kinésicas, que suprime sin contemplaciones de principio a fin. Incluso en las que mantiene, destruye gran cantidad de matices; por ejemplo, «with a deep and masculine laugh» (DS 15) es vertida sencillamente como «riendo.» (MV 17)

La conocida frase de Willy «I'm vital in New England,» (DS 10) que muestra la prepotencia del personaje, es suprimida por López Rubio. La traducción de «Goddammit, I could sell them!» (DS 10) es «Son buenos clientes y les hubiera vendido,» (MV 12) que no denota la misma agresividad comercial que el original. Igual ocurre cuando Willy le da una palmada a su amante en el trasero (DS 30) y López Rubio lo vierte de forma más suave como «dándose una palmada [a sí mismo].» (MV 30) También se elimina la sección que revela las habilidades manuales de Willy, que ha construido sin ayuda el tejado de la casa, razón por la que Charley le admira, (DS 34) y la pregunta de éste «Willy, when are you going to grow up?» (DS 70), que revela el infantilismo del viajante.

Cuando Willy le explica a Ben el tipo de educación que está dando a sus hijos, dice: «That's just the way I'm bringing them up - rugged, well liked, all-around.» (DS 38) La traducción es: «Es lo que quiero hacer de ellos, Ben... Fuertes, animosos, decididos, trabajadores.» (MV 38) Obviamente hay importantes diferencias. La más notable es que la educación



de Willy no tiende a enfatizar el trabajo duro, como indica el texto español. De hecho, uno de los grandes problemas de los hijos de Loman es que no han sido educados en la idea del esfuerzo personal. Más adelante, Willy explica a Ben: «Without a penny to his [Biff's] name, three great universities are begging for him, and from there the sky's the limit, because it's not what you do, Ben. It's who you know and the smile on your face! It's contacts, Ben, contacts!» (DS 67-8) Estas frases, que López Rubio omitió, resumían perfectamente la filosofía educativa del viajante. También se omitieron las razones por las que Biff, que concedía mayor importancia a los entrenamientos que a las asignaturas, suspendió el examen de matemáticas: «The class came before practice and I didn't go enough.» (DS 93) En el arrebato final de Biff, López Rubio suprime dos frases, de gran efectividad dramática, acerca de la personalidad de Willy y las causas de su fracaso familiar: «You [Willy] were never anything but a hard-working drummer who landed in the ash-can like all the rest of them!» y «I'm not bringing any prizes any more, and you're going to stop waiting for me to bring them home.» (DS 105)

En la conversación entre Willy y Howard que culmina en el despedido del primero, López Rubio suprime las fanfarronadas de Willy, que muestran cómo sigue aferrado a sus viejos ideales de impresionar a los demás a toda costa pero que resultan patéticas en un momento tan crítico. Cuando Howard le pregunta por sus hijos y Willy responde «They're working on a very big deal,» Howard le replica: «This is no time for false pride, Willy. You go to your sons and you tell them that you're tired. You've got two great boys, haven't you?» (DS 65) Esta escena, enteramente suprimida por López Rubio, presentaba un Howard humanizado que, pese a tener que despedir a Willy, no lo hacía con animadversión o indiferencia sino preocupándose por él. Se trata de una supre-

sión relevante. También lo es la eliminación de la alusión de Linda (DS 41) a cómo tuvieron que empeñar un diamante que Ben les trajo en cierta ocasión para pagar uno de los cursos por correspondencia de Biff. Ese pasaje mostraba que las dificultades económicas de los Loman venían de tiempo atrás.

