



Facultad de Ciencias Humanas y Sociales  
Grado en Traducción e Interpretación

Trabajo Fin de Grado

**Las traducciones de  
“Todos eran mis hijos”**

Arthur Miller, 1947

Estudiante: **Josefina Crespo**

Director: José Luis Aja Sánchez

Madrid, junio de 2024

1. Finalidad y motivos
2. Arthur Miller y *Todos eran mis hijos*
  - 2.1. *Todos eran mis hijos* en la trayectoria de Miller
  - 2.2. Trama
  - 2.3. Significado de la obra
3. Metodología
4. Recepción e historia editorial de *Todos eran mis hijos*

Cuadro de recepción.

  - 4.1. Ediciones de la obra
    - 4.1.1. La edición de Losada. Rasgos de la editorial. Datos del traductor.
    - 4.1.2. La edición de MK. Rasgos de la editorial. Datos del traductor.
    - 4.1.3. La edición de Escelicer. Rasgos de la editorial. Datos del traductor.
    - 4.1.4. La edición de Tusquets. Rasgos de la editorial. Datos del traductor.
5. Retraducción y recepción
  - 5.1. El concepto de retraducción
  - 5.2. Motivos de retraducción
6. Marco teórico
  - 6.1. La teoría de la equivalencia
    - 6.1.1. Qué es la equivalencia traductora. Aspectos históricos.
    - 6.1.2. La equivalencia según Mona Baker. El carácter variable de la equivalencia.
    - 6.1.3. Las discrepancias a nivel léxico, semántico, cultural. Diferencias formales y expresivas
    - 6.1.3. Estrategias
    - 6.1.4. Unidades menores de traducción y estrategias según Vinay y Darbelnet.
    - 6.1.5. El concepto de traducción oblicua: modulación, transposición.
    - 6.1.6. Las unidades mayores de significación
  - 6.2. Pragmática y traducción.
    - 6.2.1. Pragmática y traducción
7. Análisis textual
  - 7.1. Elección del corpus
  - 7.2. Unidades menores de significación

### 7.3. Unidades mayores de significación

8. Conclusiones

9. Bibliografía

## 1. Finalidad y motivos

Varias son las razones por la que hemos decidido analizar las traducciones españolas de *Todos eran mis hijos* (Arthur Miller,).

—Nuestro interés por la figura de Arthur Miller.

—La constatación de que es un autor poco traducido en España, si bien ha tenido un notable éxito en el ámbito teatral.

—La convivencia, en un corto plazo de tiempo, de traducciones muy diferentes en el mercado, condicionadas, en alguno de los casos, por la función escénica, lo que marca claramente una clara diferencia con las restantes.

Desde el principio comprendimos que merecía la pena ahondar en las causas que se encontraban detrás de estas diferencias estilísticas.

Por otro lado, entendimos que el hecho de que la primera traducción de la obra apareciera en Buenos Aires no era tampoco un acontecimiento casual. El peso de la censura en España impidió que la obra de Miller apareciera a este lado del Atlántico, una circunstancia que nos permite, además, asomarnos al panorama editorial tanto en España como en Argentina para comprender los procesos de publicación de la obra, fiel reflejo de una situación política y cultural que marcó la historia de los dos países entre la década de 1950, fecha en que aparecieron las primeras traducciones Miller en Argentina, y la década de 1980, un periodo en el que se encuentran las primeras versiones de *Todos eran mis hijos* publicadas en una España libre ya del peso de la censura.

Con el fin de desarrollar un análisis exhaustivo de estas traducciones, nos proponemos esbozar una breve semblanza biográfica de Arthur Miller, en la que se desarrollen los aspectos ideológicos más significativos de *Todos eran mis hijos* para, a continuación, analizar

la recepción de la obra desde la perspectiva de la retraducción y de los estudios de recepción. Por último, elegiremos una herramienta de análisis textual para proceder a analizar algunos aspectos específicos que caractericen a las traducciones elegidas para el estudio, que se desarrolla siempre en el marco de la extensión previsto para los Trabajos Fin de Grado.

## **2. Arthur Miller y *Todos eran mis hijos***

### **2.1. *Todos eran mis hijos* en la trayectoria de Miller**

Arthur Ash Miller nació el 17 de octubre de 1915 en Harlem, Nueva York. Era hijo de Isidore y Augusta Miller, dos inmigrantes judíos austriacos que viajaron a Estados Unidos en busca de un futuro mejor. (Bigsby, 2008) Su padre era dueño de la empresa *Miltex Coat and Suit Company*, que se arruinó en la Gran Depresión de 1929. Por esta razón, Miller no pudo ir a la universidad al finalizar sus estudios y empezó a trabajar para ahorrar dinero. Trabajó dos años en un almacén de piezas de automóvil hasta poder pagarse la universidad. En 1934, Miller entró a la Universidad de Michigan, donde comenzó a estudiar Periodismo ya que «Michigan era uno de los pocos lugares donde se tomaban en serio la escritura» (Brater, 2010). Allí, comenzó a trabajar en el *Michigan Daily* como reportero y editor nocturno.

En 1936, ganó el premio Hopwood por su primera obra, *No Villain*, lo que le permitió pagar sus estudios y cambió su titulación a Inglés. Se inscribió en la clase del profesor Kenneth T. Rowe, quien le inspiraría para tener un futuro en el teatro y sería crucial en su desarrollo como escritor. Fue Rowe quien le dio a conocer el teatro griego, a Ibsen y a los nuevos autores radicales de la dramaturgia. (Bigsby, 2008).

Ganó su segundo premio Hopwood por su obra *Honors at Dawn* y reescribió su primera obra con el título *They Also Arise*, por la cual ganó un premio del Theatre Guild's Bureau of New Plays. Miller escribió otra obra que estuvo a punto de obtener un tercer premio, *The Great Disobedience*, tras una visita en 1937 a la prisión federal de Jackson, Michigan. (Michigan, 2006).

Después de licenciarse en la Universidad de Michigan, se incorpora al Federal Theatre Project en Nueva York para escribir obras y guiones radiofónicos, pero este se clausura por las fuerzas conservadoras del Congreso (Brater, 2010).

Mientras trabajaba en el *Daily*, Miller empezó a desarrollar sus ideas políticas marxistas. Estaba muy preocupado por la guerra de Europa y el nazismo le parecía un sistema opresor y fascista.

Era de la misma creencia que la mayor parte de los brigadistas americanos que habían venido a luchar en España. La guerra de España la siguió de cerca con preocupación y pena. Uno de sus amigos de universidad, Ralph Neaphus, con quien paso unos días en Nueva York antes de que este se embarcara, moriría como brigadista en España en 1937. (Rodríguez Celada, 2004 p. 19)

En 1940 se casó con Mary Slattery, con quien compartía ideas políticas y con quien tuvo dos hijos, Robert y Jane. Miller se dedicó a la escritura para poder mantener a su familia. Escribió obras de teatro, guiones, novelas y reportajes. Entre las obras teatrales destacan *The Man Who Had All the Luck* (1944), *All my Sons* (1947), y *Death of a Salesman* (1949). Su primera obra fue un fracaso, pero «fue el fracaso necesario que le puso en su sitio» (Rodríguez Celada, 2004, p. 19). Su reportaje *Situation Normal* (1944) es una recopilación de impresiones sobre la guerra, «una mezcla de realismo objetivo e interpretación personal, presentadas en estilo periodístico, pero con la profundidad de un reportaje serio» (Rodríguez Celada, 2004, p.19). Este reportaje sería su mejor contribución a la lucha en contra del fascismo. Al haberse lesionado de joven y no haber podido ir al servicio militar, Miller decide hacer su aporte de una manera intelectual. «Lo que el lector deduce es que el autor intenta concienciar a la opinión pública sobre los grandes problemas de adaptación que sufre el soldado desplazado al frente y los efectos nocivos que la guerra tiene sobre la persona humana» (Rodríguez Celada, 2004, p.19). Al año siguiente escribió su única novela, *Focus* (1945). En ella trataba el tema del antisemitismo y «la relación del individuo con la sociedad en la que vive» (Rodríguez Celada, 2004, p.19).

Su primer éxito fue *All my Sons* (1947), su obra más parecida a las del dramaturgo Ibsen, ya que se basa en las sólidas convenciones del realismo de la cuarta pared y en la lenta y constante revelación de una ominosa historia de fondo (Brater, 2010). Este éxito lo convertiría en una figura pública sobre todo en Broadway y le daría un lugar entre los intelectuales de su país. Su segundo éxito, *Death of a Salesman* (1949), le daría el respeto no solo de los admiradores de Broadway sino de todo el mundo. Esta obra asociaría a Miller con la imagen del viajante, sobre todo a aquellos que desearan «adentrarse en los secretos y profundizar en las contradicciones de un país tan rico en matices como el norteamericano» (Rodríguez Celada, 2004, p.20). Se describe una sociedad que representa el sueño del éxito, pero que castiga duramente al perdedor y que no ha encontrado solución para aquellos que conviven con el sueño equivocado, como el personaje de la obra, Willy.

En 1953, Arthur Miller escribió su obra más polémica, *The Crucible*. Esta obra lo pondría en la mira del Comité de Investigaciones, ya que fue estigmatizada por el auge del McCarthismo y fue definida como un alegato peligroso e incómodo para el Senador McCarthy (Rodríguez Celada, 2004). En ella, Miller compara al Comité con la cacería de brujas en Salem. Al haber simpatizado con el comunismo, Miller fue entrevistado en diferentes ocasiones por el Comité para que citara nombres de las personas que asistían a las reuniones patrocinadas por el partido comunista. Pertenecer al Partido Comunista no era ilegal, pero se podía mandar a prisión a las personas que no cooperaran con el Comité y no citaran nombres. Esto daba a entender que ser simpatizante comunista era un acto criminal y el HUAC (House Un-American Activities Committee) podía incluso generar pérdidas de empleo y ostracismo a las personas que no cooperaran. (Abbotson, 2010). En 1951, conoce a Marilyn Monroe gracias a su director de teatro, Elia Kazan, con quien perdería relación más adelante por su cooperación con el HUAC, y en 1956 se casa con la estrella más codiciada de Hollywood. A pesar de no haber cooperado con el Comité, Miller nunca ingresó en prisión.

