

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN

GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

Trabajo de Fin de Grado

***POWERS OF DARKNESS***

**LA TRADUCCIÓN PERDIDA DE  
*DRÁCULA***

**Adaptación y traducción en *Dracula***



**UNIVERSIDAD  
DE SALAMANCA**

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

Lucía Gutiérrez Mendoza

Jorge Juan Sánchez Iglesias

Salamanca, 2022

¿No piensa usted que hay cosas que no puede comprender,  
y que sin embargo existen?

(Stoker, 1897, p.113)

## Resumen

En 1899, el periódico sueco *Dagen* comenzó a publicar la serialización de *Mörkrets makter*, una supuesta traducción de *Drácula*. Un año más tarde, en Reikiavik, saldría a la venta su homóloga islandesa, *Makt Myrkranna*. Más de un siglo después, en 2014, Hans Corneel de Roos descubriría que los llamados “traductores” habían incluido importantes modificaciones en la trama de la novela original de Stoker, con personajes nuevos y hasta finales distintos. En este trabajo, en primer lugar, analizaremos la turbulenta historia de estas dos obras y las teorías que existen en torno a su creación. En segundo lugar, compararemos los cambios que se efectuaron en cada una de ellas y el efecto que tienen sobre el producto final. Por último, esta investigación nos llevará a debatir sobre la naturaleza de la adaptación literaria, la imprecisión terminológica característica de este campo de estudio y la imposibilidad de establecer unos límites concretos de lo que puede considerarse aceptable en el proceso traductológico.

Palabras clave: *Drácula*, *Powers of Darkness*, adaptación, versión, reescritura.

## Abstract

In 1899, the Swedish newspaper *Dagen* began serialising *Mörkrets makter*, a supposed translation of *Dracula*. A year later, in Reykjavík, its Icelandic counterpart, *Makt Myrkranna*, was published. More than a century later, in 2014, Hans Corneel de Roos would discover that the so-called "translators" had included significant modifications to the plot of Stoker's original novel, with new characters and even different endings. In this paper, we will first analyse the turbulent history of these two works, and the theories surrounding their creation. Secondly, we will compare the changes that were made to each of them and the effect they have on the final product. Finally, this research will lead us to discuss the nature of literary adaptation, the imprecise terminology that is intrinsic to this field of study and the impossibility of establishing concrete boundaries of what can be considered acceptable in the translation process.

Keywords: *Dracula*, *Powers of Darkness*, adaptation, version, rewriting.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
I. CONTEXTUALIZACIÓN.....	9
El Drácula islandés .....	9
<i>Mörkrets makter</i> y <i>Makt Myrkranna</i> .....	10
Las notas preliminares .....	12
El contacto entre Bram Stoker y el periódico <i>Dagen</i> . .....	13
II. COMPARACIÓN ENTRE <i>POWERS OF DARKNESS</i> Y <i>DRÁCULA</i> .....	15
Cambios en la publicación del <i>Dagen</i> atribuibles al traductor sueco A—e.....	15
Cambios en la publicación del <i>Fjallkonan</i> atribuibles al traductor islandés Valdimar Ásmundsson .....	18
Teoría del acceso a la primera versión .....	19
Resumen de las comparaciones .....	22
III. <i>POWERS OF DARKNESS</i> . ¿ADAPTACIÓN, VERSIÓN O TRAICIÓN?.....	23
Traducción y adaptación. Límites difusos.....	23
Adaptaciones y versiones. Confusión terminológica. ....	26
Nuevos conceptos .....	27
Resultados.....	29
CONCLUSIÓN. ....	31
BIBLIOGRAFÍA .....	33
ANEXO: TRAMA DE <i>DRÁCULA</i> .....	37

# INTRODUCCIÓN

## ***DRÁCULA VIAJA AL NORTE.***

En abril de 2020, Matt Kirkland, diseñador gráfico estadounidense, se encontraba confinado en su hogar en Kansas debido a las restricciones estatales durante la pandemia de Covid-19. Durante este periodo, decidió volver a leer una novela que le había fascinado desde su adolescencia, *Drácula*. Según declara en una entrevista con Marisa Martinelli, empezó a pensar en una manera interesante de convencer a más personas para que leyeran la obra de Bram Stoker. El estilo epistolar tan característico de la novela le dio la pista que necesitaba. Ese mismo año, en mayo, estableció un programa de *newsletter*, una especie de “global book club” (Martinelli, 2022). Todos los usuarios que se suscribieran al *DraculaDaily* recibirían un correo electrónico con las aventuras del famoso vampiro en reconstrucción cronológica. Es decir, si la primera entrada de *Drácula* es una carta de Jonathan Harker enviada el 3 de mayo, ese mismo día aparecerá un mensaje en el correo de los suscriptores a nombre de Harker, en el que el personaje les contará su emoción al ser invitado a un misterioso castillo en los montes Cárpatos.

Matt Kirkland no tuvo que esperar mucho para cosechar el éxito. En 2022, los personajes de Bram Stoker eran los nuevos favoritos de Twitter y Tumblr. El 3 de mayo, entre la lista de tendencias de ambas redes se encontraba la etiqueta “Paprika”, referente al comentario de Jonathan Harker en el que asumía que la sensación de malestar que sentía en el terrorífico castillo del conde se debía a un plato de pollo con pimentón húngaro (Stoker, 1897). *DraculaDaily* pasó de tener 1.600 suscriptores en su primer año a 200.000 en el momento de publicación de este trabajo (Martinelli, 2022). Matt Kirkland declara estar muy satisfecho con el resultado, puesto que le ha demostrado que el público general todavía siente la misma fascinación por el vampiro de Stoker.

Lo cierto es que el género de ficción vampírica lleva atrayendo lectores desde el siglo XIX, cuando John William Polidori se basó en el famoso Lord Byron para la creación del Conde Ruthven en su relato de 1819 *The Vampyre*. Esta obra, aunque no fue

muy bien recibida, estableció por primera vez la imagen del vampiro como una criatura nocturna con gustos sofisticados, que utiliza sus poderes de seducción para alimentarse de la sangre de sus víctimas (Frayling, 1992). La novela de *Carmilla*, del también irlandés Sheridan Le Fanu, fue otra importante fuente de inspiración para Stoker, con la introducción de los personajes cazavampiros y de la importancia geográfica de las regiones de Estiria y los Cárpatos (Carter, 2007).

Sin embargo, es innegable que la obra que catapultó a la fama a la ficción vampírica fue *Drácula*, publicada en 1897 por Bram Stoker. Su conde epónimo ha aparecido como protagonista de más de treinta versiones cinematográficas y es referenciado en infinidad de series, novelas y obras teatrales. Su popularidad se debe en parte a la rapidez con la que pasó al dominio público.

Durante toda su vida, Stoker luchó por conseguir el derecho de impresión única de su novela y, aunque firmó un contrato en el que se estipulaba que recibiría un 20% de los beneficios de publicación, apenas vio una fracción de ese dinero. Tras su muerte, en 1926, se aprobó la Copyright Law de Estados Unidos. En ese año, se descubrió que Bram Stoker no había cumplido totalmente con los requisitos necesarios para obtener los derechos de autor, puesto que debía registrar dos copias de su novela en la oficina de su editorial estadounidense, pero sólo envió una (Stoker y Holt, 2009). Este error permitió a varios estudios americanos utilizar el personaje del Conde Drácula en películas de gran éxito, como la dirigida por Tod Browning en 1931 con Bela Lugosi. Mientras, en Europa, la viuda de Bram Stoker inició un proceso legal contra todos los filmes basados en *Drácula*, incluyendo *Nosferatu* (1922), y consiguió que se destruyeran la mayoría de las copias de la obra maestra del expresionismo alemán (Valjak, 2017).

Teniendo en cuenta la complicada y tensa relación entre el autor de *Drácula* y los derechos de autor de su novela, es sorprendente saber que, apenas tres años después de su publicación, dos versiones nórdicas presentadas como “traducciones” llegaron al público sueco e islandés, probablemente sin su conocimiento. Al fin y al cabo, el *DraculaDaily* no fue el único acontecimiento importante para los aficionados a la ficción vampírica en 2022. El 16 de marzo de este año salió oficialmente a la venta la traducción del sueco al inglés de *Mörkrets makter*, elaborada por Rickard Berghorn, anunciada como “La versión perdida de *Drácula*” (Centipede Press, 2022).

*Mörkrets makter* o, como se le conoce por su título en inglés, *Powers of Darkness*, es una versión pirata de la novela de Stoker serializada entre 1899 y 1900 en el periódico sueco *Dagen*. Fue presentada al público como una “traducción” de *Drácula* aunque, como se descubrió más tarde, incluían grandes cambios en el desarrollo de la trama y los personajes. Tanto *Mörkrets makter* como su homóloga islandesa *Makt Myrkranna* llegaron al conocimiento de los académicos internacionales en 2017, tras la publicación por parte del académico Hans Corneel de Roos de varios artículos en los que comentaba las muchas libertades que se tomó el supuesto “traductor” de *Drácula* hacia el islandés, hasta el punto de alterar los acontecimientos de la novela original.

