



VNiVERSiDAD D SALAMANCA

FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN

GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

Trabajo de Fin de Grado

«La retraducción: El caso de Strindberg»

Autora: Neila García Salgado

Tutor: Prof. Dr. Carlos Fortea

Salamanca, julio de 2013

Vº. Bº.: El Director

**AUTORIZACIÓN PARA LA INCORPORACIÓN DEL TFG AL
REPOSITORIO INSTITUCIONAL DE LA UNIVERSIDAD**

Yo, Neila García Salgado, con DNI 44473982-D, AUTORIZO que mi trabajo, titulado «La retraducción: El caso de Strindberg», se incorpore al Repositorio Institucional de la Universidad de Salamanca en caso de recibir la valoración requerida para tal fin.

Salamanca, a 9 de julio de 2013

Fdo.:

Neila García Salgado

Resumen

El interés por la retraducción, entendida como la traducción total o parcial de un texto ya traducido, no surgió hasta la llegada de la *retranslation hypothesis* de Antoine Berman en los noventa. Tanto sus defensores como sus detractores han desatado una búsqueda de los porqués de la retraducción. El envejecimiento, las normas, las ideologías o los motivos editoriales son algunos de los más recurrentes. Sin embargo, dos son las carencias en los estudios actuales: por un lado, la falta de sistematicidad en los porqués y; por otro, la falta de estudios empíricos. Se plantea, pues, un análisis de tres traducciones al español del *Lycko-Pers Resa* de Strindberg, a partir de un marco teórico previo y del estudio de la figura de Strindberg.

Palabras clave: retraducción, Strindberg, *Lycko-Pers Resa*, *El viaje de Pedro el Afortunado*, motivos

Abstract

Retranslation refers to the partial or complete translation of a text that has already been translated. Only after Berman's retranslation hypothesis in the nineties did interest in this topic arise among researchers. Both those who supported and those who opposed the retranslation hypothesis have begun the quest for the main reasons to retranslate. Ageing, norms, ideologies or publishing criteria are some of them. However, there are two main failures in current studies. On one hand, the reasons to retranslate have not been clearly categorised. On the other hand, empirical studies are still insufficient. We therefore propose an analysis of three translations of Strindberg's *Lycko-Pers Resa* into Spanish, based on a theoretical approach as well as the study of Strindberg.

Key words: retranslation, Strindberg, *Lycko-Pers Resa*, *El viaje de Pedro el Afortunado*, *Lucky Peter's Journey*, reasons

Agradecimientos

A Carlos Fortea, por su dedicación, cercanía, paciencia y apoyo

A Jorge J. Sánchez Iglesias, por prestarme su amplísima y aún inédita recopilación de artículos sobre retraducción

A África Vidal, por sus clases de traducción literaria y sus aportes siempre interesantísimos, también en materia de retraducción

A mi madre, que renunció a una tarde de viernes por que yo tuviera a tiempo tres ediciones (iguales, le decían en la Biblioteca) de *El viaje de Pedro el Afortunado*. Y por haber renunciado y seguir renunciando a muchas otras tardes y por muchos otros motivos.

A Jorge, por leer y releer en busca de *la cita*

A todos quienes de forma más indirecta me han ayudado: mi familia, mis amigos, muchos de ellos compañeros también de la Facultad, y mis profesores.

PRIMERA PARTE: ESTUDIO TEÓRICO	1
INTRODUCCIÓN	1
1. EL CONCEPTO DE RETRADUCCIÓN	2
1.1 ALGUNOS TIPOS DE RETRADUCCIÓN	4
2. LOS MOTIVOS DE LA RETRADUCCIÓN	5
2.1 LA <i>RETRANSLATION HYPOTHESIS</i>	5
2.1.1 Objeciones a la <i>retranslation hypothesis</i>	6
2.2 EL ENVEJECIMIENTO	7
2.3 OTROS MOTIVOS	9
2.3.1 Normas e ideología	10
2.3.2 Motivos editoriales	11
2.3.3 Insatisfacción hermenéutica	12
2.3.4 Subjetividad	14
2.3.5 Varios motivos	15
3. EL GRAN PROBLEMA DE LA RETRADUCCIÓN: LA TEMPORALIDAD O HISTORICIDAD	15
3.1 EL MÉTODO DE SCHWOB	17
3.2 OTRAS SOLUCIONES	18
4. LAS GRANDES TRADUCCIONES	19
5. EL ANÁLISIS EMPÍRICO DE RETRADUCCIONES	23
SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS EMPÍRICO	24
INTRODUCCIÓN	24
1. STRINDBERG	24
2. <i>EL VIAJE DE PEDRO EL AFORTUNADO</i>	25
3. LAS TRADUCCIONES DE STRINDBERG AL ESPAÑOL	27
4. LA RETRADUCCIÓN DE <i>EL VIAJE DE PEDRO EL AFORTUNADO</i>	28
ANÁLISIS	30
1. TRADUCCIONES ANALIZADAS	30
2. ¿RETRADUCCIÓN O TRADUCCIÓN REVISADA?	30
3. LA <i>RETRANSLATION HYPOTHESIS</i>	33
4. OTROS MOTIVOS	35
4.1 NORMAS	35
4.2 MOTIVOS EDITORIALES	36
4.3 INSATISFACCIÓN HERMENÉUTICA Y SUBJETIVIDAD	36
4.4 ENVEJECIMIENTO Y TEMPORALIDAD	38
5. LAS GRANDES TRADUCCIONES	39
6. OTRAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN	40
6.1 REVISIÓN Y RETRADUCCIÓN	40
6.2 TRADUCCIONES ACTIVAS Y PASIVAS, EN FRÍO Y EN CALIENTE	40
6.3 IDEOLOGÍA	41
7. BREVE REFLEXIÓN	42
CONCLUSIONES	43

