

Arthur MILLER, *La muerte de un viajante*, edición y traducción de Ramón Espejo Romero, Madrid, Cátedra, 2010, 328 pp.

LA MUERTE de un viajante es, como es bien sabido, la obra reconocida unánimemente como la obra cumbre del teatro de Arthur Miller y, para muchos, la obra más emblemática del teatro estadounidense del siglo XX, un texto teatral que, como nos recuerda el autor de la edición crítica recientemente publicada por la editorial Cátedra en su colección de 'Letras Universales', Ramón Espejo, sería convertida desde su aparición en un auténtico «icono cultural norteamericano» (p. 63). El estreno de la obra en el Morosco Theatre de Nueva York, el 10 de febrero de 1949, todavía es recordado como uno de los grandes hitos de la historia del teatro estadounidense porque, a pesar de sus semanas de éxito clamoroso en su preestreno en Filadelfia –pues era una práctica habitual en los Estados Unidos, en aquel momento, representar durante unos días fuera de Nueva York para estudiar las reacciones del público y retocar todo lo necesario antes del gran estreno en Broadway– nadie habría previsto que la obra de Miller fuese tan aplaudida entre el público como para alcanzar las 800 representaciones y permanecer dos años ininterrumpidos en cartel. Pero es que *La muerte de un viajante* también traspasó de inmediato las fronteras de Estados Unidos, y, si ya desde ese mismo año, se fueron sucediendo montajes en multitud de países, la obra no ha dejado desde entonces de representarse ni de estudiarse en prácticamente todas las universidades y escuelas de teatro del mundo como un texto imprescindible del teatro universal contemporáneo.

No cabe duda de que el gran logro de la obra es que, como apunta Ramón Espejo, «después de sesenta años de haber sido escrita nos siga emocionando e iluminando, siga despertando el interés de la crítica, de los profesionales del teatro e incluso el de muchos jóvenes pertenecientes a generaciones a quienes el mundo que retrata Miller empieza a quedarles algo lejos» (p. 62). Por ello, al encontrarnos ante este magnífico volumen, lo que resulta sorprendente averiguar es que, hasta este momento, no contáramos en España con una edición crítica en lengua castellana de esta pieza clave del teatro en lengua inglesa,

no sólo por su importancia dentro de un canon teatral que traspasa las tradiciones nacionales, sino también porque Miller ha sido un autor muy representado y admirado en los escenarios españoles; además, su trayectoria como dramaturgo y como intelectual comprometido fue reconocida en 2002 con uno de los más prestigiosos galardones de nuestro país, el Premio Príncipe de Asturias de las Letras.

Hasta este momento, la única edición crítica española era la edición del experto en Miller Antonio Rodríguez Celada publicada por la editorial Almar de Salamanca en 1982, una edición con una buena introducción, pero inevitablemente limitada casi al ámbito universitario por estar acompañada del texto original en inglés de *Death of a Salesman*. Por otra parte, la dudosa calidad de las traducciones que habían circulado en España durante décadas, a saber, la traducción de 1950 de la editorial bonaerense Losada –una traducción cargada de americanismos y de giros lingüísticos propios del español hablado en Argentina–, y la varias veces reeditada traducción de José López Rubio, que era una traducción muy poco fiel al original por su desvirtuación de ciertas partes de la obra, e incluso por su eliminación de personajes y parlamentos, había quedado en cierta manera reparada con la traducción de Jordi Fibla editada por Tusquets en 2002. Pero, en cualquier caso, no podemos sino celebrar gratamente esta reciente edición en la que una excelente traducción anotada del mismo Espejo está acompañada de un completísimo prólogo que cumple a la perfección el requisito de la colección de combinar rigor académico e interés general, y de ampliar un catálogo que contiene, significativamente, otros títulos esenciales de la dramaturgia contemporánea estadounidense como son *Largo viaje hacia la noche* y *Aquí está el vendedor de hielos/Hughie* de Eugene O'Neill, *Quien teme a Virginia Woolf* de Edward Albee, e incluso una obra y un guión cinematográfico de un autor en plena actividad profesional como es David Mamet, con la edición de *Glengarry Glenn Ross* y *Casa de Juegos* de Catalina Buezo; por ello es sorprendente que no se hubiese publicado ningún texto de alguno de los dos grandes dramaturgos de la época dorada de Broadway en los cuarenta, Arthur Miller y Tennessee Williams.