(...) su gran personalidad como dramaturgo y el apoyo de la prensa internacional impidieron que ingresara a prisión. Así lo entienden la mayoría de los críticos o escritores que se han manifestado sobre el tema. Algunos, no obstante, como el conocido novelista Norman Mailer, no piensan igual y creen que fue la relación que en aquel momento mantenía con Marilyn Monroe la que forzó al Comité a transigir (Rodríguez Celada, 2004, p. 20).

Hay otra explicación más simple, y es que el Departamento del Estado aprovechó la situación de Miller para ganar publicidad, ya que todas las entrevistas solían escucharse en la radio o ser televisadas.

Durante el periodo que va desde el estreno de *A View from the Bridge* en 1955 y el estreno de *After the Fall* en 1964, Miller experimentó grandes altibajos: inestabilidad emocional, tensiones personales intensas y falta de inspiración para encontrar temas e ideas nuevas debido a su exposición continua con la prensa que lo acosa. Su difícil relación con Marilyn Monroe y los sobresaltos que sufrió a manos del HUAC fueron las dos razones principales.

A pesar de no haber sido su mejor época de obras teatrales, escribió los mejores ensayos críticos. En 1961, escribió el guion de *The Misfits*, obra pensada para que actuara y se luciera Marilyn Monroe. Aunque tuviera un gran elenco como Montgomery Clift y Clark Gable junto a un gran director como John Huston, la película no tuvo mucho éxito. Ese mismo año se divorciaron y al año siguiente se suicida Marilyn Monroe.

En 1962, se casó con Inge Morath, una fotógrafa de la agencia Magnum, y conmovido por el desafortunado final de su exesposa y una vez recuperada su estabilidad emocional, continúa escribiendo más obras. Fue el año en que se estrenó *After the Fall*. Varios críticos afirman que «utilizó el escenario como un instrumento para su catarsis personal» (Rodríguez Celada, 2004, p.22). Los hechos no dejaban lugar a dudas del aspecto autobiográfico. A pesar de que Miller lo negará, los críticos y el público no le creyeron y lo acusaron de aprovecharse del personaje.

Después del éxito de *After the Fall* empezó a interesarse por otros temas, realizó viajes a Rusia y a China y criticó a Broadway por ser extremadamente mercantilista. También se preocupó por el futuro del teatro en su país. Fue elegido presidente del PEN, la organización internacional de escritores dedicada a luchar contra todas las formas de censura (Brater,



2010). Se interesó también por la desintegración de los regímenes comunistas y por la labor en defensa de los derechos humanos.

Como presidente del PEN internacional (1965), logró llamar la atención de la opinión pública mundial sobre varios casos de violación de los derechos fundamentales. Especial mención merece la gran repercusión que tuvo el viaje que hizo con Harold Pinter a Turquía en 1985. A su vuelta puso su pluma y su prestigio intelectual al servicio de las causas en que siempre había creído: la libertad y la democracia. No tuvo ningún reparo en denunciar cómo el gobierno turco encarcelaba e intimidaba a los intelectuales y a los artistas, cómo ejercía una censura brutal sobre la prensa y prohibía derechos tan básicos como el de reunión o manifestación» (Rodríguez Celada, 2004, p.22).

Las obras de teatro que estrenó en la década de los 80 perdieron esa fuerza de sus dramas iniciales, pero se le sigue proclamando como una de las voces con mayor autoridad en Broadway. Sus obras fueron interpretadas en varios teatros de diferentes estados como Nueva York, Los Ángeles, Chicago y San Francisco entre otros. Sus obras también conocieron un seguimiento internacional en ciudades como Londres, Madrid o París.

El 10 de febrero de 2005, Miller falleció de una insuficiencia cardiaca en su casa de Connecticut. El 9 de mayo se celebró un funeral público en el Majestic Theatre de Nueva York, al que asistieron 1.500 personas. Cuando le preguntaron por qué sería recordado, el dramaturgo respondió: «por unos cuantos buenos papeles para actores» (Brater, 2010).

## 2.2. Trama

Joe Keller es un fabricante que ha permitido que se envíen culatas defectuosas a las Fuerzas Aéreas del Ejército y que se convierte así en responsable de la muerte de varios jóvenes aviadores. En lugar de aceptar la culpa, permite que otro hombre, su socio comercial, vaya a la cárcel. Con el tiempo, su hijo superviviente, Chris —el otro hijo, Larry, se ha suicidado (como sabremos más tarde) por vergüenza ante la noticia—, se enfrenta a él y Joe Keller también se suicida al darse cuenta tardíamente de que la responsabilidad moral va más allá de la familia. (Bigsby, 2008).

## 2.3. Significado de la obra

Miller escuchó por primera vez la historia en la que se basaría *Todos eran mis hijos* de su suegra en Ohio. Había leído sobre una niña que delató a su padre, el cual había estado defraudando al ejército.

*Todos eran mis hijos* de Arthur Miller explora las consecuencias de las acciones pasadas en el presente y en el futuro. La obra aborda temas como la responsabilidad moral, el encarcelamiento (tanto literal como figurado), el materialismo y el sueño americano. Ambientada en Estados Unidos durante la posguerra, presenta a unos personajes que se enfrentan a las consecuencias de las decisiones tomadas en tiempos de guerra y la búsqueda del éxito material. La estructura de la obra se basa en las revelaciones que desvelan la verdadera naturaleza del pasado de los personajes y pone de relieve la omnipresente influencia de la historia en sus vidas. El escenario, aunque al aire libre, simboliza el confinamiento y la división, reflejando las luchas internas de los personajes. Fundamentalmente, *Todos eran mis hijos* critica la versión corrupta del sueño americano impulsada por el materialismo, mostrando cómo conduce al compromiso ético, y finalmente, a consecuencias trágicas. Otros temas son la responsabilidad moral, la lealtad familiar, la guerra, la negación y la compleja dinámica entre padres e hijos (Zinman, 2010).

### **3. Metodología de trabajo**

Nuestra metodología de trabajo ha consistido en localizar las diferentes ediciones de la obra, una fase de nuestro estudio que se resume en un cuadro de recepción (añadir epígrafe). Una vez elaborado este catálogo, hemos leído las traducciones para conocer a fondo las diferencias que las caracterizan. Constatamos que las divergencias textuales entre la edición de 1988 (Mk Ediciones, traducción de Enrique Llovet) y la edición de 2004 (Editorial Losada, traducción de Miguel de Hernani) permiten un estudio textual comparado. Para el desarrollo de este estudio hemos procedido a un cotejo exhaustivo de ambas versiones con el original inglés, lo que nos lleva a clasificar las variantes en unidades menores y unidades mayores de significado, tal y como se puede comprobar en el epígrafe correspondiente (añadir epígrafe).

Habría resultado de interés incorporar al análisis la traducción de Tusquets (a cargo de Vicente Balart, 2012), así como la traducción de Escelicer (Vicente Balard, 1962), pero no ha sido posible por motivos de espacio.

El desarrollo de este análisis se apoya en dos líneas metodológicas cuyas bases ideológicas aparecen fundamentadas en el marco teórico. Por un lado, hemos considerado necesario definir el concepto de retraducción y las dinámicas de recepción textual para fundamentar el análisis desde una perspectiva histórica, pues entendemos que la transmisión textual de las traducciones está claramente marcada por factores socioculturales en los que la historia editorial ocupa un papel de gran trascendencia.

Por otro, el análisis textual se basa en algunos principios analíticos que proponen los estudios de traducción y cuyos fundamentos se exponen también de forma específica.

#### 4. Recepción e historia editorial de *Todos eran mis hijos*

Entendemos que estudiar de forma integral la recepción de una obra implica recopilar de forma exhaustiva todas las noticias relativas al número de traducciones y de ediciones del título objeto de estudio. Resumimos todos estos datos en el siguiente cuadro de recepción, que se ha elaborado a partir de las consultas de las siguientes fuentes documentales:

- a) WorldCat: <https://www.worldcat.org/>
- b) Biblioteca Nacional de España: <http://www.bne.es/es/Catalogos/>
- c) Index Translationum: <http://www.unesco.org/xtrans/>
- d) Agencia del ISBN:

[http://www.mcu.es/webISBN/cargarLibroBusquedaAvanzada.do?cache=init&prev\\_layout=busquedaisbn&layout=busquedaisbn&language=es](http://www.mcu.es/webISBN/cargarLibroBusquedaAvanzada.do?cache=init&prev_layout=busquedaisbn&layout=busquedaisbn&language=es)

e) Iberlibro: [https://www.iberlibro.com/?&cm\\_mmc=ggl- -NEW\\_ES-Branded- -naa- -naa&gclid=Cj0KCQIA\\_4jgBRDhARIsADezXciVCHsYlO-bqSJExx4Zywd2suR6fgUY8VRRXH74jvUZWRIOXyQJoCoaAnEFEALw\\_wcB](https://www.iberlibro.com/?&cm_mmc=ggl- -NEW_ES-Branded- -naa- -naa&gclid=Cj0KCQIA_4jgBRDhARIsADezXciVCHsYlO-bqSJExx4Zywd2suR6fgUY8VRRXH74jvUZWRIOXyQJoCoaAnEFEALw_wcB)

Véanse a continuación los datos obtenidos en dichas fuentes.

Cuadro de recepción de <i>All my Sons</i> de Arthur Miller en español						
Título en inglés	Título en español	Fecha de publicación	Ciudad	Editorial	Nombre del traductor	Observaciones
<i>All my Sons</i>	<i>Todos eran mis hijos</i>	1950	Buenos Aires	Losada	Miguel de Hernani	Primera edición Reimpresiones: 1957 Nueva edición de la misma traducción en la colección del bolsillo «Biblioteca clásica y contemporánea» 1967, 1971, 1978, 2000.

						También aparece en la colección «Gran teatro», 2004.
<i>All my Sons</i>	<i>Todos eran mis hijos</i>	1988	Madrid	Ediciones MK	Enrique Llovet	
<i>All my Sons</i>	<i>Todos eran mis hijos</i>	1962	Madrid	Alfil: Escelicer	Vicente Balart	Hay otra traducción de la misma editorial en 1967
All my Sons	Todos eran mis hijos	2012	Barcelona	Tusquets	Victoria Alonso Blanco	Se reedita de nuevo en 2016 junto a otras obras de Miller. Aparece con el título <i>Teatro Reunido</i> .