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA	45
ANEXOS	49
ANEXO 1: LAS TRADUCCIONES DE <i>EL VIAJE DE PEDRO EL AFORTUNADO</i>	49
ANEXO 2: LAS TRADUCCIONES DE LA OBRA DE STRINDBERG AL ESPAÑOL	50
ANEXO 3: RELACIÓN DE NOMBRES PROPIOS DEL ORIGINAL Y OPCIONES DE LAS DISTINTAS TRADUCCIONES	53
ANEXO 4: TEXTO Y NOTAS A PIE DE PÁGINA DE LA EDICIÓN DE 1940 Y SOLUCIONES DE LAS EDICIONES POSTERIORES	54

Primera Parte: Estudio teórico

*El concepto de texto definitivo no corresponde sino
a la religión o al cansancio*

(Borges)

Introducción

La literatura no debe de entender de cansancio, pues a diario se escribe, se traduce y se lee. Y tampoco debe de contentarse con lo definitivo: se reescribe lo que ya está escrito, se releo lo que ya se ha leído y se retraduce lo que ya se ha traducido. Los autores vuelven sobre sus textos, los revisan y corrigen; algunos dedican horas a modificar hasta el más sutil de los detalles. Los lectores volvemos sobre las páginas que ya hemos leído, recordamos el instante en que las leímos por primera vez y, al mismo tiempo, percibimos matices hasta entonces inadvertidos, las reinterpretamos. Por no hablar del traductor, ese lector en dos lenguas y autor de un género literario llamado traducción. Si en algún ámbito tiene cabida el rehacer es, sin duda, en la traducción.

Si buscamos en la experiencia propia o ajena, reconoceremos esas mil y una maneras de volver sobre lo que ya está hecho. Sin embargo, si tratamos de desentrañar el porqué, no son pocas las complejidades que afloran. La variedad de motivos está servida y, tanto o más, la dificultad de sistematizarlos. Abundan las teorías propuestas, así como los ejemplos que corroboran o echan por tierra el contenido de las mismas. Sin embargo, la casuística es inagotable, sobre todo teniendo en cuenta la corta edad de las teorías y los estudios empíricos en retraducción.

Ese carácter inagotable es el que genera la necesidad de seguir indagando, no el porqué, sino los porqués; y no de la retraducción, sino de las retraducciones. A veces serán evidentes; otras, meramente especulativos. En busca de un equilibrio entre lo teórico y lo empírico, lo evidente y lo especulativo, se presenta el siguiente trabajo. Comenzando por una revisión bibliográfica en torno a la traducción, se da paso a una presentación de Strindberg, puntos de partida ambos del análisis de las traducciones de su *Lycko-Pers Resa*, de cuya retraducción apenas sabemos más que lo que algún traductor reseñó en su prólogo. Sin pretensiones de dar con un universal – seguramente quimérico– de la retraducción, invitamos al lector a la reflexión y al replanteamiento de cuanto se ha escrito y omitido en los estudios de retraducción.

1. El concepto de retraducción

Definir el concepto de «retraducción» no es tarea fácil, pues no solo no existe unanimidad respecto a él, sino que, además, apenas ha despertado interés en la Traductología. En este sentido, cabe destacar la aparición en 1990 de un número monográfico de la revista *Palimpsestes*, así como los estudios pioneros con los que Berman y Bensimon contribuyeron en este ámbito. Surgida esa primera «oleada»¹ de interés, nacería más tarde la segunda de manos de Vanderschelden. Por lo que respecta a la imprecisión del término, este estudio versará únicamente sobre «retraducción» en tanto que «traducción total o parcial de un texto traducido previamente» (Zaro Vera y Ruiz Noguera 2007: 21). No obstante, son muchas otras las maneras de concebir el término, así como la problemática que cada una de ellas suscita.