Si, como hemos dicho antes, el gran logro de la obra de Miller es seguir vigente seis décadas después de su estreno, conviene preguntarse por qué nos sigue interesando a día de hoy, y la introducción de Ramón Espejo nos ayuda a discernirlo en toda su magnitud. Tras una detallada descripción de los contextos histórico y teatral, necesarios para tener presente el escenario en el que aparecería la obra de Miller y comprender las innovaciones que ésta planteó, Espejo perfi-

la también una semblanza biográfica del artista que resulta igualmente esencial para adentrarse en el trabajo del dramaturgo, pues ahonda en cuestiones de mucha relevancia, como su condición de ciudadano americano descendiente de inmigrantes judíos europeos, la infancia transcurrida en el barrio neoyorquino de Harlem, o en algo tan crucial en su desarrollo vital como sería la ruina del negocio familiar de confección de abrigos que poseía su padre, Isadore Miller, tras el *crack* del 1929. De hecho, la dureza de los años de la Gran Depresión no sería sólo determinante por forzar al joven Miller a tener que salir al mundo a buscarse la vida (y éste lo haría aceptando todo tipo de empleos, como conductor de camiones, cantante en una emisora radiofónica, trabajador portuario o camarero) sino, también, y quizás esto sea más relevante aún, porque le permitiría constatar el coste espiritual de la crisis económica, sus efectos devastadores en los afectos y las relaciones familiares y en el modo de ver la vida de toda una sociedad venida a menos.

Toda esta primera parte del prólogo se erige en un notable preámbulo para llegar a lo que constituye la parte más interesante del trabajo de Ramón Espejo, su minucioso análisis de un texto que es mucho más complejo de lo que podría parecer a simple vista por las reflexiones a las que invita, tanto de índole artística, estética, social, como de carácter moral. No es fácil escribir acerca de un personaje de ficción como Willy Loman, aunque puede que sea precisamente su carácter «poliédrico» (p. 88) lo que en cierto modo refuerce el valor intemporal de *La muerte de un viajante*. En la obra se nos invita a presenciar como espectadores las últimas veinticuatro horas de la vida de este vendedor exhausto física y emocionalmente y a tratar de comprender las razones que pueden llevar a un ser humano a quitarse la vida. No es de extrañar que semejante decisión no dejara indiferente a nadie y, de hecho, la obra generó encendidos debates tras su estreno, en primer lugar respecto a si el protagonista era una víctima del sistema capitalista y a si subyacía acaso en la obra un alegato comunista, y, en segundo lugar, acerca de si se podía considerar a Willy Loman, un hombre común, como un héroe trágico. La lectura que hace el profesor de la universidad de Sevilla insiste en llamar la atención, como ya lo hiciera el propio autor en la introducción a sus obras reunidas, *Arthur Miller's Collected Plays*, publicada por Viking Press en 1957, sobre el hecho de que una obra teatral no puede ser equiparada y reducida a una filosofía política y que, si existe indudablemente una crítica a una sociedad que pone tanto énfasis en promover el éxito a toda costa, también hay en ella

una condena a la fascinación ciega por ser admirado de un torpe personaje como Loman. Como nos recuerda el crítico, en la obra queda claro que si Willy ha fracasado como viajante por ser un mal vendedor y poco popular, y tampoco ha llegado a conocerse a sí mismo –y, en consecuencia, a infundir en sus hijos unos valores adecuados–, esto se puede deber en parte a factores externos, pero también a su fanfarronería, a haber dado siempre más importancia a las apariencias que a la realidad: en definitiva, a no haber sido honesto consigo mismo. El sentido de culpa que mueve a un personaje como Loman a querer quitarse la vida depende, parafraseando al propio Miller, de haber roto una ley que dice que el que fracasa en sociedad y en los negocios no tiene derecho a vivir, una ley que a pesar de no estar regulada por estatutos o por la institución eclesiástica, puede ser tan poderosa en el modo en que atenaza a quien cree en ella, como le ocurre al protagonista de *La muerte de un viajante*¹. El objetivo manifiesto de Miller era despertar una reflexión y hasta una cierta sensación de ansiedad ante los efectos de un precepto tácito que no amenaza a todos, pero que puede conducir a los que creen en él a un grado de desesperación ciertamente nocivo. Por ello Linda, la mujer de Willy, en uno de sus parlamentos más recordados, reclama para su marido una dignidad que se merece pese a sus errores:

Willy Loman nunca ha ganado mucho dinero. No ha salido en los periódicos. No es el ser más admirable de la historia. Pero es un ser humano y le está ocurriendo algo terrible. Por tanto, hay que prestarle atención. No hay que dejar que termine sus días como un perro. De una vez por todas hay que prestarle atención, toda la atención a este hombre.

El hecho de que Willy Loman sea un personaje dramático que en un primer momento no produce mucha empatía, pero que logra a lo largo de un par de horas de representación inducirnos a la más profunda compasión hacia su persona, depende mucho del modo en que Miller decidió presentar su historia, de cómo concibió el espacio escénico para permitirnos entrar en su mente. La manera en que los planos objetivos están engarzados con los planos subjetivos en los que tienen lugar los recuerdos y las ensoñaciones del viajante puede resultar a día de hoy algo casi natural, pero esta pieza fue clave a la hora de llevar a cabo en el drama realista una plena liberación de sus ataduras decimonónicas y de dotarlo de una magnitud psicológica para la que, hasta entonces, aún no se había encontrado una forma dramática tan

¹ Véase Arthur Miller, «Introduction to the Collected Plays», en *Arthur Miller's Collected Plays*, New York, The Viking Press, 1957, pp. 35-36.

eficiente. Como señala además el profesor Espejo en su exhaustivo análisis, las escenas subjetivas no son en la obra meros *flash-backs* de ese pasado que tanto pesa sobre la consciencia de Willy, pues las hay que son enteramente imaginadas por el protagonista, o que nunca tuvieron lugar (p. 128) y que demuestran, por tanto, que el dramaturgo había logrado encontrar una forma suficientemente flexible para la representación de la consciencia de su personaje, en la que no hay una distinción entre pasado, presente y futuro, sino que, como explicó Miller, todo *es* de un modo simultáneo.

Las innovaciones formales presentadas en *La muerte de un Viajante* fueron decisivas para que muchos otros dramaturgos después de Miller continuaran en otras direcciones el proceso de renovación experimental que ésta había supuesto para el drama realista, y si bien el profesor Espejo lo explica e incluso remite en una nota a pie de página en la página 63 a al menos tres obras de los ochenta que usaron como intertexto explícitamente la obra que nos ocupa, quizás se habría agradecido una reflexión algo más extensa de la influencia del teatro de Miller en el teatro posterior dentro y fuera de las fronteras estadounidenses. Se trata, en cualquier caso, de poner alguna pega a un estudio que es verdaderamente exhaustivo y que no podemos sino calificar de sobresaliente, porque, a pesar de su estructura convencional, presta atención con perspicacia a cada uno de los personajes dramáticos y a las acotaciones que los describen, porque incluye una interesantísima sección dedicada a las representaciones y la recepción de *La muerte de un viajante* en nuestro país, porque proporciona muchos detalles del estreno y de otros montajes de la obra, y analiza detalles más técnicos de la escenografía y, además, contiene detalladas referencias bibliográficas a la crítica académica de la obra de Miller, para aquellos interesados en cuestiones más especializadas. Si algo se le podría reprochar, en todo caso, es que tal vez resulte demasiado extenso. Pero no cabe duda de que con él, Ramón Espejo se consagra como uno de los grandes especialistas españoles en la obra de Arthur Miller, y respecto al retrato de ese soñador que es Willy Loman, el texto de Miller desprende en última instancia tanta compasión y respeto por este ser humano que, probablemente, y en tiempos de crisis todavía más, la obra se siga representando y leyendo sin cesar.

ANA FERNÁNDEZ-CAPARRÓS TURINA
Universidad Complutense de Madrid