Las especulaciones no tardaron en llegar. Se teorizaba que podía ser la versión original que Bram Stoker nunca se atrevió a publicar, lo que rápidamente se rechazó tras el descubrimiento de plagios de otras obras a lo largo de la novela. Se encontraron similitudes con las notas preliminares del autor irlandés y comenzó la búsqueda del contacto entre Stoker y el norte europeo (De Roos, 2017). Hans Corneel de Roos y Rickard Benghorn se convirtieron en los principales investigadores de esta cuestión, y no tardaron en publicar las “retraducciones” al inglés, desde el islandés y el sueco respectivamente.

*Mörkrets makter* y *Makt Myrkranna* son un misterio casi tan fascinante como el propio *Drácula*. En este trabajo, analizaremos su historia, las diferencias que presentan con la novela original y su naturaleza conflictiva como supuestas traducciones, versiones o, quizás, algo completamente distinto. Hemos traducido todas las citas en inglés, aunque se proporcionará el texto original en notas a pie de página.

En la primera sección, aportaremos una contextualización detallada de la historia tras las dos traducciones nórdicas de *Drácula*. Asimismo, presentaremos aquellos documentos esenciales para la comprensión de las numerosas teorías relativas a su creación.

En la segunda sección, explicaremos las diferencias entre la novela original de Bram Stoker y las versiones suecas e islandesas, para comprobar de qué formas cruzan el límite de aquello que puede considerarse una traducción estándar.

Por último, en la tercera parte, analizaremos la compleja naturaleza de *Powers of*

*Darkness* y trataremos de buscar un concepto en la investigación académica sobre traducciones y adaptaciones con el que podamos denominar a los *Dráculas* nórdicos.

Nuestro objetivo será determinar qué pueden enseñarnos estas obras derivadas sobre los límites entre la traducción y adaptación, o incluso si tal frontera existe. Pero, por ahora, comencemos con la historia de *Powers of Darkness*.

# I. CONTEXTUALIZACIÓN

## El Drácula islandés

La llamada “versión islandesa” de *Drácula*, a menudo conocida por su traducción al inglés, *Powers of Darkness*, ya ha sido objeto de estudio en el campo de la literatura, la traducción y la historia islandesa. En 1986, apareció por primera vez en la prensa internacional cuando el investigador literario Richard Dalby sugirió que podía tratarse de la primera traducción del clásico de terror *Drácula* (Dalby, 1986). Esta hipótesis, sin embargo, no tardó en ser refutada. La primera traducción de Drácula fue hacia el húngaro, en una serialización del periódico *Budapesti Hírlap* (Simone, 2016). Aun así, es notable comprobar cómo, se observe por donde se observe, *Powers of Darkness* aparece rodeada por el misterio y la hipótesis.

Ese mismo año, el mismo Richard Dalby tradujo al inglés el misterioso prefacio que acompañaba a la supuesta traducción de *Drácula*, titulada *Powers of Darkness* o *Makt Myrkranna* en islandés. Lo describió como una versión reducida, cuyo mayor interés era el misterioso prefacio firmado por B.S. (Dalby, 1986).

En 2014, Hans Corneel de Roos, con un equipo de traductores islandeses, descubre que *Makt Myrkranna* no es una versión reducida, ni mucho menos una traducción pura de *Drácula*, sino que incluye numerosos cambios en la trama. Las aventuras del protagonista, Jonathan Harker, en el castillo de Transilvania se alargan y ocupan la mayor parte de la novela. Se añaden numerosos personajes nuevos, entre ellos detectives, una criada sordomuda, la hermana de Arthur y un violinista jorobado (De Roos, 2017).

En 2017, de Roos y su equipo publican una traducción anotada al inglés de *Makt Myrkranna*. Al comparar esta versión con las notas preliminares de Bram Stoker, encontró numerosas similitudes, lo que le llevó a presentar la hipótesis de que Valdimar Admunsson, el traductor islandés, pudo tener acceso a un primer borrador de *Drácula*. El misterioso prefacio parecía confirmar la aprobación por parte del autor (De Roos, 2017).

Sin embargo, sólo diez días después de la publicación de la “retraducción” de *Makt Myrkranna*, el especialista en literatura de fantasía sueca Rickard Berghorn contacta a De Roos y le informa de un hecho que había pasado por alto. El *Powers of Darkness* que había publicado parecía estar basado en una publicación serializada anterior sueca titulada *Mörkrets makter* (Berghorn, 2017). Esta versión se había mantenido desconocida para los investigadores internacionales, pero parecía tener la solución del misterio del *Drácula* islandés. O más bien sueco.

### ***Mörkrets makter y Makt Myrkranna***

Estamos en el verano de 1890. El funcionario dublinense y crítico de teatro Bram Stoker, comienza a escribir la novela que le catapultaría a la fama, *Drácula*, una obra epistolar, cuyo villano epónimo cambiaría para siempre el género de terror. El 26 de marzo de 1897, la editorial Constable and Company publica *Drácula* en Dublín, encuadernado en amarillo, con letras rojas, por 6 chelines. Todos estos detalles son más que conocidos para los más acérrimos admiradores de Stoker (Davidson, 1997). Sin embargo, a partir de ahora, la historia comienza a complicarse.

Desde el 10 de junio de 1899 al 7 de febrero de 1900, *Drácula* empieza a serializarse en Suecia con el título *Mörkrets makter* en el periódico de Estocolmo *Dagen*. Su traductor firma como “A—e”. Se ha especulado que puede tratarse del periodista Anders Albert Andersson-Edenberg, conectado con el editor jefe del periódico. Esta versión mantiene el estilo epistolar hasta el final de la novela, pero añade numerosas modificaciones en la trama, personajes como Mary Holmwood, el príncipe Koromezo o la misteriosa “sobrina” del conde que identifica con Josefina Bonaparte, sube la intensidad de las escenas eróticas y extraños rituales en el castillo de Transilvania, y salpica el texto de referencias a elementos de la cultura popular (*La Bella Durmiente*, *Robinson Crusoe*, el conde de Cagliostro y las óperas de Von Webber) o de la cultura nórdica (las montañas de Tatra o las Valkirias). El resultado es un texto mucho más largo que la novela original, de unas 250.000 palabras (Berghorn, 2017).

Esta primera versión sueca viene acompañada por un prefacio. Este documento aparece firmado por un tal B.S., iniciales que no pasaron desapercibidas a los investigadores. ¿Sería posible que este prefacio hubiera sido escrito por el auténtico Bram

Stoker? Sin embargo, en mayo de 2018, De Roos descubrió que el misterioso prefacio incluye fragmentos copiados del libro de las memorias del pastor luterano Bernhard Wadström. Además de ello, otras muchas referencias a estas memorias aparecen a lo largo de *Mörkrets makter*, como el fantasma del folclore alemán *Weißer Frauen*, la Dama Blanca.

De Roos declaró tener serias dudas de que Bram Stoker hubiera aprobado la publicación de una obra con un plagio tan obvio, y que estaba abierto a la posibilidad de que *Mörkrets makter* fuera una traducción no autorizada (De Roos, 2018).

Desde el 16 de agosto de 1899 al 31 de marzo de 1900, apenas unos días después de la publicación de *Mörkrets makter*, el tabloide popular publicado en zonas rurales de Suecia, *Aftonbladets Halfvecko-Upplaga*, publica una versión similar, pero con cambios que empezamos a reconocer. Este tabloide pertenecía a la misma editorial que el *Dagen*. El texto final se acorta a 107.000 palabras, elimina gran cantidad de diálogo y pierde el estilo epistolar en la última parte, acelerando los acontecimientos que llevan al clímax de la novela (Berghorn, 2017).

Hacia la mitad del proceso de serialización de *Mörkrets makter*, aparece la versión islandesa con la que estamos más familiarizados. Del 13 de enero de 1900 al 20 de marzo de 1901. En el periódico de Reykjavík, *Fjallkonan*, editado por Valdimar Ásmundsson, se empieza a publicar una versión llamada *Makt Myrkranna*). Al igual que la versión del tabloide *Aftonbladets*, el estilo epistolar desaparece de la última parte y se recortan aún más partes, quedando sólo en 47.000 palabras, casi la mitad. Ásmundsson elimina las referencias culturales de A—e y, en su lugar, añade otras de las Sagas Islandesas.

En el prefacio de *Makt Myrkranna*, curiosamente, se eliminan las partes que han sido plagiadas del pastor Bernhard Wadström y sólo se mantiene el contenido supuestamente original de B.S. En agosto de ese mismo año, *Makt Myrkranna* se publica como traducción de *Drácula*. Valdimar Ásmundsson aparece como el “traductor” (De Roos, 2017).

Las diferencias entre el texto “original” de Bram Stoker y el “final” *Makt Myrkranna* parecen tener su explicación en el largo juego del teléfono roto entre los periódicos suecos e islandeses. Pero esto sigue sin proporcionar el motivo de las

similitudes entre ambos *Powers of Darkness* y las notas preliminares de *Drácula*. De Roos insistió en su teoría de versión original y declaró que quizás estas notas podrían tener la respuesta.

### **Las notas preliminares**

Antes de la composición final de la novela, Bram Stoker realizó una investigación exhaustiva sobre la cultura de Valaquia y el famoso Vlad el Empalador, en quien basó a su villano más conocido. Durante este periodo, escribió notas que ocupan más de 100 hojas y muestran las constantes modificaciones que realizó en la novela. Originalmente, la acción no se desarrollaba en Transilvania, sino en Estiria, aparecían otras criaturas de la noche como licántropos y la historia parecía asimilarse más al género detectivesco, con la presencia de un inspector Cotford y su ayudante experto en interpretación de fenómenos paranormales, Singleton. En estas notas, como analizaremos en un apartado posterior, se pueden observar ciertas similitudes con la trama de ambos *Powers of Darkness* (Eighteen-Bisang y Miller, 2008).