¹ Esta traducción, así como todas las que figuran a continuación y salvo que se especifique lo contrario, son de la autora.

En los diccionarios al uso, hay una marcada tendencia a concebir «retraducción» como «la traducción de un texto traducido a su vez de otras lengua» (Zaro Vera y Ruiz Noguera 2007: 22). En otras palabras, se percibe como una «traducción indirecta o intermediada», en la que actúa como intermediario un texto traducido a una tercera lengua (*ibid.*). Algunos diccionarios así lo recogen: el *Grand Robert* (edición de 1985) o el *Webster*, por citar algunos ejemplos. Ocurre lo mismo en la mayoría de los especializados en Traductología, como el *Dictionary of Translation Studies* de Shuttleworth y Cowie. En otros, como el *Oxford Handbook of Translation Studies* o en los «key concepts» de *The Routledge Companion to Translation Studies* ni siquiera está presente. Cabe destacar, por el contrario, la precisión del *Handbook of Translation Studies*, aunque no resulta sorprendente si se tiene en cuenta que Gambier fue uno de sus editores. Por si esa imprecisión no fuera suficiente, a veces, la línea que separa «retraducción» de «adaptación» es para muchos vaga e incluso inexistente, de modo que esos ajustes o traducciones intersemióticas se califican también de «retraducción».

Tal y como apuntan Brownlie (2006: 146) y Aaltonen (2003, citado en Tahir 2008b: 233), son objeto de retraducción los textos, en su mayoría, literarios (sobre todo obras sagradas, canónicas y teatrales), así como los audiovisuales. Susam-Sarajeva (2003, citado en Tahir 2008b: 233) completa la lista con obras de otra índole, como ensayos de teoría literaria, carácter científico, anuncios publicitarios o textos pertenecientes a las instituciones europeas.

A menudo, la consideración que se tiene de la retraducción varía en función del género textual. Así, se acogen con agrado las nuevas traducciones de textos literarios, por la ampliación hermenéutica que suponen. Algo semejante ocurre con los textos dramáticos, cuya retraducción a menudo se entiende como algo inevitable. Por lo que

respecta a los otros ya mencionados, abundan los detractores, como Koskinen y Paloposki (2003: 24, citado en Tahir 2008b: 233), que consideran que no constituyen más que una repetición redundante.

1. 1 Algunos tipos de retraducción

Tal y como ocurre con la traducción, la retraducción puede definirse en tanto que producto o proceso. Como producto, se refiere a una segunda traducción –o cualquier traducción posterior– de un mismo texto de partida hacia una misma lengua de llegada. Como proceso, es un fenómeno que transcurre en el tiempo, aunque también existen traducciones simultáneas o casi simultáneas de un mismo original. En función de esto último, Pym distingue precisamente entre retraducciones «pasivas» y «activas». Las primeras son aquellas que están separadas por una distancia geográfica o temporal (Pym 1998: 82, citado en Tahir 2008b: 235) y no rivalizan entre sí. Zaro Vera y Ruiz Noguera presentan ejemplos, como el de las traducciones más conocidas en España del *Ulises* de Joyce: la primera de Salas Subirat en 1945, seguida de la de José M^a Valverde en 1976, y la de García Tortosa y María Luisa Venegas en 1999. Al no compartir una ubicación cultural y temporal, se producen cambios de naturaleza bien distinta (lingüística, traductológica, crítica, interpretativa, etc.), que parecen justificar la necesidad de una retraducción. Sin embargo, no ocurre lo mismo con las retraducciones a las que Pym da en llamar «activas», es decir, aquellas que ven la luz en un contexto común. En ese caso, apunta a factores de índole editorial o cultural. Un buen ejemplo de factores editoriales o culturales son los que ofrecen Zaro Vera y Ruiz Noguera (2007: 22) con las dos retraducciones prácticamente simultáneas de *En busca del tiempo perdido*, a cargo de Mauro Armiño en Valdemar y Carlos Manzano en Lumen, respectivamente.