#### 4.1. Ediciones de la obra

##### 4.2.1. La edición de Losada. Rasgos de la editorial. Datos del traductor

Losada es una editorial argentina fundada en Buenos Aires en 1938 por el español Gonzalo Losada. Esta editorial es el resultado de los conflictos entre algunos de los editores de Espasa-Calpe Argentina, la editorial en la que Losada era gerente, con los propietarios de la editorial en España. Cuando estalló la Guerra Civil, Espasa-Calpe se adhirió al franquismo y Losada abandonó la empresa para crear su propio sello (Bermejo, 2016).

Entre quienes fundaron la nueva editorial Losada estaban su presidente, Gonzalo Losada, el gerente Enrique Pérez y el director editorial, Guillermo de Torre, así como un grupo de intelectuales del prestigio de Amado Alonso, Pedro Henríquez Ureña, Francisco Romero y el ilustrador Attilio Rossi. A ellos se unirían posteriormente varios exiliados españoles que colaboraron con la editorial, por ejemplo, como directores de colecciones (Luis y Felipe Jiménez de Asúa, Lorenzo Luzuriaga), o traductores (Francisco Ayala) (Larraz, 2018).

Esta editorial se caracterizaba por su edición y su cuidada selección de textos, por la ordenación de las monografías en colecciones y por su voluntad transatlántica. Dentro de las colecciones podemos destacar la Biblioteca Contemporánea, una colección de bolsillo que luego se denominó Clásica y Contemporánea. Esta colección fue una de las más importantes de la editorial debido a su selección y variedad de textos. La dirigió en sus inicios Guillermo de Torre y entre 1938 y 1982 publicó 478 libros. Otras colecciones de la editorial fueron Novelistas de España y de América, Novelistas de Nuestra Época, Gran Teatro del Mundo y Cristal del Tiempo. Dentro de estas colecciones surgieron las primeras ediciones de obras significativas de la literatura en español. Entre ellas *El Aleph* de Jorge Luis Borges, *Como quien espera el alba* de Luis Cernuda y *Antología poética* de Juan Ramón Jiménez, además de obras de Federico García Lorca. Las traducciones de la editorial se centraban tanto en literatura europea como estadounidense.

También es preciso destacar la impronta de las traducciones en las colecciones Novelistas de Nuestra Época, Gran Teatro del Mundo y Cristal del Tiempo (dedicada al ensayo), que, junto con las de Sudamericana, Santiago Rueda y Emecé, convirtieron a Buenos Aires en la capital por la que se recibía la vanguardia de la literatura mundial en lengua española. Las traducciones de Losada se centraron principalmente en la literatura europea, de la que Guillermo de Torre era asiduo lector: Italo Calvino, Albert Camus, André Gide, Eugene Ionesco, Thomas Mann, Alberto Moravia, Bertrand Russell, Jean Paul Sartre..., pero también algunos estadounidenses como William Faulkner, Arthur Miller, J. B. Priestley y Tennessee Williams. (Larraz, 2018)

La primera edición de *Todos eran mis hijos* fue publicada en 1950 y traducida por Miguel de Hernani. Por las fuentes consultadas (Biblioteca Nacional, Iberlibro), sabemos que esta traducción se reeditó en la misma colección al menos en una ocasión (1957). Posteriormente, la editorial relanzó el título en la colección de bolsillo «Biblioteca clásica y contemporánea» junto con *Después de la caída*, reutilizando la misma traducción de Miguel de Hernani. Vuelve a publicarse de nuevo en otro formato dentro de la colección Gran Teatro, siempre con la misma traducción de Miguel de Hernani.

#### 4.1.1 La edición de MK. Rasgos de la editorial. Datos del traductor

MK ediciones es una editorial madrileña que se centra en la publicación de estrenos teatrales. Recoge el testigo de la colección Alfil (Escelicer), que desaparece en el año 1976 (Merino, 2001; Puebla, 2012 p. 16). Prácticamente no hemos encontrado información sobre el recorrido de MK. Por ello, y con el fin de aportar datos sobre su catálogo, nos limitaremos a analizar los listados de títulos que aparecen al final de los ejemplares consultados. Tras analizarlos, llegamos a la conclusión de que, como en el caso de Alfil, las piezas teatrales que publica esta colección son un fiel reflejo de los gustos escénicos propios de la década de 1980. Encontramos en ella otras obras de Miller (*Panorama desde el puente*; *La muerte de un viajante*, traducida por José López Rubio), así como de dramaturgos norteamericanos que trabajaban en esta misma línea. Es el caso de Tennessee Williams, representado en la colección por *Un tranvía llamado deseo* (1988, también traducida por Enrique Llovet) o *La gata sobre el tejado de zinc* (en versión de Ana Diosdado). Sam Shepard, John Murrell o el británico Hugh Whitemore, también habituales en la programación teatral de aquella época, aparecen asimismo en la colección. Como es lógico, en el repertorio figuran también otros autores españoles que se incorporaban entonces al mundo escénico, como Antonio Gala y la propia Ana Diosdado. Al igual que sucedía con la colección Alfil, el catálogo de MK refleja el interés por el drama intimista burgués de inspiración nórdica, con el que la obra de Miller está claramente emparentado. De hecho, MK también tradujo piezas de Strindberg (*La señorita Julia*, primer título publicado) y de Ibsen (*Un enemigo del pueblo*), así como los cuatro dramas de Chéjov. Destacamos asimismo la presencia de obras teatrales francesas de la segunda mitad del siglo XX como *Calígula*, de Camus, o *Los peces rojos*, de Jean Anouilh.

El traductor de la obra fue Enrique Llovet. Enrique Llovet fue un dramaturgo y escritor español. La obra, por tanto, se traduce para la representación escénica, lo que condiciona, como veremos, las estrategias translativas seguidas por Llovet.

#### **4.1.2 La edición de Escelicer. Rasgos de la editorial. Datos del traductor**

Escelicer es una editorial española especializada en teatro que desaparece en el año 1976. Lola Puebla, en 1951, edita la Colección Teatro, inicialmente editada por Alfíl y finalizada por Escelicer, con más de 785 números publicados y 922 textos dramáticos completos. La importancia de esta colección se debe a que, durante esos años, los textos teatrales eran muy escasos.

*Colección Teatro* es la gran serie fundamental para comprender la evolución de la sociedad española a través del teatro. Todo está en ella. El final del periodo autárquico, el movimiento intelectual antifranquista desde sus inicios, la apertura al teatro extranjero y la gran influencia del teatro americano –fundamentalmente, Miller y Williams–, la configuración de un teatro de lucha política: el Grupo de Teatro Realista, encabezado por Sastre y José María de Quinto y, finalmente, la decadencia. Hay, no obstante, algunos fenómenos teatrales que, posiblemente por razón de compra de derechos se les escapan, como los jóvenes airados, el teatro del absurdo y la “irresistible ascensión” de Brecht... (Sánchez Álvarez-Insúa, 1996) (Puebla, 2012, p.18)

La primera edición de *Todos eran mis hijos* fue publicada en 1962 y fue traducida por Vicente Balart. En 1967 aparece una nueva reimpresión de esta misma traducción. Resulta evidente, tras lo dicho, que la traducción de *Todos eran mis hijos* se identifica claramente con la línea editorial de Escelicer, que pretendía mostrar la realidad contemporánea del mundo escénico en la década del 1960.

#### **4.1.3 La edición de Tusquets. Rasgos de la editorial. Datos del traductor**

Tusquets Editores es una editorial española fundada en 1969 por Beatriz de Moura.

Antes, Beatriz de Moura había trabajado como editora en empresas como Gustavo Gili y Salvat, pero fue en Lumen donde realmente se destacó. Colaboró con Esther Tusquets, la hermana de su exmarido, en Lumen hasta que decidió crear su propia editorial, Tusquets Editores. La editorial surgió con un enfoque particular en la literatura que incide en la



revolución de las costumbres y de la estética, comenzando a publicar textos de escritores surrealistas y manifiestos teóricos sobre estética, estableciendo así un perfil editorial que abordaba obras significativas, aunque a menudo breves o fuera de los estándares de publicación convencionales. (Moret, 2002)

La editorial surgió en un momento culturalmente efervescente en Barcelona a finales de los años sesenta, impulsado por el movimiento de la *Gauche Divine*, que reunía a editores con un espíritu antifranquista. Beatriz de Moura, con un presupuesto inicial de 165.000 pesetas proporcionado por su exmarido, el arquitecto Óscar Tusquets, estableció Tusquets Editores bajo tres premisas fundamentales. Primero, importar obras menos conocidas de los principales autores de las vanguardias europeas. Segundo, generar debates vivos y activos en la sociedad española mediante textos polémicos. Y tercero, dar voz a la narrativa emergente de autores españoles e hispanoamericanos. (Álvarez Maylín, 2021).

En sus inicios, Tusquets Editores operaba de manera artesanal. La editorial funcionaba en el salón de la casa de Beatriz de Moura en Barcelona, donde, junto con otros colaboradores, debido a restricciones económicas, producían libros pequeños que formaban parte de las colecciones «Cuadernos Ínfimos» y «Cuadernos Marginales».

Inicialmente, la estructura de la empresa era muy pequeña, con Beatriz de Moura como la única empleada. Los libros se distribuían a través de Lumen. En las primeras colecciones, «Cuadernos Ínfimos» y «Cuadernos Marginales», se publicaban obras y ensayos literarios (Moret, 2002).

La editorial se dedicaba especialmente a la literatura considerada «minoritaria». Dentro de «Cuadernos Marginales», Tusquets Editores publicaba obras destacadas como *Relato de un Náufrago* de Gabriel García Márquez y *Cartas a la novia* de Sigmund Freud.

Dentro de la colección «Cuadernos Ínfimos», se abordaban temas de cine y arquitectura, como por ejemplo *Marco Bellocchio* de Ricardo Muñoz Suay y *Buster*

*Keaton* de Marcel Oms, además de obras de autores como James Joyce, André Gide y Karl Marx. (Moret, 2002)

Durante los años de la dictadura franquista, Tusquets Editores enfrentó el escrutinio censor del régimen, con aproximadamente el 80 % de su catálogo entre 1969 y 1980 sometido al servicio de censura. A pesar de las dificultades, la editorial mantuvo un compromiso firme con la literatura considerada «minoritaria». En este periodo, Tusquets colaboró estrechamente con otros editores de la Generación Bocaccio, albergando su actividad en la Distribuidora Enlace hasta 1976. (Álvarez Maylín, 2021).

En 1973, Carlos Semprún Maura dirigió la colección de la literatura libertaria *Acracia* (1973-1989), que era controvertida en su época por su contenido. En ella, se publicaron los clásicos del anarquismo y estudios de autores libertarios que contribuyeron al desarrollo de las ideas antiautoritarias.