Lo cierto es que incluso la historia de las notas preliminares de *Drácula* tiene numerosas lagunas. Tras la muerte del autor, en 1913, su viuda las vendió por 2,2 libras esterlinas, equivalentes a unas 200 libras actuales. Pasaron a ser propiedad de la editorial neoyorquina Charles Scribner 's Sons, tras lo cual desaparecieron hasta que, en 1970, el museo Rosenbach las compró de un vendedor desconocido.

Además de las notas preliminares, otro documento esencial cuyo descubrimiento ha ayudado a aclarar algunos de los misterios de *Drácula* es una copia del manuscrito original. En 1898, el mismo año en que Bram Stoker firmó un contrato para publicar su novela en Estados Unidos, regaló una copia del manuscrito a su amigo y contacto con Walt Whitman, el coronel Thomas Donaldson. Un año después, el coronel moriría y las notas serían vendidas en una subasta. En 1980, casi un siglo después, la copia del manuscrito se encontró en un granero de Pennsylvania. Este documento nos proporciona nuevos datos, además del detalle anecdótico de que Bram Stoker cambiase el título de *The-Undead* a *Drácula* en el último momento (De Roos, 2017). En particular, nos confirma una hipótesis que llevaba décadas sin probarse.

Dos años tras la muerte de su marido, la viuda de Stoker publicó el relato corto

*Dracula's guest*. Declaró que, inicialmente, este se trataba del prólogo de la novela. Siguiendo el consejo de los editores, que lo consideraban superfluo para el desarrollo de la acción y que necesitaban acortar el texto, Stoker decidió eliminarlo de la versión final. Debido a la diferencia en el estilo, algunos críticos habían dudado de que se tratase del auténtico prólogo de *Dracula*. Sin embargo, el descubrimiento del manuscrito confirma las declaraciones de Florence Stoker. Aunque este prólogo no aparece en él, sí se hacen referencias a sus acontecimientos en numerosos pasajes (Berghorn, 2017). ¿Por qué es tan importante comprobar que Bram Stoker es el autor de *Dracula's guest*? Por una razón muy simple. Incluye varios personajes y acontecimientos de ambos *Powers of Darkness*.

De todo esto podemos sacar varias conclusiones. En primer lugar, Bram Stoker guardaba copias de sus manuscritos y notas. En segundo lugar, no es extraño que se las regalase a amigos o conocidos. Una última fuente inesperada nos confirma la existencia de varias copias del manuscrito. Desde 1923 a 1933, H.P. Lovecraft cuenta en varias cartas que conocía a una mujer, Mrs. Minitter, a la que Stoker envió otra copia del manuscrito para su revisión. Mrs. Minitter no pareció muy impresionada por el documento. “Dijo que era un lío diabólico” declara Lovecraft en su carta a Donald Wandrei en 1927<sup>1</sup> (Lovecraft, ed. August Derleth, 1965, carta del 29 de enero 1927). Al parecer, el coste de la revisión le pareció excesivo a Bram Stoker, que decidió buscar otro revisor (Berghorn, 2017).

### **El contacto entre Bram Stoker y el periódico *Dagen*.**

En el caso de aceptar la teoría de “la versión original”, es decir, que el autor sueco tuvo acceso a las notas preliminares o a algún primer borrador de *Dracula*, debería existir uno o varios intermediarios que hubieran actuado como contacto entre Bram Stoker y el periódico sueco *Dagen*. Debido a los recientes descubrimientos de las partes plagiadas del prefacio, De Roos admite que, si tal intercambio tuvo lugar, es improbable que fuera aprobado por Stoker. Si lo fue, nos queda la duda de si el autor supo cuál sería el uso que A—e y el periódico *Dagen*, harían de sus notas, o las muchas otras modificaciones que añadieron a su novela (De Roos, 2021).

Rickard Berghon sugirió la teoría de que Anne Charlotte Leffler, escritora y

---

<sup>1</sup> “She said it was a fiendish mess”, (Lovecraft. Selected Letters vol. I, 1965).

pionera del movimiento sufragista, y su hermano, el matemático Gösta Leffler, podrían haber sido los intermediarios. En la Biblioteca Nacional de Suecia se encuentran una serie de cartas que ambos suecos intercambiaron con George y Mathilde Stoker, hermanos de Bram. Asimismo, Anne Leffler y Bram Stoker frecuentaban los mismos círculos literarios y ambos eran particularmente cercanos con la familia Wilde (Oscar Wilde y su madre, Jane).

Los hermanos Leffler parecen haber mantenido un contacto relativamente regular con el director del *Dagen*, Harald Sohlman, entre 1880 y 1918. En 1885, el mismo Anderson-Edenberg, quien De Roos teorizó que podía ser el traductor A—e, envió una carta a Anne Leffler pidiéndole su fotografía para publicarla en una edición especial navideña del *Dagen*. Si alguien pudo poner las notas preliminares o un primer borrador de Stoker en conocimiento del director del *Dagen* o el traductor, probablemente se tratase de los hermanos Leffler (Berghorn, 2017).

Una vez hemos contado la larga historia de *Powers of Darkness*, y presentado los diferentes documentos (El *Drácula* publicado en 1897, *Mörkrets makter* I y II, *Makt Myrkranna*, el prefacio plagiado, el relato corto *Dracula's guest*, las notas preliminares y el manuscrito), podemos pasar a la siguiente sección. Presentaremos aquellos elementos de *Powers of Darkness* que pueden tratarse de añadidos únicos de A—e y Valdimar Ásmundsson que Bram Stoker no habría aprobado, y aquellos que, por el contrario, favorecen la teoría del acceso a la versión original.

## II. COMPARACIÓN ENTRE *POWERS OF DARKNESS* Y *DRÁCULA*.

Tras haber detallado la historia de las diversas traducciones y retraducciones de *Drácula* que se sucedieron en el tiempo hasta llegar al documento final islandés, *Makt Myrkranna*, analizaremos los cambios concretos que los diversos traductores y editores realizaron. En primer lugar, nos centraremos en aquellas modificaciones que provienen del traductor sueco anónimo, A—e y, en segundo lugar, aquellos añadidos por el islandés Valdimar Ásmundsson. Por último, analizaremos aquellas variaciones que, según Hans Corneel De Ross, podrían indicar que alguno de los dos tuvo acceso a las notas preliminares de *Drácula* o a algún borrador inicial de la novela.

Para no extender demasiado esta comparación, asumimos que el lector conoce la trama del *Drácula* de Bram Stoker. En caso contrario, encontrarán un anexo al final del trabajo en el que resumimos los acontecimientos de la novela original.

### **Cambios en la publicación del *Dagen* atribuibles al traductor sueco**

#### **A—e**

Una de las primeras modificaciones que puede llamar la atención del lector son los nombres de los personajes. Los protagonistas Jonathan y Mina Harker pasan a ser Tom (a veces “Tomás”) y Vilma. Aunque, por lo general, A—e sólo cambia los nombres, mientras que los apellidos se mantienen iguales a la versión original, hay una excepción; Lucy Westenra. En la publicación sueca aparece como “Lucy Western”, que es casualmente el mismo apellido que tiene en la segunda serialización internacional de *Drácula*, la del periódico estadounidense *Chicago Inter Ocean*. Esto nos lleva a asumir que el traductor había tenido acceso a esta versión o que, como sugiere Hans Corneel de Ross, el apellido “Westernra”, de origen belga, es fácilmente susceptible a cambios debido a su nomenclatura claramente extranjera (De Roos, 2021).

Uno de los cambios en los nombres que puede resultar más sorprendente es el del propio Conde Drácula, que pasa a ser el “Conde Draculitz” (Trimble, 2022). El villano

principal de la novela, por su parte, presenta una motivación y un plan maléfico muy distinto al de Stoker. En el texto original es un antiguo líder militar de Valaquia que proclama descender de Atila y que ansía invadir Gran Bretaña. En *Mörkrets makter*, el conde es un darwinista social cuya familia lleva practicando la endogamia desde generaciones. Su plan consiste en purgar al mundo de los humanos, a los que considera una raza “débil”, y derrocar a todas las monarquías occidentales.

El traductor sueco parece haber querido mostrar a un Drácula más similar a la concepción que se encuentra asentada en la cultura popular moderna gracias a películas como la de 1931 con Bela Lugosi o la de 1992 de Coppola. Más que un monstruo incontrolable, se comporta como un elegante caballero con Tom, y sólo muestra su “yo subliminal”, o personalidad más salvaje (similar a la situación descrita en la novela del *Doctor Jekyll y Mr Hyde*), en sus rituales nocturnos. Incluso se le añade una trágica historia de amor pasada con su prima, una joven de belleza inusual que aparece plasmada en un retrato del castillo de Transilvania. En una larga conversación con Tom, Draculitz revela que su amada fue la mismísima emperatriz Josefina, esposa de Napoleón y que sigue lamentando su “muerte”. El supuesto fallecimiento prematuro de la hermosa mujer queda en duda capítulos más tarde. Tom encuentra a las famosas tres vampiras y empieza a forjar una relación más cercana con una de ellas, de cabello rubio, que lleva un colgante de diamante en forma de corazón, cuya similitud con la mujer del retrato destaca en numerosas ocasiones.