Por otra parte, Vanderschelden proponía, a partir de los términos acuñados por Demanueli, la diferenciación entre traducciones «calientes» y «frías». Las primeras se refieren a aquellas traducciones que se han de realizar poco después del original y para la que apenas se dispone de investigación previa en la materia. Por el contrario, emplea el término «frías» para designar a las que se requieren una vez que ha pasado el tiempo necesario y, por lo tanto, cuando el traductor dispone de medios (investigación, respuesta por parte de los lectores) que le ayudan en su tarea.

2. Los motivos de la retraducción

2.1 La retranslation hypothesis

Las reflexiones formalizadas en torno a la retraducción se remontan a comienzos de la década de los noventa. El traductólogo francés Antoine Berman publicó por entonces un artículo en *Palimpsestes* del que surgiría la llamada *retranslation hypothesis* [hipótesis de la retraducción, en adelante RH], aplicable solo a la traducción literaria. Inspirado por las ideas de Goethe, el postulado de Berman –y que también suscribiría Bensimon– era el siguiente: toda traducción es un acto incompleto que solo puede aspirar a completarse mediante la retraducción. Según la RH, toda primera traducción es incapaz de verter con éxito el original. Solo cuando el tiempo transcurre y se mantiene la debida distancia respecto a él, se logra alcanzar la singularidad del mismo. En un principio, las motivaciones culturales y editoriales estarían actuando en favor de una mayor legibilidad, pero sobre todo en detrimento de la alteridad del texto. En palabras de Bensimon (1990: 9-10), una primera traducción no es sino una «introducción» que somete la obra extranjera a los imperativos socioculturales del momento, para privilegiar así al destinatario de la obra traducida.

Berman sustenta su teoría en el principio de que todo texto lleva inherente una *défaillance*, un «desfallecimiento» o «falta de vigor». Dicha *défaillance* parte,

paradójicamente, de la no-traducción anterior, que se manifiesta en una necesidad de naturalizar la traducción y alejarla consecuentemente del original. Por eso, el objetivo de toda retraducción habría de ser contrarrestar esa *défaillance* en la medida de lo posible. Solo así se podría lograr ese «genuino *retorno* al texto de origen» (Zaro Vera y Ruiz Noguera 2007: 28), tras haber asimilado y rechazado una traducción inicial carente del vigor necesario.

Las reflexiones de un gran número de traductólogos posteriores coinciden en cierta medida con las de Berman y Bensimon. Gambier, por ejemplo, también sostiene que la primera traducción tiende a asimilar y solo conforme avanza el tiempo se logra verter a un autor sin inscribirlo en la tradición local (Gambier 1994: 415). En la misma línea, Paloposki y Koskinen lo atribuyen a que «el traductor quizás comparta la falta de familiaridad de sus lectores, o al menos la reconozca y quiera entonces producir un texto que les resulte inteligible». Xu Jianzhong (2003, citado en Skibińska 2007: 4), comparte la visión de la retraducción como un proceso sometido a una progresión lineal. Concibe así la sucesión de retraducciones como una cadena en la que cada eslabón es mejor que el anterior. Esto explicaría, según Koskinen y Paloposki, la necesidad de retraducir, que no es más que el perseverante esfuerzo del traductor en aras de la tan deseada perfección artística.

2.1.1 Objeciones a la *retranslation hypothesis*

La RH de Berman ha sido objeto de duras críticas por parte de numerosos traductólogos. Incluso quienes coinciden con él en algunas afirmaciones rechazan, sin embargo, otras. Defender la RH supone creer, por un lado, que existe una traducción ideal y que esta se puede definir y; por otro, que el texto solo tiene una posible interpretación. Es una idea a la que se ha opuesto Gambier (1994: 414), por ejemplo, que rechaza que el texto posea un significado inmanente y que la retraducción haya de

comportar siempre una mejora. Por su parte, Susam-Sarajeva (2003: 2) considera que la concepción teleológica vinculada a la idea del progreso histórico resulta inadmisibles. Tampoco Paloposki y Koskinen acogen con agrado esa idea de «reducir el desarrollo histórico a una simple evolución o progreso lineales» (2004: 36). Es más, atribuyen la domesticación a «un rasgo de una primera fase en la literatura, no en las primeras traducciones como tales» (*ibid.*: 31).

2.2 El envejecimiento

Otro concepto muy ligado a la *retranslation hypothesis* es el de envejecimiento. Berman defiende que, si bien los originales permanecen ajenos al paso del tiempo, las traducciones envejecen con el transcurso del mismo. «Toda traducción está llamada a envejecer, de modo que el destino de todas las traducciones de los “clásicos” de la literatura universal no es sino ser retraducidos antes o después» (Berman 1984: 281, citado en Collombat 2004: 3).