Con el fallecimiento de Franco y el inicio de la transición democrática en España, Tusquets se transformó y se consolidó como una editorial clave. En 1976, la entrada de Antonio López Lamadrid como socio de Beatriz de Moura fue fundamental para la estabilidad y el desarrollo del sello, convirtiéndolo en una sociedad anónima. En este contexto de cambio, surgieron colecciones emblemáticas como *La Sonrisa Vertical* (1977-2014), dirigida por Luis García Berlanga, y *Andanzas*, que marcó la década de los ochenta con obras de autores internacionales como Marguerite Duras, Milan Kundera y John Irving.

Finalmente, en 2012, Tusquets Editores fue adquirida por el Grupo Planeta, tras una serie de transacciones accionariales previas. Esta transición no solo representó un cambio en la estructura corporativa, sino que también marcó un hito en la historia de la editorial. En 2017, el Archivo Tusquets fue donado a la Biblioteca Nacional de España por Beatriz de Moura, preservando así décadas de documentación editorial y administrativa como parte del patrimonio cultural del país. (Álvarez Maylín, 2021).

La edición de *Todos eran mis hijos* fue publicada en 2012 por la editorial Tusquets. La traductora fue Victoria Alonso Blanco. En 2016, se publica Teatro Reunido, en la cual también aparece la traducción de Victoria Alonso Blanco de *Todos eran mis hijos* del 2012.

## 5 Retraducción y recepción

### 5.1. El concepto de retraducción

Podemos definir la retraducción como «la traducción total o parcial de un texto traducido previamente» (Zaro & Ruiz, 2007). Sin embargo, diccionarios como el *Grand Robert* (edición de 1985), el *Webster Dictionary* y el especializado *Dictionary of Translation Studies* de Shuttleworth y Cowie, la definen como «la traducción de un texto traducido a su vez de otra lengua». (Gambier, 1994)

Ambas definiciones son imprecisas. Gambier (1994) destaca que la definición que proveen los diccionarios del término se asemeja a la de la traducción indirecta o intermediaria, y la definición propuesta provisionalmente plantea más preguntas que respuestas. Gambier también hace una distinción entre el término retraducción y otros con los que podría confundirse, como retrotraducción, adaptación y revisión. (Cadera, 2016)

Berman (1990) y Bensimon (1990) propusieron la hipótesis de la retraducción, que luego sería expandida por Chesterman (2000). Según esta teoría, la primera traducción de un texto literario está más orientada a la lengua meta mientras que la retraducción está más orientada a la lengua original. Sin embargo, estudios más recientes han puesto de relieve la necesidad de realizar estudios empíricos para mejorar, ampliar o debatir la hipótesis de la retraducción, argumentando que una evolución lineal desde la domesticación hacia la extranjerización de las traducciones no refleja la complejidad real del proceso de retraducción. (Cadera, 2016)

Anthony Pym y Lawrence Venuti, entre los traductólogos de habla inglesa, han abordado también el concepto de retraducción en profundidad. Pym (1998:82) incluso distingue entre retraducción «pasiva» y «activa». Las primeras son obras producidas únicamente por razones temporales, geográficas o dialectales (por ejemplo, las traducciones

argentinas y españolas de Shakespeare). En general, estas traducciones no compiten entre sí ni surgen de diferencias en los métodos de traducción.

En cambio, las «activas» son, para Pym, las más interesantes, ya que suelen aparecer por motivos más cercanos al propio traductor y están relacionadas con razones editoriales o cultural-políticas de una determinada sociedad. Un ejemplo reciente podría ser las traducciones sucesivas de *En busca del tiempo perdido* en el año 2000 hechas por Mauro Armiño (editorial Valdemar) y Carlos Manzano (editorial Lumen). (Zaro & Ruiz, 2007).

Venuti insiste en que las retraducciones siempre intentan diferenciarse de alguna manera de las traducciones anteriores, de modo que, si se trata de una retraducción, la inscripción o huella del traductor es más evidente.

Como podemos observar, la definición de retraducción sigue abierta, pero debería estar desvinculada de la idea de la traducción indirecta. En todo caso, es un concepto más vinculado a la reactualización textual y a la intertextualidad. (Zaro & Ruiz, 2007).

## **5.2. Motivos de retraducción**

Hay varias teorías sobre los motivos de retraducción. Según Berman, la retraducción surge por la insatisfacción o la desconformidad con la primera traducción y se da lugar en nuevas oportunidades históricas, como, por ejemplo, la aparición de una nueva colección. Berman propone dos términos para explicar esta teoría: *Kairós* («instante favorable») y *défaillance* («desfallecimiento» o «falta de vigor»). (Zaro & Ruiz, 2007).

Para este autor, la retraducción consiste en el genuino retorno al texto de origen. Berman sostiene que retraducir un texto significa volver al original de manera más fiel. La retraducción elimina las limitaciones y cambios que se hicieron en la primera traducción, y así recupera el verdadero significado y la esencia del texto original. (Zaro & Ruiz, 2007)

Por otro lado, Venuti (2004) establece los siguientes motivos para la retraducción:

1. El lenguaje anticuado y desactualizado de las traducciones anteriores. Este motivo está relacionado con el «envejecimiento» de las traducciones y la traducción canónica. En este contexto también se pueden incluir las retraducciones que buscan restaurar partes que fueron suprimidas, aligeradas o censuradas en las traducciones anteriores.

2. Una nueva interpretación crítica que genera una nueva lectura del texto original y, por ende, su retraducción. Enrique Bernández (2003) señala que este es el ideal del «traductor filológico: traducir todo lo que diferencia a la nueva lectura de las anteriores.

3. La reevaluación artística de un texto que pasa de ser marginal a canónico en la cultura de destino. Venuti pone como ejemplo a la escritora italiana ganadora del Premio Nobel Grazia Deledda, y el cambio del estatus de su obra en Estados Unidos. Su obra captó el interés del público estadounidense y fueron retraducidas o traducidas por primera vez al inglés.

4. Un motivo puramente comercial: a veces es más barato hacer una nueva traducción que adquirir los derechos de una traducción ya existente.

Gambier, por su parte, señala que la retraducción ofrece nuevas respuestas a las preguntas que el traductor se plantea, consciente o inconscientemente: ¿qué comprendo del texto? ¿qué puedo traducir? Estas respuestas nuevas dependen de diversos factores, como una edición renovada del original, avances en los métodos de interpretación y una mayor comprensión lingüística. Esto permite reconsiderar las variaciones del lenguaje y redefinir lo que se considera aceptable en la traducción.

Dentro de *Todos eran mis hijos*, Espejo (2003) señala unos casos de retraducción de la obra. A la traducción española de *Todos eran mis hijos* le antecedió una versión argentina hecha por Miguel de Hernani publicada por Losada en 1950. Esta traducción se utilizó mucho en montajes hispanoamericanos y a pesar de ser una traducción fidedigna, estaba repleta de americanismos y de algunos errores y pequeñas supresiones. La versión española de la obra,

traducida por Vicente Balart y publicada por Escelicer en 1962, a pesar de tener menos supresiones, está llena de parlamentos desvirtuados de la versión original de la obra. «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» (Espejo, 2003, p.23).

Resulta evidente que la edición publicada por Losada envejece a lo largo del tiempo, lo que justifica la presencia de nuevas ediciones. De este modo, podemos considerar que el primer supuesto de retraducción propuesto por Venuti se cumple en este caso. También se cumpliría el segundo, que explica la versión de Llovet (MK, 1962), centrada en la expresión teatral.

## **6. Marco teórico**

### **6.1. La teoría de la equivalencia**

#### **6.1.1 Qué es la equivalencia traductora. Aspectos históricos**

El concepto de la equivalencia traductora es fundamental en la teoría y en la práctica de la traducción. Desde los primeros escritos sobre esta disciplina, se ha discutido cómo comparar críticamente un texto original a su traducción. Un ejemplo clave de este debate histórico es la traducción de la Biblia. San Jerónimo, en su *Epístola a Panmaquio*, prefería adaptar el texto para que fuese más accesible al lector, mientras que San Agustín abogaba por mantener la proximidad al mensaje original divino.

Gran parte de este debate se debe al concepto de la fidelidad, concepto que no se suele estudiar actualmente en los estudios de traducción. Para explicar la relación que se produce entre el texto original y el texto traducido, se suele utilizar el concepto de la equivalencia.

Todos los enfoques de la equivalencia surgen de un principio básico: la dinámica de alejamiento o de acercamiento del original.

Friedrich Schleiermacher consideraba que el traductor tenía dos opciones: o bien dejaba tranquilo al autor y ofrecía un texto vinculado a las formas y a la cultura de la lengua del original para que el esfuerzo de comprensión viniera de parte del lector, o bien adaptaba el texto a las necesidades formales y culturales de la lengua meta para que el lector pudiera leer sin esfuerzo (Aja, 2019, p.48).

Eugene Nida retoma la idea de Schleiermacher y aporta dos nuevos conceptos, la equivalencia dinámica y la equivalencia formal. La equivalencia formal busca mantener las estructuras lingüísticas y culturales del texto original, mientras que la equivalencia dinámica prioriza la naturalidad y la facilidad de lectura en la lengua de llegada.



Lawrence Venuti retoma los conceptos de Nida con una nueva terminología, desde una perspectiva cultural. Venuti se enfoca en los elementos culturales que influyen en el proceso de la traducción, como, el canon estético, los paradigmas nacionalistas o los hábitos lectores. Utiliza los términos domesticación o extranjerización. Un texto domesticado se adapta a la estética de la cultura receptora, lo que hace que el lector tenga la impresión de estar leyendo un texto en su propio idioma. Por el contrario, un texto extranjerizado resulta extraño para el lector, ya que no reduce el choque cultural al encontrarse con una tradición diferente cuyas características principales desconoce.

Desde esta perspectiva, podríamos considerar que la versión de Llovet (1988) es una versión claramente domesticada, pues como veremos en el análisis empírico se ajusta a esta terminología propuesta por Lawrence Venuti al adaptar el lenguaje escénico a la concepción del personaje de Keller propuesto por el director del montaje, que no es otro que el propio Llovet.