La vampira rubia es una de las pistas que llevó a Hans Corneel De Roos a sospechar que el pseudónimo A—e podía referirse a Anders Albert Andersson-Edenberg, traductor y periodista sueco. En 1867, Andersson-Edenberg tradujo al inglés la obra de teatro *Mellan drabbningarn*. En ella, la princesa Inga se queja de su aislamiento en una cabaña del bosque, en un monólogo casi idéntico al de la vampira rubia, que cuenta a Tom su anhelo por salir del castillo de Draculitz (De Roos, 2021).

La cuestión de las vampiras nos lleva directamente a la siguiente diferencia. La atmósfera erótica de numerosas escenas de *Mörkrets makter*. La joven rubia que trata de seducir a Tom le muestra los rituales nocturnos de Draculitz, en los que jóvenes desnudas son torturadas por hombres igualmente desnudos en un sangriento y lascivo capítulo. Esta sorprendente decisión no parece concordar con la ética moralista de Bram Stoker, que se

declaró a favor de la censura en 1907, afirmando que “las únicas emociones que a la larga perjudican son las que surgen de los impulsos sexuales” (Stoker, 1908, p. 5)<sup>2</sup>.

No es el único elemento que hubiera sido difícilmente aprobado por Bram Stoker. Los personajes femeninos de *Mörkrets makter* muestran una autonomía mucho mayor a los de la novela original y su peso en la trama aumenta en gran medida. Vilma rescata a su prometido Tom del castillo de Draculitz sin ayuda de ningún doctor Van Helsing. En esta aventura es capaz de distinguir a un doble de Tom ideado por el conde y resulta herida del enfrentamiento con las vampiresas, pero consigue encontrar su prometido en una emotiva escena en la torre más alta de la fortaleza. Tanto Arthur como Seward mueren tras ser arrastrados al vampirismo debido a la influencia maligna de dos mujeres, Lucy y la condesa Vårkony, respectivamente. Mary Holmwood, un personaje original en *Mörkrets makter*, cumple las funciones que su hermano Arthur tenía en la novela original, y es quién mata a Lucy clavándole una estaca en el corazón (Trimble, 2022).

Las escenas eróticas y el papel más activo de las mujeres son dos cuestiones que no encajan con la ideología de Stoker. Tampoco lo hace la actitud frente a los judíos y hacia el movimiento de los derechos de los trabajadores. En el primer caso, Stoker incluye comentarios antisemitas relativos al aspecto físico de algunos de los ayudantes de Drácula. Sin embargo, en *Mörkrets makter*, Vilma y Seward se muestran abiertamente opuestos a las oleadas de antisemitismo que se extendían por la sociedad victoriana de finales del siglo XIX, calificándolo de una vuelta a la época más oscura del medievo. En el segundo caso, Stoker se muestra indiferente hacia los movimientos sindicalistas y socialistas de la Primera Internacional, mientras que en *Mörkrets makter*, Arthur es un activista que protesta para conseguir reformas en las condiciones laborales del proletariado.

Además de estos cambios más obvios en la trama o en los personajes, debemos mencionar referencias a obras externas o a acontecimientos históricos. El traductor sueco menciona numerosos hechos que, aunque no son posteriores a la publicación de *Drácula*, sí lo serían a su concepción inicial en 1890, como la alianza francoprusiana (1894), el affaire Dreyfus (1896), la conspiración de Orleans (1898) o la invención del

---

<sup>2</sup> “The only emotions which in the long run harm are those arising from sex impulses” (Stoker, 1908, p. 5).

cinematógrafo (1895). Una de las más inauditas es la sugerencia por parte del narrador de que fue el Conde Draculitz el que causó los asesinatos de Whitechapel, aquellos atribuidos a Jack el Destripador y que aparecieron mencionados en el periódico *Dagen* en 1899. Más sorprendente aún es que, ese mismo año, el *Dagen* publicó un artículo en el que se afirmaba que un tal Oscar Marlinton había confesado ser el famoso asesino del East End, que se trataba de un médico cuya mujer le era infiel, y que el misterio de Jack el Destripador quedaba resuelto. Dicho personaje y confesión no apareció en ninguna otra prensa internacional (De Roos, 2021).

Un poco menos extravagantes son las menciones a innovaciones científicas que aparecen con frecuencia en las secciones de Seward, como a Herschel, descubridor de las cuatro lunas de Urano, o las prácticas de hipnosis por parte de Freud. Además de ello, el traductor parece tener cierto afán por hacer referencias a la literatura y teatro, algo que Bram Stoker evitaba en general en sus novelas. En *Mörkrets makter* se menciona *La Bella Durmiente*, *Robinson Crusoe*, El Conde de Cagliostro y las óperas de Von Webber, además de la extraña experiencia de Seward en el cementerio, en la que encuentra una tumba cuyo epitafio reza “En memoria de Anabelle Lee”, con lo que el traductor sueco parece querer sugerir que el personaje del poema de Poe existió en la vida real (Trimble, 2022).

Por último, hay una diferencia de carácter intertextual que debemos mencionar. Aunque el *Drácula* original no incluía ilustraciones, la serialización del *Dagen* vino acompañada de dibujos sin firmar que escenifican varios momentos de la trama. Algunos de ellos, los relativos de Whitby, suscitaron el interés de los académicos por su representación casi exacta del cementerio, la torre del faro y la iglesia de St. Mary (De Roos, 2021).

### **Cambios en la publicación del *Fjallkonan* atribuibles al traductor islandés Valdimar Ásmundsson**

Una vez quedan aclarados aquellos elementos en la trama y en los personajes añadidos en la publicación sueca, mencionaremos aquellos cambios más importantes que provienen del traductor islandés, Valdimar Ásmundsson.

El que resulta más sustancial para el desarrollo de la trama es el súbito cambio de

novela epistolar a narrativa estándar en el último cuarto de la novela, que difiere claramente con la intención original del autor. *Drácula* se presenta como el género literario del “manuscrito encontrado”, en el que autor finge que la historia que se va a contar es en realidad un conjunto de anotaciones de los diarios de los personajes principales (Jonathan, Mina, Seward y Van Helsing) y que él simplemente los presenta al público sin modificarlos (Stoker, 1997).

Este es el estilo de *Makt Myrkranna* durante los primeros tres cuartos de la novela. Sin embargo, al final, cambia súbitamente a una narración omnisciente y acelera los hechos del final de *Mörkrets makter*, acortando y omitiendo muchos capítulos. Hans Corneel de Roos sugiere que el motivo de este rápido final pueden ser presiones para finalizar la serialización por parte del periódico o una recepción indiferente del público (De Roos, 2017).

Además de ello, los elementos más obviamente procedentes de Valdimar Ásmundsson son las criaturas de la mitología y el folklore islandés como el “Huldufólk” o “Mundo escondido” al que acceden los personajes de *Makt Myrkranna*, los Draugr, trolls, las “Joyas de dragón” y la representación de la transformación vampírica de Lucy con aspectos tradicionalmente relacionados con la brujería en las culturas eslavas, además de referencias a la *Edda prosaica* y, entre otros, a Loki, Hela y Odín.

Asimismo, Valdimar Ásmundsson parece querer “localizar” el relato de Stoker en su país, puesto que representa las estaciones y clima como ocurre en Islandia. En verano, el sol brilla incluso a las tres de la madrugada y, en invierno, “el día es oscuro como la noche”. También menciona campos de géiseres y los personajes utilizan la corona islandesa (De Roos, 2017).

### **Teoría del acceso a la primera versión**

Como adelantamos en la sección anterior, De Roos encontró entre los numerosos cambios realizados por el traductor sueco algunos que parecían haberse sacado de las notas preliminares de Stoker, lo que le llevó a presentar la hipótesis de la “versión original”. Según De Roos, en algún paso del proceso creativo, A—e pudo tener acceso a un primer borrador de *Drácula*. A continuación analizaremos los cambios que parecen apoyar esta teoría (De Roos, 2017).

La primera similitud que llamó la atención de De Roos fue el final de la trama de Jack Seward. En las notas preliminares de Bram Stoker, este personaje es descrito como un “mad doctor” (Eighteen-Bisang y Miller, 2008). Estas primeras ideas pasaron por numerosas etapas hasta llegar a la novela final<sup>3</sup>, en la que Seward trabaja como médico en un “asilo de lunáticos”. En *Mörkrets makter*, la condesa Vårkony lleva al doctor a la locura hasta que acaba convirtiéndose en el arquetipo del “científico loco” y es encerrado en su propio asilo, lo que encaja mejor con la concepción inicial de Seward como un “mad doctor”.

Este personaje nos lleva a otra pista en la búsqueda de una primera versión de *Drácula*. El doctor Seward asiste a una fiesta en casa del conde con otros trece invitados, en un fragmento similar al relato inédito de Bram Stoker, *Dracula 's guest*, que, como explicamos en la sección anterior, debía ser originalmente el primer capítulo de la novela, pero fue suprimido durante el proceso de publicación (Berghorn, 2017).

Incluso algunos personajes supuestamente “nuevos” en *Mörkrets makter* son casi idénticos a aquellos que se describen en las notas preliminares de Bram Stoker. Algunos de ellos son la anciana criada sordomuda o el detective Cotford. Originalmente, Stoker pareció concebir su novela desde un ángulo más policíaco, que giraba en torno a la resolución de un misterio (Eighteen-Bisang y Miller, 2008). En *Mörkrets makter*, el inspector Barrington y su ayudante Tellet persiguen al conde Draculitz por su implicación en los crímenes atribuidos a Jack el Destripador. Estos dos nombres, Barrington y Tellet, son asimismo los de dos amigos de Bram Stoker en la universidad y en su posterior empleo en el Lyceum Theatre de Londres (De Roos, 2017).