Dicho envejecimiento se produce cuando la traducción ya no cumple con los rasgos lingüísticos, las normas traductológicas, o las expectativas del lector, cuya sensibilidad está en constante evolución. Este se ha considerado uno de los principales motores de la retraducción. No obstante, cabe matizar, como lo hacen Paloposki y Koskinen 2004: 34) que «no toda retraducción ha de tener que atribuirse directamente a la presunta caducidad de las versiones anteriores».

Es habitual pensar en los originales como textos «absolutos e intocables» (Santoyo 1997: 61) y las traducciones como «relativos, no absolutos, por naturaleza efímeros y caducos, por naturaleza también manipulables y sustituibles» (*ibid.*). Son muchos los interrogantes acerca de cuál podría ser la razón de que esto ocurra. Santoyo identifica el origen de dicha idea en nuestras actitudes culturales. La consideración del traductor como autor solo se ha empezado a aceptar recientemente, por lo que la manipulación

de la traducción hasta hace poco (y quizás aún ahora) queda ampliamente legitimada. Esa idea enlaza con las afirmaciones de Topia, según las cuales el desfase temporal no recibe la misma aceptación si se trata de un original que si se trata de una traducción. En otras palabras, el lector tolera con mucha mayor benevolencia el envejecimiento de la obra del autor que la del traductor.

Sin embargo, caben dos objeciones a esta afirmación tan rotunda. Por un lado, existen traducciones que han perdurado tanto como los originales, las «grandes traducciones». Por otra parte, no son pocos quienes defienden que el texto de partida también envejece. La traductora Catalina Martínez Muñoz (2001) plasma en *El trujamán* la relación entre lo imperecedero del original y de su traducción:

Si los clásicos permanecen, si han alcanzado ese *status* en virtud de las infinitas posibilidades que ofrece su lectura (...) no debería ser descabellado razonar que las buenas traducciones de cualesquiera obras clásicas aquellas que consiguen trasladar con tino y elegancia el espíritu del texto original en sus aspectos tanto explícitos como implícitos, en lo puramente formal y en ese otro sustrato oculto que *anima* la forma, pueden ser igualmente imperecederas.

En la misma línea, Miguel Sáenz (2001) afirma:

Se suele pensar que las diferentes traducciones de los clásicos son (el símil no es mío) como sucesivos retratos de Dorian Gray que van acumulando las huellas de una vida depravada, mientras la obra original, el auténtico Dorian Gray, permanece angelicalmente hermoso. La realidad, sin embargo, es que los originales envejecen también.

Lejos de poner en entredicho el valor del original, Miguel Sáenz viene a decir que «un verdadero clásico, como una mujer hermosa, puede tener sus arrugas, pero esas arrugas no hacen más que dignificar su belleza» (*ibid.*).

Las objeciones de Topia (1990: 46-7, citado en Collombat 2004: 4) son semejantes, pero se centran en la noción del «movimiento perpetuo». Topia se pregunta hasta qué punto es legítimo decir que una traducción «caduca», mientras que un texto «original» no lo hace, o al menos no de la misma manera. Para ello, toma el ejemplo del *Ulises* de Joyce, indisociable con respecto a sus primeras obras y a los cambios que se produjeron en la literatura en lengua inglesa de comienzos del XX. Es precisamente esa «interacción orgánica» de la que carecen las traducciones. Así, mientras que la obra original se reajusta constantemente en una configuración diacrónica y sincrónica, la traducción permanece estática. Por lo tanto, la solución a la caducidad de las traducciones debería buscarse en conferirle el «movimiento perpetuo» que hace de los originales obras imperecederas, en hacer que estas dialogaran con traducciones anteriores y posteriores dentro del sistema literario al que pertenecen.

2.3 Otros motivos

Como indica Carlos Fortea (2007: 47), «las respuestas a la pregunta: ¿por qué volvemos a traducir lo ya traducido? son variadas». La amplia mayoría de traductólogos coinciden al señalar la temporalidad y el envejecimiento como principales motivos que favorecen la retraducción. Sin embargo, quienes defienden que retraducir no nace exclusivamente de «la cuestión temporal» (Ballard) se limitan a señalar los demás factores de manera somera y poco sistemática. Una vez más, en palabras de Carlos Fortea (*ibid.*), «cualquier aproximación honesta a la problemática de la retraducción tiene que partir de la base de su impotencia a la hora de establecer unas pautas claras por las que regirse» (*ibid.*).

La clasificación que figura a continuación parte de la reflexión de Zaro Vera y Ruiz Noguera (2007) en torno a una publicación de Venuti (2004: 25-38). Así, se han identificado algunas motivaciones principales: las normas y la ideología, la

insatisfacción hermenéutica, los motivos editoriales y la subjetividad del traductor. No obstante, existen otras muchas, como la censura o la retraducción entendida en el sentido que hace poco apartábamos de este estudio, el de esos «textos que llegaron hasta nosotros desde una lengua interpuesta» (Fortea 2007: 49), entre otras.