### **6.1.2. La equivalencia según Mona Baker**

#### **El carácter variable de la equivalencia**

Mona Baker señala que la equivalencia en la traducción es un concepto inestable y depende de varios factores. Por lo tanto, al analizar una traducción, es necesario considerar por qué aparentemente no hay equivalencia entre el texto original y el texto traducido. Esta diferencia no solo se debe a motivos lingüísticos, sino también a cómo el traductor usa los sistemas lingüísticos de manera consciente o inconsciente, siguiendo criterios que considera apropiados. Así, la equivalencia no debe definirse solo en términos lingüísticos.

En el análisis comparado de textos, se utiliza una doble aproximación: las unidades menores y mayores de traducción. Las unidades menores se analizan en términos puramente lingüísticos, mientras que las unidades mayores consideran otros factores que explican mejor las diferencias entre el original y la traducción.

En el caso de las traducciones de *Todos eran mis hijos*, esos elementos están relacionados con el aquí y ahora de la conversación, de la representación teatral. Por este motivo, se elige un criterio pragmático-discursivo, y no puramente lingüístico, para comprender el alcance de las traducciones analizadas. (Baker, 1992).

### **Las discrepancias a nivel léxico, semántico, cultural. Diferencias formales y expresivas.**

Las discrepancias en las traducciones pueden surgir en varios niveles: el léxico, el semántico, el cultural, y en las diferencias formales y expresivas. A nivel léxico, un traductor puede enfrentarse a la falta de equivalentes directos, especialmente cuando se trata de conceptos culturales específicos o términos que no están lexicalizados en la lengua de llegada. Semánticamente, las palabras en la lengua de origen pueden ser extremadamente complejas y abarcar significados que no tienen una contraparte exacta en la lengua de destino. Las diferencias culturales también juegan un papel crucial, ya que ciertos conceptos pueden ser completamente desconocidos o tener connotaciones distintas en diferentes culturas. Formalmente, algunas estructuras gramaticales y morfológicas no tienen equivalentes directos, lo que obliga al traductor a buscar paráfrasis o soluciones creativas. Expresivamente, una palabra puede compartir un significado proposicional entre dos lenguas, pero tener cargas emocionales o connotaciones diferentes, complicando aún más la traducción precisa y efectiva. Estas variaciones y desafíos requieren que el traductor no solo tenga un profundo entendimiento de ambas lenguas, sino también una sensibilidad hacia las sutilezas culturales y contextuales que afectan el proceso de traducción. (Baker, 1992).

#### **6.1.3. Estrategias**

En su libro *In other Words*, Mona Baker nos habla de ocho diferentes estrategias que utilizan los traductores profesionales para enfrentarse a la no equivalencia a nivel de palabra entre diferentes lenguas. Cada estrategia se elige en función del contexto y de las especificidades lingüísticas y culturales. Aquí se presentan estas estrategias con ejemplos ilustrativos:

- Traducción por una palabra más general (superordinada): Esta estrategia es común cuando falta un equivalente específico en la lengua meta. Por ejemplo, en el texto fuente de «Kolestral Super», la frase “Shampoo the hair with a mild WELLA-SHAMPOO” se traduce al español como «Lavar el cabello con un champú suave de WELLA». Aquí, “Shampoo” se traduce como «lavar», que es un término más general.
- Traducción por una palabra más neutra o menos expresiva: Se utiliza para evitar connotaciones no deseadas. En el texto de Morgan Matroc, “mumble” se traduce al italiano como «suggerisce», evitando la connotación negativa de «mugugnare». El verbo «suggerisce» es más neutro y apropiado para el contexto.

Por ejemplo, en la traducción italiana de un folleto de Morgan Matroc, "But why should we imitate our competitors when Matroc probably supplies a greater range of ceramic materials for more applications than any other manufacturer" se traduce como "Qualcuno suggerisce: 'i nostri concorrenti lo fanno.'" donde "suggerisce" sustituye a "mumbles" para evitar una connotación negativa.

- Traducción por sustitución cultural: Se reemplaza un elemento cultural con uno que tenga un impacto similar en la cultura meta. Por ejemplo, en *A Brief History of Time* de Hawking, el concepto de “Little old lady” que interrumpe se adapta al griego como “La Reina” de *Alicia en el país de las maravillas*, un personaje más familiar para los griegos.
- Traducción utilizando una palabra prestada o una palabra prestada más una explicación: Se usa cuando no hay equivalente directo en la lengua meta. En la traducción al alemán “The Patrick Collection”, se usa “Cream-Tea” con una explicación adicional, ya que el concepto es específico de la cultura inglesa.

Por ejemplo, en la traducción alemana de un folleto de The Patrick Collection, "Morning coffee and traditional cream teas are served in the conservatory" se traduce como "...vom anspruchsvollen Feinschmecker bis zum 'Cream-Tea'. Experten", donde se mantiene "Cream-Tea" como préstamo.

- Traducción por paráfrasis utilizando palabras afin. Se utiliza cuando el concepto existe, pero se expresa de manera diferente. En la traducción del árabe de "Kolestral Super", "rich and creamy" se parafrasea como «rico y concentrado», capturando el sentido general.
- Traducción por paráfrasis utilizando palabras no relacionadas. Se usa cuando no hay una palabra directa en la lengua meta.

Por ejemplo, en la traducción árabe de "A secret best seller" de The Independent, "In the words of a Lonrho affidavit dated 2 November 1988, the allegations..." se traduce como "According to the text of a written communication supported by an oath presented by the Lonrho organization and dated 2 November 1988, the allegations...".

- Traducción por omisión. Se utiliza cuando el término no es esencial para el significado general del texto.

Por ejemplo en la traducción francesa "The Patrick Collection" "This is your chance to remember the way things were, and for younger visitors to see in real-life detail the way their parents, and their parents before them lived and travelled", se traduce como "Voici l'occasion de retrouver votre jeunesse (qui sait?) et pour les plus jeunes de voir comment leurs parents et grands-parents vivaient et voyageaient" donde se omite el "real-life detail".

- Traducción por ilustración. Añadir explicaciones o aclaraciones para términos que no tienen equivalente directo. Es una opción útil si la palabra carece de

equivalente en la lengua de llegada, se refiere a una entidad física que puede ilustrarse, sobre todo si hay restricciones de espacio y si el texto debe ser breve, conciso y directo.

Por ejemplo, en la traducción del árabe del paquete de té de Lipton Yellow Label, en vez de traducir la palabra “tagged”, que es una palabra difícil de traducir sin dar explicaciones largas, se ilustra en el paquete una bolsita de té etiquetada. (Baker, 1992).

#### **6.1.4. Unidades menores de traducción y estrategias según Vinay y Darbelnet**

En el campo de la traducción, la identificación y utilización de las unidades de traducción es una etapa crucial y, a menudo, debatida. Tradicionalmente, se ha considerado la palabra como la unidad básica, sin embargo, esta no siempre resulta ser la más adecuada. Saussure ya había señalado la dificultad de identificar entidades lingüísticas perceptibles a simple vista, pero cuya interacción es innegable y fundamental para la constitución de la lengua. En el ámbito traductológico, esta cuestión es igualmente relevante, dado que la adopción de la palabra como unidad principal puede desdibujar la estructura dual del signo lingüístico, otorgando un peso desproporcionado al significante sobre el significado. El traductor, enfocado en la transferencia de significado, requiere una unidad de traducción que no sea meramente formal. Así, se adopta la unidad de pensamiento, también denominada unidad lexicológica o unidad de traducción, que se define como segmento más pequeño del enunciado cuyos signos están cohesionados de tal forma que no necesitan ser traducidos por separado.

Existen varios tipos de unidades de traducción, cada una con sus características específicas que responden a diferentes aspectos lingüísticos y contextuales. Las unidades funcionales son aquellas cuyos elementos cumplen la misma función gramatical, como un verbo y sus complementos, lo que facilita su traducción en bloque sin alterar la estructura sintáctica del enunciado. Las unidades semánticas, por otro lado, presentan una unidad de significado, agrupando palabras o frases que juntas, transmiten una idea completa y coherente. Un ejemplo sería una

expresión idiomática o un modismo, donde el significado del conjunto no puede deducirse simplemente de la traducción literal de sus partes Finalmente, las unidades prosódicas incluyen elementos que comparten una misma entonación, como exclamaciones o frases hechas, donde la carga emocional y el tono son cruciales para el sentido del mensaje. (Vinay y Darbelnet, 1977)

Para abordar la traducción, el traductor puede emplear diversas estrategias técnicas, que van desde la traducción directa hasta la oblicua. Entre las técnicas de traducción directa se encuentran el préstamo, el calco y la traducción literal. El préstamo se utiliza para términos específicos que no tienen equivalentes directos en la lengua de llegada y suelen mantener el término original, como en el caso de los conceptos técnicos o culturales (por ejemplo, “tequila” o “tortilla”). El calco es un tipo de préstamo en el que se toma prestado la estructura del término extranjero al idioma receptor, creando expresiones nuevas pero comprensibles, como “science-fiction”. La traducción literal se aplica cuando las estructuras y conceptos entre los idiomas son paralelos y permiten una traducción palabra por palabra sin perder el sentido del texto original. (Vinay y Darbelnet, 1977)

#### **6.1.5. El concepto de traducción oblicua: modulación, transposición**

Sin embargo, cuando estas técnicas no son suficientes debido a diferencias estructurales o culturales, entre los idiomas, se recurre a la traducción oblicua. Esta incluye procedimientos como la transposición, modulación, equivalencia y adaptación. (Aja, 2019)

La transposición implica cambiar la categoría gramatical de las palabras sin alterar el significado del mensaje, como convertir un verbo en un sustantivo. Se produce, esencialmente, cuando la estructura morfosintáctica de LO y de LM no son concordantes. Esto lleva un cambio a la traducción: puede ser facultativas (por decisión del propio traductor) u obligatorias, cuando los rasgos morfológicos de la lengua lo exigen.

La modulación implica transformar el mensaje original, principalmente a través de un cambio en el punto de vista o en el matiz semántico. Se utiliza cuando una traducción

literal, aunque sea correcta desde un punto de vista morfológico o sintáctico, no resulta adecuada en el idioma de destino. Al igual que la transposición, puede ser tanto facultativa como obligatoria.

La equivalencia busca encontrar una correspondencia en el idioma de destino que capture la totalidad del mensaje original y su efecto, más allá de una simple correspondencia léxica o morfosintáctica. Esta se sitúa completamente en el campo semántico del texto, concentrándose en el significado y el contexto. Es especialmente útil para traducir interjecciones y expresiones idiomáticas.