Aunque esta pista no proviene de las notas preliminares, otro personaje nuevo, la hermana de Arthur Holmwood, Mary, protagoniza una historia de amor similar a la de Mary Singleton, amiga de Stoker y famosa escritora de los círculos literarios de Londres. Mary Singleton publicaba bajo el seudónimo de Violet Fane y protagonizó un gran

---

<sup>3</sup> Bram Stoker incluso cambió momentos significativos de la trama semanas antes de entregar el documento al editor, como nos demuestra el manuscrito entregado al coronel Donaldson, que acaba con el castillo de Drácula siendo destruido por una erupción volcánica (Eighteen-Bisang y Miller, 2008.)

escándalo en la sociedad victoriana cuando rompió su matrimonio con Henry Sydenham Singleton, fugándose a Constantinopla con el aristócrata y embajador al imperio otomano, Sir Phillip Currie. De igual manera, Mary Holmwood se casa con el príncipe judío Koromezo, por lo que recibe el rechazo de su familia y debe mudarse con su marido a Constantinopla (De Roos, 2017).

Un último personaje que puede indicarnos una posible conexión con Bram Stoker es el famoso Van Helsing. En el prefacio de *Mörkrets makter*, firmado por B.S. pero que, como explicamos anteriormente, también contiene párrafos copiados de las memorias del pastor Bernhard Wadström, se afirma que todos los personajes están inspirados en personas reales:

Tanto Thomas Harker y su esposa, que es una mujer extraordinaria, como el doctor Seward, son mis amigos, y lo han sido durante muchos años, y nunca he dudado de que dirían la verdad; y el científico de gran prestigio que aparece aquí bajo un seudónimo es demasiado famoso en todo el mundo académico, por lo que que su verdadero nombre -que prefiero no mencionar- permanezca oculto al público.

(De Roos, 2017, p. 62)<sup>4</sup>

De hecho, en una entrevista de 1897 con Jane Stoddard, la única que concedió Bram Stoker a lo largo de su vida, declaró que Van Helsing estaba inspirado en una persona real (Stoddard, 1897). Algunas sugerencias han sido John Freeman Knott, el profesor Arminius Vámbéry de Budapest, o incluso Thornley Stoker.

Para terminar, mencionaremos aquellos elementos que podrían haber hecho referencia a la vida de Bram Stoker. Un ejemplo son las vacaciones en Escocia de Tom, similares a las que realizó el autor mientras planeaba la publicación de *Drácula*, cerca de Aberdeenshire. Asimismo, es imposible no sacar conclusiones de la cita a *Hamlet* con la que termina el prefacio en la versión islandesa, justo antes de que empiecen los párrafos copiados. Bram Stoker trabajó como crítico de teatro y asistente personal del actor irlandés Henry Irving, conocido por su papel en *Hamlet*, y en quien declaró haberse

---

<sup>4</sup> El párrafo en inglés es “Both Thomas Harker and his wife, who is an extraordinary woman, and Dr Seward, are my friends, and have been so for many years, and I have never doubted that they would tell the truth; and the highly regarded scientist who appears under a pseudonym here may likewise be too famous throughout the educated world for his real name – which I prefer not to mention – to remain hidden from the public”. (De Roos, 2017, p. 62)

inspirado para crear al personaje del Conde Drácula (Warren, 2002).

## **Resumen de las comparaciones**

Tras analizar las numerosas y complejas diferencias en la trama, personajes, referencias culturales e incluso trasfondo ideológico de la novela, podemos llegar a varias conclusiones.

En primer lugar, parece casi imposible que Bram Stoker hubiera aprobado una “traducción” que tomase tantas libertades. Es cierto que estuvo de acuerdo con ciertas modificaciones en versiones previas (como el cambio de Lucy Westenra a Lucy Western en la edición estadounidense), pero la escala de los cambios en *Mörkrets makter* es difícilmente comparable con estos. Si le añadimos que parte del prefacio parece ser un plagio, no es de extrañar que Bram Stoker desconociera de la existencia del *Drácula* sueco.

Sin embargo, es innegable que existen varias coincidencias con la trama descrita en las notas preliminares que sugieren que el traductor sueco tenía conocimiento de ellas. Rickard Benghorn sugirió como posible contacto a los hermanos Leffler, que parecían haber mantenido un contacto regular con el director del *Dagen*, Harald Sohlman, entre 1895 y 1918 (Benghorn, 2017). Como confirmamos en la anterior sección, Bram Stoker guardaba copias de sus manuscritos y notas y a menudo las regalaba a personas cercanas a él.

La conclusión a la que podemos llegar es que, aunque es poco probable que Bram Stoker aprobase una versión de tales características, el traductor de *Mörkrets makter* parece haber tenido acceso como mínimo a las notas de *Drácula* o incluso a un primer borrador, ya fuera de manos de los hermanos Leffler o de alguna otra fuente.

Si este es el caso, *Mörkrets makter* se trataría de una traducción que cruza los límites de reescritura convencionalmente aceptados y que, asimismo, se basa en un trabajo previo al texto fuente. *Makt Myrkranna*, por su parte, sería el resultado de tres traslados de contenido (Texto de Stoker > Traducción al sueco del *Dagen* > Edición sueca resumida del *Aftonbladets* > Traducción islandesa del *Fjallkonan*). Analizaremos la naturaleza tan compleja de ambas obras en la siguiente sección.

### **III. POWERS OF DARKNESS. ¿ADAPTACIÓN, VERSIÓN O TRAICIÓN?**

Es tentador asumir que, si hay algún límite concreto entre lo que se considera una traducción aceptable y lo que entra en el terreno de la adaptación, ambos *Powers of Darkness* ya lo han cruzado. Sin embargo, las propias fronteras entre los términos de “traducción” y “adaptación” no son fáciles de establecer. Asimismo, teniendo en cuenta la posibilidad de que el traductor sueco se basara en trabajos previos al texto fuente y que, entre las modificaciones aplicadas a la obra de Stoker se encuentre un cambio de género literario (de novela epistolar a narrativa serializada), es complicado encontrar un concepto traductológico que encaje con las características únicas de ambos *Powers of Darkness*.

En esta sección, en primer lugar, analizaremos el carácter impreciso de los límites entre la traducción y la adaptación y, en segundo lugar, trataremos de encontrar en la literatura académica algún concepto que pueda ayudarnos a definir la naturaleza excepcional de *Mörkrets makter* y *Makt Myrkranna*.

#### **Traducción y adaptación. Límites difusos.**

Antes de determinar si los dos *Powers of Darkness* podrían ser clasificados como “traducciones” o “adaptaciones”, deberíamos plantearnos algunas preguntas. ¿Es posible establecer unos límites teóricos sobre qué está permitido en una traducción? Y, si es así ¿Cuál es el criterio para distinguir una de otra?

Numerosos autores han sugerido ciertos requisitos, utilizando el concepto de *fidelidad*, que actualmente es casi tan impreciso como el de *adaptación*. Laurence Malingret sugiere que es casi imposible trazar la frontera entre adaptación y traducción sencillamente porque son conceptos no incompatibles (Malingret, 2001). Ya desde el siglo XVII, con las llamadas “belles infidèles”, traducciones en las que todo el material debía ser ajustado a las normas francesas de “beauté, clarté and bon goût”, los conceptos de traducción y adaptación comienzan a mezclarse. Además, ambas actividades requieren del traslado de un acto comunicativo original hacia otro sistema lingüístico y cultural. Las dos tienen el objetivo de hacer un texto accesible a un público distinto hacia el que fue

escrito. Y, por último, tanto la una como la otra suponen una interpretación del contenido. De hecho, Michel Garneau, traductor quebequense, acuñó el término de *tradaptación* para referirse a la confluencia de estas dos actividades (Bastin, 2018).

Aun así, resultaría poco prudente afirmar que no hay ninguna distinción entre ellas, o que básicamente son lo mismo. Incluso los académicos con una visión más libre de lo que puede considerarse una traducción admiten que, si la “fidelidad” al texto origen es el prerrequisito para denominar a un texto derivado como “traducción”, llega un punto en el que una adaptación ya no podrá encajar en esa definición.

Así pues, aceptemos por ahora que la “fidelidad” será el criterio que determine el límite entre traducción y adaptación. ¿En qué momento un traductor se aleja de esa “fidelidad” hacia el autor? Para Lauro Amorim, se basa en la oposición entre el *mirroring* y el *retelling*. El traductor debe ser una figura ausente, que se limite a replicar el contenido original, trasladándolo a otra lengua. El adaptador, por el contrario, es una figura cuya presencia se nota en todo el texto, que comparte la historia del autor, pero añade su “toque personal” (Amorim, 2003). Si siguiéramos esta teoría, podríamos afirmar que ambos *Powers of Darkness* es, sin duda, una adaptación, puesto que tanto A. \_e” como Valdimar Ásmundsson, sus intereses, obras previamente traducidas o escritas y cultura impregnan sus textos, creando dos nuevos condes Draculitz y dos nuevas historias inseparables de sus “adaptadores”.