2.3.1 Normas e ideología

Brownlie (2006: 150-1) incide en la repercusión que tienen las normas y las ideologías a la hora de retraducir. Las ideologías han de entenderse como conjuntos de creencias que dan pie a normas, es decir, a prácticas concretas (ya sean lingüísticas, literarias, traductológicas o de otro tipo). Para ilustrar esta afirmación, Brownlie se apoya en ejemplos concretos.

Brownlie (2006: 150-1) recoge los estudios de Du-Nour con respecto a la evolución de las convenciones lingüísticas y traductológicas a lo largo del siglo XX dentro de la literatura infantil traducida al hebreo. Así, a comienzos de siglo, cuando el hebreo aún se encontraba en una fase incipiente de revitalización de la lengua, los traductores solían recurrir a una tradición más clásica. Solo a partir de los setenta y ochenta, el hebreo moderno se extendió en la literatura y fue entonces cuando se comenzaron también a adaptar algunas especificidades culturales. A modo de ejemplo, podría subrayarse la adaptación inicial de los nombres propios, que luego dio paso al mantenimiento de la alteridad. Es el caso del personaje de Dorothy en *El mago de Oz*, que hasta los ochenta se presentaba a los lectores hebreos como Dorit. Hoy en día, el nombre se considera consustancial a la persona, y no susceptible por tanto de transmigración a otra lengua u otra cultura.

Brownlie (*ibid.*) cita también los estudios de Kujamäki en torno a las dos traducciones al alemán de la obra finlandesa *Seitsemän veljestä*, traducida como *Die Sieben Brüder* [los siete hermanos]. En 1921, Finlandia acababa de obtener su independencia de

Rusia, lo cual resulta bien visible, por ejemplo, en las notas a pie de página, en las que abundan las explicaciones sobre los elementos culturales del país. Años más tarde, en 1935, surgiría una nueva traducción, promovida por la *Nordische Gesellschaft* [Sociedad Nórdica], una asociación dependiente del gobierno nazi, responsable de las relaciones entre el Tercer Reich y los países nórdicos. En ese caso, y dado que el nacionalsocialismo consideraba superiores la raza y la cultura nórdicas, hubo un esmero especial en omitir o suavizar cualquier comentario negativo sobre Finlandia o sus gentes (intentos de suicidio, alcoholismo, hambrunas, etc.).

Por mostrar otros ejemplos, Collombat (2004: 5) menciona también los estudios que Judith Lavoie realizó a partir de seis traducciones al francés de *Huckleberry Finn* de Mark Twain. En ellos se descubre un claro influjo colonialista en los tratamientos. Lejos de quedarse ahí, este caso muestra cómo se puede traicionar la ideología del texto de partida y cómo, de una obra subversiva en el original, se da paso a un libro reaccionario (*ibid.*).

2.3.2 Motivos editoriales

Las consideraciones editoriales, si bien pueden ser variadas, suelen responder a razones económicas. Así, por ejemplo, resulta frecuente que las editoriales quieran contar con un clásico determinado en su catálogo. En ese caso, la compra de los derechos de una traducción ya existente frente al encargo de una nueva dependerá del beneficio económico que cada alternativa arroje. En muchas ocasiones, adquirir los derechos de una traducción anterior es más costoso que encargar una nueva, de ahí que se opte por retraducir. Otras veces, sobre todo en editoriales jóvenes y más pequeñas, el editor valora también el atractivo comercial que puede suponer una nueva traducción frente a una reimpresión y, por eso, se decanta por retraducir. Según Paloposki y Koskinen (2010: 35), las reseñas de las traducciones publicadas en el año

2000 muestran que las retraducciones desencadenan mucha mayor publicidad que las reimpressiones. Además de las motivaciones anteriores, también resulta habitual que estas prácticas se pongan en marcha con el paso al dominio público de algún autor canónico. Eso explicaría la proliferación de tantas retraducciones (seis en italiano, tres en alemán, dos en español y una en francés) de *The Great Gatsby* en 2011, año que marcó los setenta y un años tras la muerte de Fitzgerald.