Existe una escena (DS 26) que muestra la capacidad de liderazgo del Biff adolescente, en su forma de dar órdenes a sus amigos y la ciega obediencia de éstos. López Rubio la vierte de forma tan sucinta que ninguno de esos rasgos llega a vislumbrarse en español. (MV 27) Igualmente, en la primera conversación entre Happy y Biff, (DS 16-7) se introducen multitud de detalles sobre sus vidas y ambiciones, la mayoría de los cuales no aparece tampoco en el texto de López Rubio. (MV 18-9) Valga como ejemplo el siguiente parlamento de Happy:

That's what I dream about, Biff. Sometimes I want to just rip my clothes off in the middle of the store and outbox that goddam merchandise manager. I mean I can outbox, outrun, and outlift anybody in that store, and I have to take orders from those common, petty sons-of-bitches till I can't stand it any more. (DS 18)

Esto se traduce como «Muchas veces he pensado en eso. A veces siento deseos de romper con todo, de no recibir órdenes de los demás,» (MV 19) suprimiéndose rasgos de la caracterización de Happy como su avaricia, materialismo, resentimiento y ambición. En español tampoco pudo vislumbrarse su hastío; cuando el personaje alude a sus conquistas, dice lo siguiente: «The only trouble is, it gets like bowling or something. I just keep knockin' them over and it doesn't mean anything.» (DS 18) López Rubio suprime estas frases, con lo que da a entender que Happy disfruta plenamente del tipo de vida que ha elegido. El traductor elomino también toda alusión a los pequeños sobornos que acepta de los vendedores (DS 19) y las



repetidas preguntas del joven Happy a su padre «I'm losing weight, you notice, Pop?» (DS 22, 26, 39), que denotan su narcisismo juvenil.

Otros personajes también ven recordada su caracterización. Cuando Bernard, ya un abogado de éxito, se entrevista con Willy hacia el final, le dice:

Because I'd thought so well of Biff, even though he'd always taken advantage of me. I loved him, Willy, y'know? And he came back that month and took his sneakers -remember those sneakers with 'University of Virginia' printed on them? He was so proud of those, wore them every day. And he took them down in the cellar, and burned them up in the furnace. (DS 74)

Al eliminar este parlamento, se ocultaba al público español la falta de resentimiento de Bernard ante los abusos cometidos por los Loman en el pasado y el que Biff quemara las zapatillas de deporte como símbolo de rechazo a los valores que su padre le había inculcado. Es evidente que la pérdida gradual de tantos matices relevantes termina creando una gran distancia entre original y traducción.

Algunas de las supresiones pueden deberse a una falta de apreciación de valores literarios del original. La frase de Willy al principio de la obra «The grass don't grow any more, you can't raise a carrot in the backyard» (DS 12) es importante para entender, hacia el final, el frenético e inútil intento del protagonista por plantar semillas a medianoche. López Rubio, presumiblemente ajeno a esta circunstancia, decidió suprimirla sin más. La conocida máxima de Willy «Be liked and you will never want» (DS 25-6) es también omitida. Lo mismo ocurre con la respuesta de Charley cuando Willy se sorprende de que Bernard no alardee del caso que tiene que defender ante el Tribunal Supremo —«He don't have to— he's gonna do it» (DS 75); sin embargo, esa frase proporcionaba la clave de la permanente fanfa-

rronería de Willy. La pregunta que éste formula a su hermano Ben en diferentes ocasiones, «What's the answer?» (DS 35-6), tampoco se tradujo, aunque en el texto de Miller es un *leit-motiv* —le hará la misma pregunta a Bernard— que refleja su desconcierto.

Un aspecto esencial de la obra es la continua referencia al consumismo de la sociedad norteamericana del momento. Miller alude a ello en un extenso pasaje (DS 56-7) que López Rubio suprime, pese a su importancia. Frases como «I told you we should've bought a well-advertised machine» (DS 56) o «Once in my life I would like to own something outright before it's broken!» (DS 57) proporcionaban una idea precisa del trasfondo social y los ideales consumistas de aquella generación.

Coherente con su intento de «resumir» la obra, López Rubio no añade casi nada, si se exceptúa la traducción de «We should've bought the land next door» (DS 12) por «Debimos haber comprado el terreno de al lado. Te lo dije. Entonces estaba barato.» (MV 14) Hacia el final, se inventa una extraña réplica en la que la amante de Willy se queja de que éste parece haberla olvidado, algo que no está ni remotamente sugerido en el original: «Te has cansado de mí. Ya no vas a verme a la oficina. No me esperas nunca, Willy, ya no me haces caso.» (MV 83) Probablemente López Rubio estuviera intentando introducir un matiz de arrepentimiento en la conducta de Willy.