La adaptación se utiliza para enfrentar las diferencias culturales significativas que hacen que ciertos elementos del texto original no tengan equivalentes directos en el idioma de destino. El traductor debe encontrar soluciones que permitan transmitir el mensaje de manera efectiva y comprensible para los lectores de la cultura de destino.

Estas estrategias permiten al traductor no solo superar las barreras lingüísticas, sino también respetar y transmitir los matices estilísticos y culturales del texto original, asegurando que el mensaje sea comprendido y apreciado en el contexto de del idioma del destino. (Aja, 2019)

#### **6.1.6. Las unidades mayores de significación**

En su libro *In other Words*, Mona Baker nos habla sobre varias unidades de significación que son esenciales a la hora de la traducción. Estas unidades van más allá del nivel individual de palabras y se centra en segmentos más grandes y contextualmente completos del lenguaje.

Dentro de ellas podemos encontrar las colocaciones, modismos y frases hechas, cada una con características específicas que influyen en cómo se debe abordar su traducción. (Baker, 1992).

Las colocaciones son combinaciones de palabras que ocurren juntas con más frecuencia de lo que sería esperado por azar. Estas combinaciones se basan en el uso común y pueden variar de una lengua a otra. A diferencia de los modismos, las colocaciones pueden entenderse de manera literal, aunque su combinación específica sea convencional.

Los modismos son expresiones cuyo significado no puede deducirse a partir del significado de las palabras individuales que las componen. Son unidades léxicas fijas que transmiten significados específicos, y a menudo, culturales. A menudo, los modismos reflejan la cultura de la lengua de origen y pueden no tener equivalentes exactos en otra lengua. Suelen ser frases fijas que no se pueden cambiar sin perder su significado.

Las frases hechas son enunciados establecidos que se usan de manera recurrente y cuya estructura es fija o semifija. Se usan en contextos específicos y son fácilmente reconocibles por los hablantes nativos. Su principal función es social o comunicativa, facilitando la interacción en situaciones comunes. (Baker, 1992)

## **6.2. Pragmática y traducción**

### **Pragmática y traducción**

Según Baker (1992), la pragmática es el estudio del lenguaje en su uso, centrado en cómo los participantes de una situación comunicativa transmiten y manipulan el significado. Dentro de este ámbito, destacan dos nociones fundamentales: la coherencia y la implicatura.

La coherencia se refiere a la red de relaciones conceptuales subyacentes que conectan los fragmentos lingüísticos, mientras que la cohesión se centra en las relaciones superficiales entre palabras y expresiones. Aunque los marcadores cohesivos pueden indicar conexiones superficiales, la verdadera coherencia de un texto depende de la capacidad del lector para percibir y reconocer las relaciones semánticas subyacentes. Esto implica que la coherencia



no es una propiedad inherente del texto, sino una cualidad que emerge de la interacción entre el texto y el conocimiento y la experiencia del lector. (Baker, 1992).

En el contexto de la comunicación transcultural, las diferencias en las experiencias y perspectivas de los participantes pueden generar desafíos significativos para la interpretación coherente de los textos.

La implicatura, por otro lado, se refiere a cómo los hablantes transmiten significados implícitos más allá de lo que se dice literalmente, utilizando tanto medios convencionales como no convencionales.

Grice (1975) desarrolló el concepto de implicatura conversacional, que sugiere que los participantes en una conversación siguen un principio cooperativo y una serie de máximas que guían la interpretación de los significados implícitos.

Estas máximas incluyen la cantidad, la calidad, la relevancia y la manera, y aunque no son reglas estrictas proporcionan un marco para entender como los hablantes y oyentes colaboran para crear significado en la comunicación.

La aplicación de estas nociones a la traducción revela la importancia de considerar tanto las estructuras lingüísticas como los contextos culturales para lograr una interpretación coherente y precisa de los textos traducidos. (Baker, 1992)

## **7. Analisis textual**

### **7.1. Elección del corpus**

El cotejo de la edición de 1988, en adelante T1, y de la edición de 2004 (publicada previamente en 1947), en adelante T2, permite analizar ambas traducciones desde las unidades menores de significado y desde las unidades mayores de significado.

En un esquema de equivalencia textual que va de unidades menores a unidades mayores (Baker, 1982), entendemos que un contraste entre las traducciones elegidas para el presente estudio arroja un número de discrepancias interesante, que permite estudiar ambos trabajos, sobre todo, desde una doble perspectiva: contrastes que afectan a las unidades menores de significado —es decir, léxico, unidades fraseológicas y sintaxis— y unidades que afectan a unidades mayores de significado —marcadores de la oralidad y de la tonalidad discursiva, párrafos y estructura dilógica.

## 7.2. Unidades menores de significación

El tratamiento del léxico y de las unidades fraseológicas varía notablemente de una traducción a otra. T1 tiende a un registro más coloquial, mientras que T2 eleva considerablemente el registro. Es lo que sucede, por ejemplo, con el contexto que vemos a continuación, donde “build” aparece traducido como “impasible de espíritu” frente a “inconmovible”.

<i>All My Sons</i>	<i>Todos eran mis hijos</i> (Enrique Llovet) T1	<i>Todos eran mis hijos</i> (M. Hernani y M. Barberá) T2
Keller is near sixty. A heavy man and build, a business man these many years, but with the imprint of the machine shop-worker and boss still upon him.	Keller es hombre sólido y pesado, fuerte de cuerpo e <b>inconmovible</b> de espíritu, que lleva años dedicado activamente a los negocios sin haber perdido todo el aire del taller y el trabajo manual.	Keller tiene cerca de sesenta años. Es un hombre macizo de cuerpo e <b>impasible de espíritu</b> , dedicado a los negocios desde hace años, pero todavía con las huellas del obrero y del patrón de taller.

En esta primera acotación encontramos también otra serie de rasgos léxicos que indican también la tendencia de T2 a buscar un registro más culto frente a T1, como sucede con “hombre que se domina bien a sí mismo” frente a “hombre avisado y dueño de sí”, o “buen conservador” frente a “lengua expedita”. Lo mismo sucede con “sombra de amargura”, una expresión más común que “dejo de tristeza”.

<i>All My Sons</i>	<i>Todos eran mis hijos</i> (Enrique Llovet) T1	<i>Todos eran mis hijos</i> (M. Hernani y M. Barberá) T2
Doctor Bayliss is nearly forty. A wry self-controlled man, an easy talker, but with a wisp of sadness that clings even to his self-effacing humour.	El Doctor Bayliss se acerca a la cuarentena. Un hombre <b>que se domina bien a sí mismo, buen conversador</b> , pero <b>con una sombra de amargura</b> que se descubre incluso cuando bromea	El Doctor Bayliss se acerca a los cuarenta. Es un <b>hombre avisado y muy dueño de sí</b> , de <b>lengua expedita</b> pero con un <b>dejo de tristeza</b> que se advierte incluso en su suave humorismo.

En la presentación de Frank Lubey, T2 vuelve a utilizar en la acotación una adjetivación más compleja, tal y como se puede comprobar, sobre todo, en la locución “con inclinación a la displicencia”. En el caso de “porfiado”, “terco y obstinado” según la definición de la Real Academia Española, encontramos una traducción más próxima al “opinionated” del original que en el caso de T1, pero la elección de Miguel de Hernani vuelve a ser, una vez más, de uso poco común en el español contemporáneo.

<i>All My Sons</i>	<i>Todos eran mis hijos</i> (Enrique Llovet) T1	<i>Todos eran mis hijos</i> (Miguel de Hernani) T2
Frank Lubey enters, through a small space between the poplars. Frank is thirty-two but balding. A pleasant, opinionated man, uncertain of himself, with a tendency towards peevishness when crossed, but always wanting it pleasant and neighbourly,	Por entre los álamos de la derecha, entra Frank Lubey. Treinta y dos años y una calvicie incipiente. Se trata de un hombre cordial e <b>insistente</b> , muy inseguro, <b>desdeñoso</b> si se enfada pero, en principio, afable y simpático.	Entra Frank Lubey por la derecha, por un estrecho espacio entre los álamos. Frank tiene treinta y dos años, aunque se está quedando calvo. Es un hombre amable y <b>porfiado</b> , poco seguro de sí mismo, <b>con inclinación a la displicencia</b> cuando se enfada, pero deseoso siempre de mostrarse agradable y cordial.

En el siguiente contexto, la T2 da un giro específico a la locución “want ads”, “anuncios por palabras” según los repertorios terminológicos consultados (Collins y Cambridge Dictionary), que pasa a ser “anuncios económicos”.

<i>All My Sons</i>	<i>Todos eran mis hijos</i> (Jordi Jovet) T1	<i>Todos eran mis hijos</i> (Miguel de Hernani) T2
I don't know, I don't read the new parts anymore. Is more interesting in the want ads.	No tengo ni idea. Yo no leo jamás las noticias. Sólo me importan <b>los anuncios por palabras</b> .	No lo sé. Ya no leo las noticias. Me interesan <b>los anuncios económicos</b> .

En otros casos, T2 tiende a incorporar expresiones idiomáticas con el fin de dar a la traducción un giro más relacionado con el registro coloquial propio del texto, destinado a la representación. En este sentido, T1 opta por un registro más lineal:

<i>All My Sons</i>	<i>Todos eran mis hijos</i> (Enrique Llovet) T1	<i>Todos eran mis hijos</i> (Miguel de Hernani) T2
Frank.— Yeah, I got a mess to my yard too.	Frank.—Sí, también pasó por mi casa ( <i>Va hacia el árbol</i> ).	Frank.—( <i>advirtiendo el árbol</i> ). Sí, también ha hecho de las suyas en mi patio.

En el contexto que vemos a continuación se produce cierta diferencia en los usos léxicos que inciden una vez más en la elevación estilística de T2. “Guapa chica”, con la anteposición del adjetivo, transforma la linealidad del lenguaje del inglés y de T1, “chica tan guapa”. Tampoco resulta propio del lenguaje coloquial el uso del imperativo del verbo “haber”, “hela convertida en una mujer, frente a “pasan dos años y recibimos a una mujer”, una formulación más acorde con las necesidades de la comunicación teatral.

<i>All My Sons</i>	<i>Todos eran mis hijos</i> (Enrique Llovet) T1	<i>Todos eran mis hijos</i> (Miguel de Hernani) T2
Jim.— ( <i>looking towards house</i> ). Well, where's the beautiful girl was supposed to be here? [...]	Jim.—¿Dónde está esa <b>chica tan guapa</b> que hay aquí de visita, según dicen? [...]	Jim.—( <i>mira hacia la casa</i> ). Bien, ¿dónde está esa <b>guapa chica</b> que dicen que para aquí?