En otros casos, aunque los menos, las retraducciones de una obra –sobre todo cuando se producen de manera simultánea– son fruto de la mala coordinación y la falta de comunicación entre las editoriales. Dan cuenta de ello Hrala (1995), Venuti (2003: 25, citado en Tahir 2008b: 234), así como Tahir (2008b: 234). O incluso pueden deberse a criterios aún más insólitos, como cuestiones de formato. Paloposki y Koskinen (2010: 34), en referencia a las retraducciones de *Alicia en el país de las maravillas* al finés, cuentan la voluntad de un editor de publicar una edición ilustrada, razón que lo condujo a elegir a un traductor en concreto, Nevanlinna, conocido por sus traducciones de Roald Dahl. No obstante, es mucho más frecuente que las motivaciones editoriales estén vinculadas a criterios económicos, como los anteriores. Esto confirmaría las palabras de Monti: «los editores se pelean por transformar el capital cultural que estos textos han adquirido en capital económico» (2008: 27, citado en Monti 2011: 19).

2.3.3 Insatisfacción hermenéutica

La literatura es el terreno donde la insatisfacción hermenéutica se revela con mayor asiduidad. La literatura es «lengua cargada de significado» y la gran literatura no es más que «lengua cargada de significado hasta el máximo nivel posible» (Pound 1934: 28) y es ese significado el que da pie a infinitas reinterpretaciones, haciendo que todo texto sea un sistema abierto a sus lectores (Yuan Li y Xu Jun 1997: 304, citado en

Collombat 2004: 13). En la literatura abundan referencias, ambigüedades o pasajes más oscuros que van resolviéndose en cada retraducción, o al menos reinterpretándose con el paso del tiempo.

Cada traducción parte, inevitablemente, de la interpretación que el traductor hace de un texto de origen, pero dicha interpretación suele apoyarse en herramientas como, por ejemplo, la crítica literaria, las traducciones previas, las evaluaciones y críticas de dichas traducciones, así como la recepción crítica de la obra (Brownlie 2006: 153). Por eso, conforme pasan los años y las traducciones son cada vez más «frías» (en términos de Vanderschelden), no extraña que las interpretaciones puedan ser más acertadas.

Desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX, el análisis de la vida del autor era una de las herramientas más socorridas a la hora de interpretar el texto objeto de traducción. En la actualidad, no es tanto el estudio de la vida, sino de la propia obra del autor lo que parece estar vehiculando las nuevas traducciones. En este sentido, cabe citar diversos ejemplos. La nueva traductora de Faulkner al francés, Corinne Durin, atribuía la mejora de su traducción respecto a la anterior al avance de la crítica faulkneriana, enriquecida y ampliada en el transcurso de treinta años desde la anterior. Jane Couchman (1996, citada en Collombat 2004: 9), a propósito de la retraducción de las obras de Picco della Mirandola, también señala los problemas de interpretación como motores de las nuevas traducciones. Según ella, la traducción «se alimenta de la interpretación renovada», que ayuda a tratar dificultades iniciales, como las que pueden plantear las ambigüedades del texto de origen. En palabras de Enrique Bernárdez (2003):

La investigación proporciona nuevas referencias, aclara puntos oscuros, identifica el significado exacto de una palabra leída hasta entonces de modo erróneo, etcétera. Por eso, y porque nuestra forma de leer y nuestras bases de conocimiento y gusto literario están en cambio constante, es necesario traducir una y otra vez a Shakespeare y a Goethe (...).

Gambier (1994: 415) identifica la evolución de los medios interpretativos con un análisis genético de los manuscritos, con nuevas herramientas teóricas en literatura, con aproximaciones sociológicas de la recepción, etc. Esta evolución debería plasmarse eventualmente en una mejor traducción, que permitiera ver los textos «en su fisonomía primera», como apuntan Brigitte Vergne-Cain y Gérard Rudent. Y esa fisonomía primera debería preservarse intacta, es decir, si presenta ambigüedades, estas habrían de preservarse, pues «el respeto por la ambigüedad es una garantía de perennidad» (Collombat 2004: 5). Es necesario que la traducción deje tantas interpretaciones abiertas como el original (*ibid.*). Quizás sea eso, acompañado de los avances que el tiempo permite en las herramientas ya mencionadas, lo que traiga consigo el genuino retorno al original que defendía Berman.

2.3.4 Subjetividad

Otros traductólogos defienden, sin embargo, que es la subjetividad del traductor la que diferencia en mayor medida las nuevas traducciones respecto de las anteriores y determina la hermenéutica del texto. Skibińska (2007: 2) recoge el razonamiento de Umberto Eco, según el cual toda traducción porta una carga subjetiva, en tanto que el traductor se esfuerza por comprender el original y pone en marcha una «cooperación interpretativa» con el autor. Mavrodin (1990) simplifica la aparición de nuevas traducciones amparándose no en la mala calidad de las anteriores, sino en que un traductor no deja de ser un ejecutor nuevo de una pieza ya existente.