Sin embargo, esta separación limpia y clara de Amorim no es aceptada por todos los académicos. La imagen del traductor como figura neutral que se limita a trasladar el contenido sin tener en cuenta el cambio de entorno cultural y sin realizar ninguna modificación de forma ya ha sido criticada por numerosos estudiosos, entre ellos André Lefevere, que considera que toda traducción es un acto de reescritura (Lefevere, 2016).

La “fidelidad” es, sin duda, un criterio importante, pero es imposible afirmar que un buen traductor es aquel que se mantiene siempre ausente y que nunca debería aventurarse a modificar el contenido del texto original. Gideon Toury prefiere establecer una distinción basándose en la posición hacia la que se inclina más el traductor, el autor o el público meta. Así pues, acuñó los conceptos de traducción “adecuada” y “aceptable.” En una traducción *adecuada* prevalece la forma del texto origen. Sin embargo, en una traducción *aceptable*, el foco se encuentra en el público meta, y se adapta el lenguaje con

objetivo domesticador (Toury, 1995).

Venuti considera que los términos de Toury pueden utilizarse para definir más claramente nuestra noción de equivalencia, e introduce el concepto de *interpretant*, del que existen dos tipos. El *interpretant formal* (intérprete formal) consiste en la correspondencia estructural entre la trama y personajes originales y el material adaptado. El *interpretant thematique* (intérprete temático) incluye aquellos valores, ideologías y códigos morales integrados en la obra, que pueden colisionar con la visión del adaptador, o que este puede desarrollar como mejor crea que serán transmitidos al público meta (Venuti, 2007).

Quizás, más allá de la “fidelidad”, la equivalencia de forma o de valores, o el lado hacia el que se incline más el traductor, deberíamos tener en cuenta la funcionalidad, los motivos específicos que llevan a una adaptación. Otro criterio de distinción es el **skopos**. Llovet y define “adaptación” o “versión” - las utiliza indistintamente - como un proceso de reescritura del texto original que incluye ciertas transformaciones de fondo y forma, con el propósito de ajustarla a un público específico, a las normas sociales de una época o un país o incluso a los requisitos de otro género (Llovet, 1998).

Bastin también establece una serie de factores que determinan la creación de una adaptación. De todos ellos, dos encajan con la situación de los *Powers of Darkness* (Bastin, 2018). En primer lugar, la *inadecuación situacional*, según la cual el contexto referido en el texto original (Whitby y el East End de Londres) no es el mismo que el del producto meta (los personajes de *Makt Myrkranna* usan la corona islandesa, viven cerca de campos de géiseres y pasan largas temporadas en plena oscuridad en invierno). En segundo lugar, el *cambio de un tipo discursivo a otro*, (de una novela epistolar a un texto serializado con narrador omnisciente).

Aunque los límites entre la traducción y la adaptación continúan siendo confusos y dependientes de criterios subjetivos como la “fidelidad”, en un caso tan extremo como *Powers of Darkness*, podríamos afirmar que la frontera de lo que es aceptable en una traducción ya se ha cruzado con creces. No obstante, ¿puede ser considerada una adaptación?

## **Adaptaciones y versiones. Confusión terminológica.**

Como se habrá podido observar, en los artículos publicados sobre ambos *Powers of Darkness*, Hans Corneel de Roos y Rickard Benghorn los denominan “adaptaciones”, “versiones” o “traducciones” de forma casi indistinta. Lo cierto es que la terminología utilizada en los estudios traductológicos sobre las “adaptaciones” es confusa de por sí. Existen numerosos conceptos que a veces se solapan entre sí o que se utilizan de manera distinta según el autor. Resulta casi imposible encontrar una definición clara de aquello que se considera una “adaptación”, una “versión” o incluso una “traducción libre.” Asimismo, encontramos conceptos únicos como “tradaptación”, “transposición” o “refracción”, con escaso uso fuera del corpus académico.

Teniendo en cuenta la falta de coherencia terminológica, intentaremos buscar entre los conceptos nuevos, con el fin de determinar si alguno de estos se corresponde con los *Powers of Darkness*.

Julie Sanders establece que una *adaptación* normalmente contiene omisiones, reescrituras o adiciones (Sanders, 2006). Lo importante es que todavía puede ser reconocida como la obra original del autor. John Milton señala la similitud de este concepto con la famosa *paráfrasis* de John Dryden, que también llama “*translation with latitude*”. Su definición es “donde el autor es tenido en cuenta por el traductor, pero sus palabras no son tan estrictamente seguidas como el sentido; y eso también debe ser ampliado, pero no alterado” (Dryden, 1680, p.1).<sup>5</sup>

Así pues, una adaptación sería una obra alejada del texto original pero que todavía puede reconocerse. Este mismo criterio tan subjetivo se repite en otras definiciones. Enrique Santoyo establece que la adaptación consiste en la “naturalización” de un texto a un nuevo medio (en su caso, el teatral) y nuevo contexto cultural con el fin de tener el mismo efecto que la obra original. Lo distingue de lo que llama *adaptación libre*, la desvinculación del texto original y de los sus parámetros culturales “sin soltar del todo las amarras” que lo unen a este (Santoyo, 1989, p. 195).

---

<sup>5</sup> Texto original “where the Authour is kept in view by the Translator, so as never to be lost, but his words are not so strictly follow’d as his sense, and that too is admitted to be amplyfied, but not alter’d.”. (Dryden, 1680, p.1)

Siguiendo este criterio, ¿podría ser *Powers of Darkness* una “adaptación libre”, algo aún más alejado de lo que consideró en un principio una “traducción libre”? Desde luego, incluye numerosas modificaciones en los acontecimientos descritos, entornos y personajes, aunque siga tratando de la lucha entre el matrimonio Harker y los tres pretendientes de Lucy Westenra frente a un poderoso vampiro, por lo que, en teoría, podría seguir reconociéndose como la trama *Drácula*.

Si ya hemos rechazado que ambos *Powers of Darkness* puedan ser traducciones, podríamos aceptar que son “adaptaciones”, o incluso “adaptaciones libres”. No obstante, algunos autores van más allá y establecen un nivel por debajo de la adaptación en términos de fidelidad. Julie Sanders, por ejemplo, distingue entre “adaptación” y “apropiación”. En esta última, ciertas características del original se mantienen, pero el texto pertenece más al adaptador que al autor. (Sanders, 2006).

Hace ya más de cinco siglos, Dryden ya estableció un concepto similar llamado *imitación* en el que “donde el traductor (si es que no ha perdido ese nombre) se toma la libertad no sólo de variar las palabras y el sentido, sino de renunciar a ambos según considere oportuno: y tomando sólo algunas pistas generales del original, para ejecutar la división en el trabajo de base, como le plazca” (Dryden, 1680, p.1).<sup>6</sup>

Si los *Powers of Darkness* no son traducciones ni adaptaciones, entonces será necesario recurrir a términos nuevos, tan únicos como las propias circunstancias que rodean a la creación de los *Dráculas* nórdicos.

### **Nuevos conceptos**

En nuestra búsqueda de términos para definir *Powers of Darkness* hemos encontrado una cierta gradación de conceptos según el nivel de fidelidad que representan. En primer lugar, se encontraba la traducción, a lo que seguían las “adaptaciones” y “versiones”. Por debajo de estas existía una clasificación aún menos fiel que la adaptación: “adaptaciones libres”, “apropiación” e “imitación.” Ante esta amplia

---

<sup>6</sup> La cita original es “Where the Translator (if now he has not lost that Name assumes the liberty not only to vary from the words and sence, but to forsake them both as he sees occasion: and taking only some general hints from the Original, to run division on the ground-work, as he pleases”. (Dryden, 1680, p.1)

variedad de términos, sería útil recurrir a nuevos conceptos acuñados en la investigación de traducción y adaptación.

La *transposición* de Henry Whittlesey es “an attempt to produce the original as the author might have done if he or she appeared in the given socio-historical time and place of the transposition and retained the consciousness that created each sentence of the original” (Whittlesey, 2012). Este concepto puede aplicarse a adaptaciones de obras clásicas en otro tiempo y lugar (como la película moderna de *Clueless*, adaptación de *Emma* de Jane Austen), pero también a otro tipo de versiones abreviadas, en las que es aceptable simplificar algunas partes o incluso cortar secciones enteras que resulten irrelevantes para la conclusión del texto. En este caso, el adaptador se erige como juez, que interpreta qué temas son centrales en la narrativa y cuáles son secundarios y, por lo tanto, fáciles de eliminar. Las dos *Powers of Darkness*, como explicamos anteriormente, muestran un cambio de tipología discursiva, así como de entorno cultural, pero está muy alejado del estándar de novela abreviada o de versiones de clásicos en entornos alternativos.

En la teoría de la transtextualidad de Genette encontramos una amplia nomenclatura relativa a todos los tipos relaciones intertextuales. En particular, el cuarto tipo que describe en Palimpsestos, la hipertextualidad, que define como un texto A (el hipotexto) que sirve de fuente a varios textos B (los hipertextos). Según Genette, por ejemplo, *La Eneida* de Virgilio y el *Ulises* de Joyce serían hipertextos de *La Odisea*. La relación puede establecerse de esta manera: los hipertextos no existirían si no se hubiese escrito antes el hipotexto, que es independiente (Genette, 1989). De esta forma, ambos *Powers of Darkness* serían hipertextos de *Drácula*, al igual que los guiones de películas que se escribieron sobre la novela.