En este caso podemos encontrar un caso de modulación en ambas traducciones en la respuesta de Lydia. También podemos notar en la T2 de Hernani un registro más coloquial con “chiflado” mientras que la T1 de Llovet se mantiene más neutra.

<i>All My Sons</i>	<i>Todos eran mis hijos</i> (Enrique Llovet) T1	<i>Todos eran mis hijos</i> (Miguel de Hernani) T2
Frank.— And the next time I fix something don't tell me I'm crazy! Now come in here! Lydia.—I'll never hear the end of this one.	Frank. —Y cuando vuelva a arreglar algo, no me digas que estoy <b>loco</b> . ¡Pero ven de una vez! Lydia. —¡Buena me la he buscado!	Frank. —Y la próxima vez que arregle una cosa, no me digas que estoy <b>chiflado</b> ... ¿Quieres venir? Lydia. —¡Buena me espera!

Podemos notar un pequeño cambio de matiz en la T1 con la elección de la palabra franco, mientras que la traducción del T2 se mantiene más cercana a la original. También podemos encontrar un caso de modulación en ambas versiones.

<i>All My Sons</i>	<i>Todos eran mis hijos</i> (Enrique Llovet) T1	<i>Todos eran mis hijos</i> (Miguel de Hernani) T2
Chris.—Being dishonest with her. That kind of thing always pays off, and now it's paying off. Keller.—What do you mean being dishonest?	Chris —. Porque no hemos sido <b>francos</b> con ella y lo vamos a pagar... Nosotros dos lo vamos a pagar. Keller. — ¿Qué quieres decir con eso de que no hemos sido francos con ella?	Chris.—No hemos sido <b>sinceros</b> con ella. Esas cosas siempre se pagan. Y ahora nos toca Keller.—¿Qué quieres decir con eso de que no hemos sido sinceros??

Podemos notar un cambio de intensidad en el T2, con el uso del adjetivo “perfecto” para enfatizar la palabra y darle más fuerza a la oración. En la traducción de Enrique Llovet, podemos notar un registro más neutro que la traducción de Hernani. También podemos notar que la respuesta de Keller en la T2 tiene más fuerza que la versión del T1.

<i>All My Sons</i>	<i>Todos eran mis hijos</i> (Enrique Llovet) T1	<i>Todos eran mis hijos</i> (Miguel de Hernani) T2
Chris.— I've been a good son to long, a good sucker. I'm through with it. Keller.— You've got a business here, what the hell is this?	Chris. — He sido un estúpido, un hijo modelo durante mucho tiempo. Se acabó.	Chris. — He sido demasiado tiempo un buen hijo, un <b>perfecto</b> estúpido. Estoy harto.

	Keller. — Pero ¿qué dices? Aquí tienes un negocio funcionando.	Keller. — Tienes aquí un negocio montado. ¿Qué demonios significa eso?
--	--	--

En este caso podemos ver que, en la T2, el traductor utilizó una equivalencia parecida al significado de la expresión de la original mientras que la T1 mantiene su neutralidad.

<i>All My Sons</i>	<i>Todos eran mis hijos</i> (Enrique Llovet) T1	<i>Todos eran mis hijos</i> (Miguel de Hernani) T2
Keller. — The trouble is, you don't see enough women. You never did. Chris. — So what? I'm not fast with women.	Keller. — El problema es que tú has salido muy poco con chicas. Muy poco. Chris. — ¿Y éso qué importa?	Keller —El fastidio es que andas muy poco con chicas. Siempre has sido retraído. Chris. — ¿Y qué? <b>No soy faldero.</b>

La traducción de Llovet en el T1 es más general, sin especificar, mientras que en la de Hernani en el T2 se mantiene la referencia original de “Warner Brothers” del original

<i>All My Sons</i>	<i>Todos eran mis hijos</i> (Enrique Llovet) T1	<i>Todos eran mis hijos</i> (Miguel de Hernani) T2
Jim.— I would love to help humanity on a Warner Brothers salary. Keller.— That's very good, Jim.	Jim.— Ayudaré con gusto si me pagan como en el cine. Keller. — Bien respondido, Jim... Bien respondido.	Jim.— Me gustaría ayudar a la humanidad con un sueldo de la “Warner Brothers”. Keller. — ¡Muy buena salida, Jim!

En la traducción del T2 se mantiene la advertencia original de Sue, que se pierde en la traducción de Enrique Llovet. También, en la T1 se usa una expresión más fuerte con “apesta a ese dichoso perfume” mientras que la T2 la deja más neutral.

<i>All My Sons</i>	<i>Todos eran mis hijos</i> (Enrique Llovet) T1	<i>Todos eran mis hijos</i> (Miguel de Hernani) T2
Sue.— Don't sniff around me ( <i>Pointing to their house</i> ). And give her a nasty answer. I can smell her perfume over the phone. Jim.— What's the matter with her now?	Sue. — <b>Déjame en paz.</b> ( <i>Señala a la izquierda de la casa</i> ) ¡A ver que la dices! <b>¡Hasta por teléfono apesta a ese dichoso perfume!</b> Jim. — ¿Y qué es lo que quiere?	Sue— <b>No vengas a husmear a mi alrededor.</b> ( <i>Señalando a la casa, a la izquierda</i> ). Y a ver cómo le contestas... <b>Hasta por teléfono podía oler su perfume.</b> Jim. —¿Qué le pasa ahora?

En este caso podemos notar en ambas traducciones un error del sujeto. En la versión original se refiere a la criada, por eso el “her” mientras que en las versiones en español ambas se refieren a Keller. En la T2 se utiliza la palabra “asuetto” más utilizada en latinoamerica para indicar el día libre de un trabajador público .

<i>All My Sons</i>	<i>Todos eran mis hijos</i> (Enrique Llovet) T1	<i>Todos eran mis hijos</i> (Miguel de Hernani) T2
<p>Mother.— It’s her day off, what are you crabbing about? Chris [to Mother].—Isn’t Annie finished eating? Mother—[looking around and preoccupiedly at yard]: She’ll be right out. [Moves]. That wind did some job on this place [Of the tree.] So much for that, thank God.</p>	<p>La madre. — ¿Qué estás murmurando? Hoy es tu día de descanso</p> <p>Chris. — ¿Ya ha desayunado Annie?</p> <p>La madre —. (inquieta). Sí. Ahora viene. (se acerca al manzano caído). El vendaval ha sido bravo esta noche. (mira al árbol). Cúmplase la voluntad del Señor.</p>	<p>La madre. —Hoy es tu día de asuetto. ¿Qué andas farfullando? Chris. —(a su madre): ¿Ha terminado Annie su desayuno?</p> <p>La madre (mirando con preocupación al patio): Saldrá en seguida. (se desplaza). El viento ha hecho de las suyas esta noche. (Mirando al árbol) Cúmplase tu voluntad, Señor.</p>

En este caso podemos ver como el T2 utiliza la expresión “hecha y derecha” para referirse a womanly, como un equivalente al significado de la original.

<i>All My Sons</i>	<i>Todos eran mis hijos</i> (Enrique Llovet) T1	<i>Todos eran mis hijos</i> (Miguel de Hernani) T2
<p>Frank [laughs; to Ann] — You look more womanly. You’ve matured. You— Keller. — Take it easy, Frank. You’re a married man.</p>	<p>Frank. — (riéndose). Te has hecho toda una mujer...Una mujer muy guapa.</p> <p>Keller. — Tranquilo, Frank, tranquilo, que tienes otra mujer.</p>	<p>Frank. — (se ríe. A Ann): Eres una mujer hecha y derecha. Estás guapísima. Estás...</p> <p>Keller. — Con calma, Frank, que eres casado.</p>

### 7.3. Unidades mayores de significación

El tratamiento de los rasgos discursivos cambia claramente en T1 con respecto al original pues su traductor, Enrique Llovet, tiende a añadir y suprimir marcadores discursivos que transforman la direccionalidad del discurso, lo que implica unos cambios pragmáticos que cambian en el efecto del discurso. Tiende, asimismo, a incluir y suprimir tanto oraciones interrogativas como oraciones exclamativas, lo que también implica una percepción diferente del discurso por parte del espectador o del lector.

En el ejemplo que analizamos a continuación se incluye un marcador discursivo en T2 que no transforma la estructura pragmática de forma evidente, pero sí establece una diferencia con respecto a T1 que resulta de interés. “Pues” no suele utilizarse en el español peninsular con este sentido, lo que marca claramente el origen latinoamericano de la versión de Hernani, la cual, no obstante, tiende al español neutro. En más ocasiones hemos encontrado rasgos similares que se irán indicando a lo largo del análisis.

<i>All My Sons</i>	<i>Todos eran mis hijos</i> (Enrique Llovet) T1	<i>Todos eran mis hijos</i> (Miguel de Hernani) T2
Keller.— I don't know, I don't read the new parts anymore. Is more interesting in the want ads. Frank. Why, you trying to buy something?	Keller.—No tengo ni idea. Yo no leo jamás las noticias. Sólo me importan los anuncios por palabras. Frank.—¿Y eso? ¿Se va usted a comprar algo más?	Keller.— No lo sé. Ya no leo las noticias. Me interesan los anuncios económicos. Frank.—¿ <b>Pues?</b> ¿Se va usted a comprar algo?

En el ejemplo que aparece a continuación, T1 transforma la oración interrogativa en afirmativa con puntos suspensivos, una estrategia habitual de esta traducción. Esta solución traslativa implica una serie de cambios discursivos, que iremos analizando a lo largo de este apartado en función de los diferentes contextos.

En el caso que vemos a continuación, ambos traductores cambian la oración interrogativa “Why not?” con resultados diferentes. En el caso de T2, la oración exclamativa



indica cierta sorpresa por parte del interlocutor, frente a la oración interrogativa del original. En el caso de T1, la inclusión de un marcador discursivo como “bueno”, genera una situación de conformismo o incluso de duda, marcada sobre todo por la presencia de los puntos suspensivos.