Existen también algunas adaptaciones culturales, como la traducción del «Chevvy» (DS 13) por el «Ford.» (MV 15) probablemente más conocido entonces en España. Igualmente, se eliminan multitud de topónimos; cuando Willy dice «and a couple of other towns in Mass., and on to Portland and Bangor and straight home!» (DS 24) se traduce como «luego otras plazas, y vuelta a casita.» (MV 24) Del mismo modo, en un parlamento de Willy en DS 24, se suprimen las dos referencias a Nueva Inglaterra, de la que Willy dice, más o menos, ser el rey. Es una



supresión poco afortunada, pues es un territorio con un claro valor simbólico que resultaría fácil de entender para la mayoría del público español. También se elimina la sección en la que Ben cuenta a su hermano historias del Medio Oeste, que recuerdan la América de los pioneros. (DS 37) En algunos momentos parece como si López Rubio estuviera intentando hacer olvidar al espectador que la obra transcurre en Norteamérica.

Lo que más inquieta tras este análisis es que López Rubio no sólo tradujo *Death of a Salesman* sino muchos otros textos extranjeros.⁸ Si, como parece lógico pensar, sus traducciones fueron todas como la de Miller, cabría plantearse qué fue peor, si la censura franquista o la «censura» impuesta por la falta de pericia de aquellos «traductores» y adaptadores que llevaron a escena versiones seriamente distorsionadas de muchas obras.

El caso analizado hasta aquí contrasta nuevamente con la versión de *Death of a Salesman* de Miguel de Hernani, publicada por la editorial argentina Losada en 1950. Curiosamente, no fue la empleada en el estreno de la pieza en el teatro Nacional de Buenos Aires el 23 de junio de 1950.⁹ En esa ocasión la versión era de Manuel Barberá pero permanece inédita. La de Hernani es, en opinión de London, una versión fidedigna cuya única peculiaridad es el empleo de numerosos americanismos. Un análisis del texto confirma esa idea pero revela al mismo tiempo algunos errores. Por ejemplo, la traducción de «The dealer refused to believe there was eighty thousand miles on it» (DS 13)¹⁰ por

«El vendedor no quería creer que hacía ciento treinta kilómetros,» (MV 16) la de «[m]et the Mayor» (DS 23) por «[v]isitó al alcalde,» (MV 27) «the whole block'll be at the game» (DS 27) por «[t]oda la manzana interviene en el juego,» (MV 30) «[a]nd he'd better give back that football» (DS 31) por «[y] valdría más que dejara ese fútbol,» (MV 35) «[g]onna argue a case in front of the Supreme Court» (DS 75) por «[t]iene que informar ante el Tribunal Supremo» (MV 82) y «He don't have to - He's gonna do it» (DS 75) por «No tiene que decirlo ... Tiene que hacerlo.» (MV 82)

Es poco afortunada la traducción de «The class came right before practice, see, and I didn't go enough» (DS 93) por «No he sabido desenvolverme» (MV 101) pues, aparte de verse incorrectamente el parlamento de Biff, no se dejan claras las razones por las que éste suspendió el examen de matemáticas. Además, existen algunos casos de destrucción de metáforas como en «He [Willy] always wiped the floor with you» (DS 43) por «¡Siempre, siempre ha sido duro contigo!» (MV 48) y «spewing out that vomit from his mind» (DS 44) por «a soltar cuanto pasa por su cabeza.» (MV 48) Finalmente, algunas traducciones son inexactas, como la de «a young man with - such personal attractiveness» (DS 11) por «un joven con ... dotes como las suyas.» (MV 14) Aunque la traducción de Hernani necesitaría revisar los pasajes aquí expuestos y otros similares, habría sido una suerte que este texto hubiera sido el empleado en el estreno español de la pieza.