Por último, el concepto que más se acercó al caso actual es el de Lefevere y la *refracción*, la reescritura de un texto con el fin de hacerlo aceptable a un público. Este concepto, de por sí, resulta extremadamente amplio en su definición. Según Lefevere, puede suponer el cambio de casi todas las características del original, o casi ninguna. Lo importante es la finalidad. Dichos cambios son realizados en busca de la aprobación del destinatario y pueden entrar en tres categorías. En primer lugar, la más obvia, el idioma y contexto cultural. En segundo lugar, la ideología y, por último, la poética del autor, es

decir, sus presuposiciones sobre lo que es o no literatura. El traductor puede coincidir en estas tres nociones con el autor o incluso rebelarse ante ellas (Lefevere, 1982).

Una novela clásica puede ser “refractada” de muchas formas: en traducciones, versiones serializadas o abreviadas, adaptada a obras de teatro, a canciones, etc. *Mörkrets makter* y *Makt Myrkranna* parecen encajar, especialmente si tenemos en cuenta la rebelión abierta de A—e ante el mensaje de Stoker sobre la victoria de la moralidad casta, que en la versión sueca se convierte en una lucha contra el darwinismo social naciente a principios del siglo XIX.

### **Resultados.**

Desde el principio, conocíamos el problema que supone la ambigua terminología relativa a la adaptación en el entorno traductológico académico. Aun así, un caso tan complejo como el de *Mörkrets makter* y *Makt Myrkranna* pone de relieve la dificultad inherente en clasificar un texto como traducción, adaptación o incluso algo completamente diferente.

La frontera entre una traducción y una adaptación se basa en una idea que hoy en día ni siquiera aceptan muchos traductores, como es la fidelidad absoluta al texto. Sus criterios de distinción son tan subjetivos como “que todavía pueda reconocerse la obra original” o “que no suelte del todo las amarras que lo unen al texto.” Hay incluso categorías inferiores a la adaptación como “imitación”, que, al parecer, puede ser aún más “libre” en su interpretación de los contenidos.

El concepto de refracción es el que más se acerca a los *Powers of Darkness*, pero esto se debe a su notable amplitud. Casi cualquier género derivado podría considerarse como una obra refractada. Por lo tanto, podríamos hacernos otra pregunta. ¿Hasta qué punto es útil un término que abarca tantas tipologías textuales, una idea tan extensa como es la adaptación de una obra con el fin de que buscar la aprobación del destinatario? Al fin y al cabo, aunque esta sugerencia tendrá sus detractores, ¿no podría afirmarse que precisamente en eso consiste la traducción?

De todas formas, si lo pensamos en profundidad, estos límites entre traducción y adaptación son casi imposibles de determinar. En una profesión tan dependiente de la

práctica y que se desarrolla en un entorno intermedio entre dos o más contextos socioculturales, una definición teórica de lo que es la fidelidad o incluso los niveles que existen de ella no es factible.

La singular naturaleza de *Powers of Darkness* nos demuestra lo variable que pueden ser los resultados de la actividad traductológica y como, en ciertas ocasiones, los conceptos teóricos no son aplicables a ella. O más bien, se quedan pequeños ante la realidad tan amplia y diversa, en la que pueden existir traducciones basadas en versiones anteriores a la obra publicada o adaptaciones que añaden más y más modificaciones en cadena, hasta el punto de que es imposible definir cuál era el texto origen.

En este caso, nos encontramos con la *tradaptación de una protoversión*, la traducción interlingüística de una obra literaria en la que el intermediario ha modificado el texto origen a su gusto y posiblemente basado algunos cambios en una versión previa, a la que tuvo acceso.

La teoría se queda “pequeña” frente a la realidad, es cierto. Pero esto se debe a la misma condición de la profesión. La determinación de si un texto es una traducción o una adaptación depende de sentimientos subjetivos, de si todavía puede reconocerse la obra original en ella o de si el “adaptador” se encuentra demasiado presente para el gusto del lector. Son nociones que están asentadas en cimientos inestables. Sin embargo, no podría ser de ninguna otra manera en un ámbito tan cercano a la vida real como es la traducción.

## CONCLUSIÓN.

### EL MISTERIO DE *POWERS OF DARKNESS*.

El famoso cazavampiros Van Helsing consuela una vez a Mina, diciéndole “He intentado mantener una mente abierta y no son las cosas ordinarias de la vida lo que pueden cerrarla, sino las cosas extrañas, extraordinarias, las que te hacen dudar si estás cuerdo o loco” (Stoker, 1897, p. 110). Quizás *Powers of Darkness* es uno de esos fenómenos únicos que nos animan a cuestionarnos aquellos conocimientos que considerábamos evidentes.

Si hay algo que nos pueden enseñar *Mörkrets makter* y *Makt Myrkranna* es que, en ámbitos tan enraizados en la práctica diaria de la profesión, la evolución de los medios de comunicación y la creciente interconexión global, la terminología académica es aplicable sólo hasta cierto punto. Se pueden intentar establecer fronteras exactas que delimiten lo que es aceptable en traducción, crear una gradación completa de “fidelidad” o incluso acuñar conceptos nuevos que denominen los cada vez más cambiantes géneros derivativos. En el mundo real siempre aparecerán casos como *Powers of Darkness* que rompan con todos los esquemas, en las que hasta tres versiones de una obra se creen de forma sucesiva, cada una basada en la anterior, en las que los “traductores” añadan y eliminen contenido como consideren necesario y, que hasta puedan estar basadas en trabajos previos al tan respetado “texto origen.”

Textos derivados, hipertextos, adaptaciones, imitaciones ... hay muchas formas de definir *Powers of Darkness*, y ninguna expresa toda su complejidad. Dos tradaptaciones de una protoversión en menos de dos años no es un fenómeno que ocurra frecuentemente. Aun así, sólo es una las muchas traducciones que han salido de los cánones generalmente aceptados de fidelidad, como la del *Qujote*, por Lin Shu, traducida como “La biografía del caballero loco” (Mengyun, 2021) o la del *Fantasma de la Ópera*, por Alexander Teixeira de Mattos, quien eliminó hasta 100 páginas del texto original (Hewitt, 2016).

Lo mejor de los *Powers of Darkness* es que la propia investigación se sigue

construyendo en la actualidad. Cada mes se publican nuevos artículos que nos revelan más sobre el proceso de creación de las serializaciones, sus autores, los posibles contactos con Bram Stoker y nuevas influencias externas en la trama y personajes de estas dos insólitas adaptaciones nórdicas.

En estudios futuros, sería interesante analizar los paratextos que acompañan ambas retraducciones al inglés de Hans Corneel de Roos (de *Makt Myrkranna*) y de Rickard Berghorn (de *Mörkrets makter*). Por lo que podemos observar, ambas incluyen un prefacio escrito por Dacre Stoker, el único descendiente vivo del autor irlandés. La primera, publicada antes del descubrimiento de la serialización sueca, añade el subtítulo de “The Lost Version of Dracula” (La versión perdida de *Dracula*), claramente a favor de la teoría de la versión original (De Roos, 2017). La segunda, que salió a la venta este año, se llama “The Unique Version of Dracula” (La versión única de *Dracula*) y su traductor parece favorecer más el carácter revolucionario de la obra, denominándola en su contraportada “una obra muy temprana de literatura antifascista<sup>7</sup>” (Berghorn, 2022).

Al inicio de este trabajo, mencionamos el fenómeno reciente del *DraculaDaily*. Irónicamente, este proyecto parece haberse convertido lo que *Mörkrets makter* y *Makt Myrkranna* nunca fueron, una auténtica serialización de *Dracula*. Todavía quedan muchos enigmas sin resolver en el estudio de ambos *Powers of Darkness*. Aun así, en el caso del vampiro más famoso del mundo, resulta ciertamente oportuno que sus creaciones sigan rodeadas por un halo de misterio.

---

<sup>7</sup> “A very early anti-fascist piece of literature” (Berghorn, 2022)

## BIBLIOGRAFÍA

- Amourim, L. (2012). *Translation and Adaptation: Differences, Intercrossings and Conflicts in Ana Maria Machado's translation of Alice in Wonderland by Lewis Carroll*.
- Belford, Barbra (2002). *Bram Stoker and The Man Who Was Dracula*. London: Hachette Books.
- Berghorn, Rickard (2017). "Dracula's Way to Sweden". *Weird Webzine*.
- Berghorn, Rickard (2022). *Powers of Darkness. The Unique Version of Dracula*. Timaios Press.
- Berni, Simone (2016). *Dracula by Bram Stoker The Mystery of The Early Editions*. Morrisville: Lulu Press.
- Carter, M. L. (2007). *Dracula and the Eastern Question: British and French Vampire Narratives of the Nineteenth-Century Near East*.
- CentipedePress.com. "Powers of Darkness. Bram Stoker". (Consultado el 6 de junio de 2022)
- Dalby, Richard (1986). *A Bram Stoker Omnibus. The Lair of the White Worm*. London: Foulsham.
- Davison, Carol Margaret (1997). "Introduction". In Davison, Carol Margaret (ed.). *Bram Stoker's Dracula: Sucking through the Century, 1897-1997*. Toronto: Dundurn Press.
- Dryden, J. (2021). Preface to Ovid's epistles. *The translation studies reader*. Routledge.
- Eighteen-Bisang, Robert; Miller, Elizabeth, eds. (2008). *Bram Stoker's Notes for Dracula: A Facsimile Edition*. Jefferson: McFarland & Co.
- Frayling, Christopher (1992), *Vampyres: Lord Byron to Count Dracula*, London: Faber

& Faber.

Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Taurus.

Hewitt, R. (2016). *Phantoms of the Source Text: Retranslation and the English Translations of Gaston Leroux's Le Fantôme de l'Opéra* (Disertación Doctoral, Universidad de Ginebra).

Lefevere, A. (1982). Mother Courage's cucumbers: text, system and refraction in a theory of literature. *Modern Language Studies*, 3-20.

Lefevere, A. (2016). *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. Routledge.

Lovecraft, H.P. (1965) *Selected Letters I: 1911-1924* (ed. August Derleth & Donald Wandrei. Sauk City, WI: Arkham House).

Malingret, L. (2001). Les enjeux de l'adaptation en traduction. *Ecrire, traduire et représenter la fête*, 791-798.

Malmkjaer, K. (Ed.). (2018). *The Routledge handbook of translation studies and linguistics*. Routledge.

Martinelli, M. (2022). "Why Hundreds of Thousands of People Are Reading Dracula Together Right Now." Slate.

Mengyun, C. (2021). El traductor olvidado: Ma Yifu y el primer intento de traducir Don Quijote al chino (1905). *Anales Cervantinos* (Vol. 53, pp. 157-171).

Milton, J. (2009). Translation studies and adaptation studies. *Translation research projects*, 2, 51-58.

Riera, J. B. (2011). ¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnun terminológico en el ámbito de la traducción dramática. *Estudios*, 1, 59-72.

De Roos, Hans Corneel (2017). *Powers of Darkness. The Lost Version of Dracula*. Nueva York: Overlook/Abrams.

- De Roos, Hans Corneel (2018). "Was the Preface to the Swedish Dracula Written by a Priest?". *Vamped*.
- De Roos, Hans Corneel. (2021). "Morkrets Makter's Mini-Mysteries". *Bulletin of the Transilvania University of Brasov. Series IV: Philology and Cultural Studies*, 67-102.
- Sanders, J. (2015). *Adaptation and appropriation*. Routledge.
- Santoyo, J. C. (1989). Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología. *Cuadernos de teatro clásico*, 4, 95-112.
- Stoddart, Jane (1897). "Mr. Bram Stoker. A Chat with the Author of Dracula". *British Weekly*.
- Stoker, B. (1908). *The Censorship of Fiction*. *Nineteenth Century and After*, 64, 479-87.
- Stoker, B. (1914). *Dracula's guest*. Oxford Text Archive Core Collection.
- Stoker, B. (1897). Óscar Palmer, ed. *Drácula*. Colección El Club Diógenes. Madrid: Editorial Valdemar
- Stoker, Dacre; Holt, Ian (2009). *Dracula The Un-Dead*. Penguin Publishing Group. pp. 312–13. ISBN 978-0-525-95129-2.
- Toury, G. (1995). The nature and role of norms in translation. *Descriptive translation studies and beyond*, 4, 53-69.
- Trimble, William (2022). *Powers of Darkness*.
- Valjak, Domagoj (2017). "All copies of the cult classic "Nosferatu" were ordered to be destroyed after Bram Stoker's widow had sued the makers of the film for copyright infringement". *The vintage news*.
- Venuti, L. (2007). Adaptation, translation, critique. *Journal of visual culture*, 6(1), 25-43.
- Warren, Louis S. (2002). "Buffalo Bill Meets Dracula: William F. Cody, Bram Stoker, and the Frontiers of Racial Decay". *The American Historical Review*. American

Historical Association. 107 (4): 1124–57.

Whittlesey, H. (2012). A typology of derivatives: Translation, transposition, adaptation. *Cultural Aspects*, 16(2), 1-25.

## **ANEXO: TRAMA DE *DRÁCULA***

En este trabajo tratamos en detalle las diferencias entre las traducciones al sueco y al islandés de *Drácula*. Para aquellos que desconozcan la trama de la novela original, añadimos este anexo en el que contamos a grandes rasgos los acontecimientos de la obra de Bram Stoker.

La narración comienza con el diario de Jonathan Harker, un agente inmobiliario que es contratado por el misterioso conde Drácula, un aristócrata que vive en un castillo de los montes Cárpatos. A medida que pasan las semanas, Jonathan empieza a sospechar del comportamiento del conde. Tras descubrir la existencia de tres seductoras vampiresas y ser testigo del asesinato de un niño, Jonathan se convierte en prisionero de Drácula. Después de varios intentos de fuga, consigue escapar y llega a Budapest con fiebre y delirios, por lo que es confinado a un hospital sin poder contar a nadie lo que ocurrió en el castillo.

La narración pasa a la siguiente protagonista, Mina, la prometida de Jonathan Harker. Mina y su amiga Lucy son dos damas londinenses que viajan a Whitby de vacaciones. Durante su estancia en la ciudad costera, un barco proveniente de Transilvania atraca, con toda la tripulación muerta. Un gigantesco lobo es visto mientras sale del barco y escapa al monte. Esa noche, Lucy tiene uno de sus habituales ataques de sonambulismo y sale del apartamento, dirigiéndose hacia el cementerio. Mina encuentra a su amiga horas más tarde y descubre la señal de dos punciones en su cuello.

Lucy no presta demasiada atención a aquella aventura, puesto que tiene asuntos más importantes que decidir. Tres jóvenes caballeros le han propuesto matrimonio. Jack Seward (el médico de un asilo cercano), Quincy Morris (un cowboy tejano) y Arthur Holmwood (un rico heredero que conoce a Lucy desde hace años). Lucy finalmente acepta la propuesta de Arthur, pero semanas después de la boda, cae enferma.

La extraña enfermedad de Lucy continúa agravándose, por lo que Seward decide llamar a su profesor en la Facultad de Medicina, el doctor Van Helsing, un médico

holandés al que le fascina la investigación de fenómenos sobrenaturales. Van Helsing determina que Lucy ha perdido sangre y los tres pretendientes, por turnos, se someten a transfusiones experimentales. Pasan las semanas y los acontecimientos extraños se suceden: un murciélago de gran tamaño aparece frente a la ventana de Lucy y Van Helsing insiste en colocar flores de ajo y crucifijos en la habitación de la paciente. Por desgracia, ni siquiera estos curiosos tratamientos sirven para salvar a Lucy, que, unos días después, muere.

Mientras, Mina recibe una carta del hospital en Budapest donde se encuentra su prometido, Jonathan Harker. Lo encuentra casi irreconocible, con el cabello blanco del espanto y habiendo perdido todo recuerdo de lo ocurrido en el castillo de Drácula. Mina lo cuida y ayuda a recuperar la salud. Los dos se casan en Budapest y vuelven a Inglaterra.

Mientras, Seward empieza a notar extraños fenómenos en su asilo. Uno de los pacientes, Renfield, habla de la llegada de una poderosa criatura a Londres. Además, por la ciudad se habla de una misteriosa Dama de Blanco, que secuestra a los niños por la noche y se alimenta de su sangre. Seward decide informar de todo esto al marido viudo de Lucy, Arthur, y a Van Helsing. Los tres van al cementerio, donde se encontró a la última víctima de la Dama de Blanco. Para la sorpresa de los tres, la dama resulta ser Lucy, que ha completado su transformación en vampiresa y ha conseguido salir de su tumba. Entre los tres consiguen matarla, clavándole una estaca en el corazón.

Finalmente, Van Helsing decide revelar a los tres pretendientes de Lucy (Seward, Quincy y Arthur) de la existencia de los vampiros y del que ha causado la muerte de su amada, el Conde Drácula, cuyos métodos conoce con creces, pues se enfrentó a él en el pasado. Jonathan, que empieza a recuperar la memoria, y Mina se unen al grupo tras volver a Londres. Todos juntos deciden luchar contra el malvado vampiro y vengar a Lucy.

Los hombres consiguen encontrar la residencia del conde en Londres y descubren su plan de conquistar toda Inglaterra. Tras infiltrarse en su casa, destruyen las cajas llenas de tierra de su país natal, lo que es necesario para que los poderes del vampiro se mantengan. Sin embargo, al volver al lugar donde se quedaban, el asilo de Seward, se encuentran con que el paciente Renfield ayudó a Drácula a entrar por la ventana de Mina. El conde fuerza a Mina a beber su sangre, pero es descubierto antes de terminar el ritual

de transformación, y escapa en la última caja con tierra de Transilvania, que ocultó en un lugar secreto.

El grupo decide perseguir a Drácula hasta Budapest. Para ello, tienen la ayuda de Mina, quien, por haber bebido la sangre del conde, tiene una conexión telepática con él y se convierte en la guía de los amigos. Jonathan, Seward, Quincy y Arthur persiguen el ataúd de Drácula, que es protegido por sus esbirros. Mientras, Van Helsing y Mina entran en el castillo de Transilvania y consiguen matar a las tres vampiras.

Jonathan y Quincy decapitan y clavan una estaca en el corazón del Conde Drácula. Por desgracia, Quincy muere en la lucha y se despide de sus amigos. Un epílogo final nos revela que Jonathan y Mina tuvieron un hijo al que llamaron Quincy, que Seward y Arthur están felizmente casados y que todos, junto a Van Helsing, volvieron años más tarde al castillo de Drácula, recordando sus aventuras.