<i>All My Sons</i>	<i>Todos eran mis hijos</i> (Enrique Llovet) T1	<i>Todos eran mis hijos</i> (Miguel de Hernani) T2
Keller.— Her’s another one. Wanted old dictionnaires. High prices paid. Now, what’s a man going to do with and old dictionary? Frank.—Why not? Probably a book collector.	Keller.—Y este... Se compran viejos dictionarios. Se pagan bien... ¿Para qué necesita un hombre un diccionario viejo? Frank.—Bueno... Puede que colecciona libros.	Keller.— Aquí tiene otro... Se desean diccionarios viejos... Se pagan altos precios. ¿Qué puede hacer un hombre con un viejo diccionario? Frank.—¡Hombre! Probablemente es un coleccionista de libros.

En el caso que vemos a continuación se produce un cambio relacionado con el tono de la afirmación por parte de Frank. T1, que recurre, como es habitual, a sobrecargar el texto de puntos suspensivos, genera una actitud dubitativa que se aparta de la intención manifiesta del original. Frank, en este comentario tan trivial, parece dudar de que haya gente que viva de coleccionar libros antiguos, mientras que en el original está completamente convencido de ello. T2 reproduce este mismo efecto:

<i>All My Sons</i>	<i>Todos eran mis hijos</i> (Enrique Llovet) T1	<i>Todos eran mis hijos</i> (Miguel de Hernani) T2
Frank.— Sure, there’s a lot of them.	Frank.—Sí... Es bastante corriente...	Frank.—Sí, es curioso.

La emoción de Keller ante el recuerdo de su hijo resulta mucho más intensa con el uso de los puntos suspensivos en T1, tal y como podemos deducir del siguiente ejemplo. También es significativo que T1 opte por un truncamiento de la oración por la repetición de “que” tras los puntos suspensivos, una anáfora que indica claramente la intensa implicación emocional del personaje en un discurso que, en el original, aparece enunciado entre puntos con oraciones simples afirmativas:

<i>All My Sons</i>	<i>Todos eran mis hijos</i> (Jordi Jovet) T1	<i>Todos eran mis hijos</i> (Miguel de Hernani) T2
Frank.— Larry was born in August. He’d been twenty	Frank.—Que Larry nació en agosto... Que habrá cumplido estos días los	Frank.—Larry nació en agosto. Ha cumplido los veintisiete años este mes.

seven this month. And this tree blows down.	veintisiete y que... que su árbol se ha tronchado.	Y su árbol se viene al suelo.
---	--	-------------------------------

Tras esta afirmación de Frank, Keller corrobora el mensaje con una afirmación. Por el contrario, en T2 parece involucrar al interlocutor con una pregunta, como si no hubiera entendido el mensaje o creyera que, tras sus palabras, se esconde la intención de decir algo más, circunstancia que se corrobora en el mensaje posterior. En él se confirma que Kate, la madre de Larry, nunca ha creído que su hijo, cuyo cuerpo nunca se ha recuperado, haya muerto tras el accidente aéreo que se explica a continuación. T1, en este caso, procede a traducir la oración interrogativa "Yeah?" como una oración afirmativa "Sí", con lo que la implicatura emocional del discurso se transforma de manera evidente:

<i>All My Sons</i>	<i>Todos eran mis hijos</i> (Enrique Llovet) T1	<i>Todos eran mis hijos</i> (Miguel de Hernani) T2
Frank.— Larry was reported missing on November twenty-fifth, right? Keller.—¿Yeah?	Frank.—A Larry le dieron por desaparecido el veinticinco de noviembre, ¿no es así? Keller.—Sí.	Frank.—A Larry de le dio por desapareció el 25 de noviembre, ¿verdad? Keller.—¿Y?

La conversación en la T1 resulta más intensa con los puntos suspensivos que en la T2. La T2 es más fiel al original utilizando palabras más enfáticas como "diablos" en vez de neutralizar las palabras.

<i>All My Sons</i>	<i>Todos eran mis hijos</i> (Enrique Llovet) T1	<i>Todos eran mis hijos</i> (Miguel de Hernani) T2
Keller.— All right, but –don't think like that. Because what the hell did I work for? That's only for you, Chris, the whole matching shoot is for you!  Chris.— I know that, Dad Just you help me stay here.	Keller. — Yo te ayudo... Pero no vuelvas a pensar en irte... ¿Para quién crees que he trabajado toda mi vida? Para ti, Chris... ¡Para ti y nada más que para ti!  Chris. — Eso lo sé muy bien. Entonces, papá, ayúdame a poder vivir aquí.	Keller—Muy bien, pero... no pienses en eso. Por que, ¿Para qué diablos he estado entonces trabajando? Es únicamente para ti, Chris. ¡Todo, todo es para ti!  Chris. —Ya lo sé, papá. Lo que tienes que hacer es ayudarme a quedarme.

## 8. Conclusiones

Tras el análisis contrastivo de T1 y de T2 llegamos a las siguientes conclusiones.

—T1, es decir, la traducción de Miguel de Hernani para Losada, se caracteriza por utilizar expresiones que elevan considerablemente el registro lingüístico con respecto al original, tal y como hemos podido comprobar a la hora de analizar las unidades menores de traducción en nuestro estudio. La lectura del texto denota cierto carácter arcaizante, lo que hace pensar que la edición manejada, publicada en 2004, reproduce tal cual la traducción de la primera edición argentina, publicada en 1950.

—T2, es decir, la traducción de Enrique Llovet para MK Ediciones, se caracteriza por un considerable número de cambios relacionados con el efecto emocional que transmiten los personajes, especialmente Keller. Podemos considerar, por tanto, que el análisis de esta traducción puede realizarse en términos de pragmática del discurso por lo que, en este caso, la transformación más visible con respecto al original se produce en las unidades mayores de significación.

No ha sido posible analizar más contextos ni incorporar más traducciones a este análisis debido a las limitaciones de espacio. No obstante, entendemos que el análisis comparado de estas dos traducciones puede dar pie a un estudio más extenso, particularmente centrado en el tratamiento pragmático de la traducción propuesta por Jordi Llovet en 1988. En este sentido, el estudio traslativo de los marcadores del discurso, de los usos de oraciones interrogativas y exclamativas, así como de la segmentación discursiva a través de la puntuación, daría pie a un interesante trabajo, que permitiría medir el efecto del texto en términos no solo textuales, sino también de prosodia y de tonalidad discursiva. No podemos olvidar que estamos ante un texto teatral, cuya función es la representación escénica. También sería interesante concertar una entrevista con el traductor, que en aquella época era, además, director escénico.

Otra posible línea de investigación futura sería estudiar en su conjunto la recepción de la traducción de Miguel de Hernani, con lo que se verificaría si esta versión ha experimentado algún cambio en sus 74 años de vida a lo largo de sus numerosas reimpresiones (1967, 1971, 1978, 2000, 2004). Este análisis daría pie a un estudio de las unidades menores de traducción, sobre todo desde un punto de vista connotativo, para valorar el posible envejecimiento del lenguaje y, asimismo, las huellas de la variante rioplatense, puntualmente detectadas en nuestra lectura.

Por último, un tercer proyecto futuro implicaría incorporar al análisis el estudio de la traducción publicada por Escelicer en 1962, lo que debería ir acompañado de una consulta a los fondos del AGA (Archivo General de la Administración) para estudiar posibles expedientes de censura. Sería necesario, además, estudiar la traducción de Victoria Alonso que, dada la fecha de publicación (2012), podría considerarse la traducción más afín con los gustos lectores del periodo histórico en que se publica este TFG.

## 9. Bibliografía

Abbotson, C. W.S. (2010). *En The Crucible A Student's Handbook to the Plays of Arthur Miller*. Londres: Bloomsbury.

Aja, J.L. (2019). *Introducción a la teoría de la traducción*, Madrid: Universidad Pontificia Comillas.

Álvarez Maylin, C. (2021). «Semblanza de Tusquets Editores (Barcelona, 1969-)», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes – Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI)- EDI- RED.

Baker, M. (1992). *In Other Words: A Coursebook on Translation*, Londres: Routledge.

Bermejo, T. (2016). Libros de arte, lectores y consumidores. Las editoriales Losada y Poseidón (1940-1950). Universidad Nacional del Sur. Instituto de Humanidades; *Cuadernos del Sur*; 42; 8-2016; 31-48

Bigsby, C. (2008). *Arthur Miller*. Londres: The Orion Publishing Group Ltd.

Brater, E. (2010). En Introduction. *A Student's Handbook to the Plays of Arthur Miller*. Londres: Bloomsbury.

Cadera, Susanne y Walsh, Andrew Samuel (2022): «Retranslation and Reception: A Theoretical Overview». En Cadera, Susanne y Walsh, Andrew Samuel (eds.): *Retranslation and Reception* pp. 1-20. Leiden: Brill.

Espejo Romero, R. (2017). Traducciones al español de Arthur Miller 1950- 1952. *TRANS: Revista de Traductología* (7), 21-32.

Gambier, Yves (1994): La retraduction: retour et détour. *Méta: Journal des traducteurs*, 39: 3, 413-417

Jones, M., & Beam, K. (2006). A remarkable legacy: Hopwood winners from Arthur Miller to Elizabeth Kostova. Deep Blue, University of Michigan. <https://hdl.handle.net/2027.42/120274>

Larraz, F. (2016). Guillermo de Torre y el catálogo de la editorial Losada. Kamchatka. *Revista de análisis cultural* 7. 60-70

Larraz, F. (2018) 1938: Política y cultura en el primer exilio: La gestación de las editoriales Losada y Sudamericana. *Laberintos* 22. p. 219-226

Moret, X. (2002): *Tiempo de editores*. Historia de la edición en España, 1939.1975. Barcelona: Destino.

Puebla López-Sigüenza, Lola (2012): *Colección Teatro de editorial Escelicer*. Madrid, Inaem.

Rodríguez de Celada, A. (2004). *Arthur Miller: Visiones desde el nuevo milenio*. En *Arthur Miller: Semblanzas de un autor ¿realista?*. València: Universitat de València, Departament de Filologia Anglesa i Alemanya, 2004.

Vinay, J. P. y Darbelnet, J., *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Chomeday, Laval (Québec), Editions Beauchemin, 1977.

Zaro Vera, Juan Jesús (2007): «En torno al concepto de retraducción». En Zaro, Juan Jesús y Ruiz Noguera, Francisco (eds.): *Retraducir: una nueva mirada* (pp. 21-34). Málaga: Miguel Gómez.

Zimmman, T. (2010). En *All my Sons A Student's Handbook to the Plays of Arthur Miller*. Londres: Bloomsbury.