A tenor de todo lo expuesto parece lógico concluir que el Miller que vieron los españoles a principios de los 50 era sólo marginalmente el que quienes han tenido la ocasión de leer sus obras en inglés —o en traducciones adecuadas— conocen. Frecuentes distorsiones —a veces muy graves— de diversos elementos de los originales, disfunciones estilísticas, supresión de parlamentos y pasajes de gran relevancia, son rasgos que caracterizan las versiones

⁸ Pueden consultarse sus versiones y traducciones publicadas en *Espejo* 1999, 190-5. Además, López Rubio coordinó los doblajes españoles de multitud de películas americanas de los años 50.

⁹ El montaje fue dirigido por Narciso Ibáñez Menta, quien también interpretaba a Willy Loman. La escenografía y el vestuario eran de Mario Vanarelli.

¹⁰ En este párrafo y el siguiente DS equivale al texto original (1961a) y MV a la traducción de Hernani (Miller 1950).



españolas de *All My Sons* y *Death of a Salesman* de principios de los 50. Lo más grave de todo ello es que durante mucho tiempo el público lector español se ha visto forzado a acceder a esas obras de la forma en que Vicente Balart y José López Rubio, respectivamente, habían querido —o sabido— vertirlas. En concreto, no se publicaron nuevas versiones de las obras de Miller hasta 1988 en el caso de *All My Sons* y hasta el 2000 en el de *Death of a Salesman*.

RECIBIDO ENERO DE 2002

OBRAS CITADAS

- Coll, Julio (1953). «La muerte de un viajante». *Destino* 17 enero: 24-5.
- Cueva, Jorge de la (1952). «La muerte de un viajante». Comedia de Arthur Miller, traducción de don José López Rubio». *Abc* 19 enero: 19.
- Espejo, Ramón et al. (1999). *Catálogo de autores dramáticos andaluces 1898-1998 volumen III*. Sevilla: Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía.
- (2000). *El teatro de Arthur Miller y su repercusión fuera de los Estados Unidos durante los años 50: el caso español*. Sevilla: tesis doctoral inédita.
- London, John (1997). *Reception and Renewal in Modern Spanish Theatre: 1939-1963*. London: The Modern Humanities Research Association.
- López Rubio, José (1952). «Autocrítica [de *La muerte de un viajante*]». *Abc* 10 enero: 23.
- Merino Álvarez, Raquel (1994). *Traducción, tradición y manipulación. Teatro inglés en España 1950-1990*. León: U de León / U del País Vasco.
- Miller, Arthur (1950). *Todos eran mis hijos. La muerte de un viajante*. Trad. Miguel de Hernani. Buenos Aires: Losada.
- (1961a). *Death of a Salesman. Certain Private Conversations in Two Acts and a Requiem*. Harmondsworth: Penguin.
- (1961b). *A View from the Bridge. All My Sons*. Harmondsworth: Penguin.
- (1962). *Todos eran mis hijos*. Trad. Vicente Balart. Madrid: Escelicer.
- (1978). *Todos eran mis hijos / Después de la caída*. Trad. Miguel de Hernani y Manuel Barberá. Buenos Aires: Losada.
- (1983). *La muerte de un viajante*. Trad. José López Rubio. Madrid: Mk.
- (1988). *Todos eran mis hijos*. Trad. Enrique Llovet. Madrid: Mk.
- (2000). *Muerte de un viajante*. Trad. Jordi Fibla. Barcelona: Tusquets.
- Rodríguez Celada, Antonio (1980). *Arthur Miller, la sociedad, el existencialismo y el mito*. Salamanca: Almar.
- Rodríguez de León, Antonio (1951). «Representación de 'Todos eran mis hijos' en la Comedia». *Abc* 3 noviembre: 23.
- (1952). «Comedia: 'La muerte de un viajante'». *Abc* 11 enero: 23.
- Torrente Ballester, Gonzalo (1952). «Comedia: 'La muerte de un viajante'». *Arriba* 15 enero: 12.
- Vila Sanjuán, Alberto (1953). «COMEDIA. 'La muerte de un viajante', de Arthur Miller». *La vanguardia* 10 enero: 15.
- Wells, Arvin R. (1979). «The Living and the Dead in *All My Sons*», pp. 5-9, Martine, James J., ed. *Critical Essays on Arthur Miller*. Boston: G. K. Hall.