2.3.5 Varios motivos

Lejos de transmitir la idea de monocausalidad, la clasificación anterior pretende dar cuenta de que la retraducción no se puede «encapsular y mostrar como una simplista fórmula de causa y efecto» (Paloposki y Koskinen 2010: 46). Más bien al contrario, es una manera de corroborar la idea de Brownlie de que existe «una relación “rizomática” entre diversos factores» (Brownlie 2006: 155).

Una de las mayores dificultades que plantea un estudio teórico de la retraducción es la catalogación de los factores que la propician. El gusto por las categorías bien delimitadas de los investigadores, como indican Paloposki y Koskinen, no queda del todo satisfecho, pero al menos sí justificado. La falta de sistematicidad a la hora de catalogar las motivaciones de la retraducción responden precisamente a esa red tan compleja de «influencias, ideologías, juicios de valor», de relaciones entre «el estado de desarrollo de la literatura, la relación entre las culturas de origen y meta, los contextos históricos e ideológicos, las exigencias editoriales, la naturaleza y las expectativas de los lectores, los aspectos materiales como las ilustraciones, el perfil del traductor junto con sus preferencias e interpretaciones» (Paloposki y Koskinen 2010: 47), y un largo etcétera.

3. El gran problema de la retraducción: la temporalidad o historicidad

Un escollo frecuente que se ha de superar al retraducir es el salto cronológico entre el original y la retraducción. Toda obra literaria pertenece a un momento histórico y cultural muy concreto. Este es uno de «los factores que intervienen en el proceso traslativo» (Hernández Guerrero 1999: 39) y que «se ha dado en llamar *la temporalidad en traducción*» (*ibid.*). Y la dificultad que plantea tiende a aumentar de manera directamente proporcional a la distancia cronológica entre el momento de escritura del original y de su traducción.

Uno de los primeros en reflexionar acerca de la incidencia del tiempo en la traducción fue Mounin. Él hablaba de una distancia tripartita a la hora de traducir. En primer lugar, señalaba las diferencias entre las lenguas en juego; en segundo lugar, entre las civilizaciones; y en tercer lugar, subrayaba la coloración histórica del siglo en que se había producido el texto original (Hernández Guerrero 1999: 41). De entre los parámetros que intervienen en la transmisión del mensaje, Pergnier (1978: 55, citado en Hernández Guerrero 1999: 41) también reconoce las condiciones espacio-temporales. Por su parte, Hurtado Albir (1990) da en llamar *historicité* a la distancia temporal y, a través del análisis de las distintas traducciones de una misma obra, constata que cada versión nueva es una actualización respecto de la anterior y se esfuerza más por acercarse a los lectores potenciales.

Por otra parte, las reflexiones de Steiner (1981: 382, citado en Hernández Guerrero 1999: 41) se centran en que «toda traducción efectúa un traslado del pasado al presente». El paso de los años es el factor más evidente de dicho salto, pero hay otro que conviene tener en cuenta. El traductor acostumbra a adoptar una lengua clásica y recurrir a una gramática y un léxico anteriores a los de su tiempo. Se convierte así en otro artífice de la creación del salto temporal. Quizás esta tendencia esté relacionada con el programa de lecturas que el traductor lleva a sus espaldas, de modo que en ocasiones inscribirá la obra que traduce en la tradición de aquellas que comprenden su bagaje literario. Carlos Fortea ofrece, a tal efecto, el ejemplo de los rasgos cervantinos que se pueden percibir en la traducción de *Carlota en Weimar* por Francisco Ayala. Quizás entonces «(...) si somos lo que leemos, tal vez habría que preguntarse por el lugar de un programa de lecturas *propias* en la formación de un traductor literario. Un programa no anárquico, sino meditado» (Fortea 2010).

3.1 El método de Schwob

Marcel Schwob, además de autor, fue también traductor, al francés, de la obra de autores como Shakespeare, Daniel Defoe o Catulo. Sus traducciones surgieron a finales del XIX, con una distancia temporal más que considerable respecto a los autores que tradujo. Precisamente en el prólogo de su traducción de Catulo reseñaba la importancia de la temporalidad y explicaba el método traslativo que juzgaba más conveniente. Dicho método se conoce como *l'analogie des langues et des littératures aux mêmes degrés de formation* [la analogía de las lenguas y las literaturas en los mismos estadios de formación].

Schwob se inspiró en el método de Littré, según el cual «la lengua de la traducción debía corresponderse cronológicamente con la del original y, en caso de no ser posible, con la de un periodo anterior» (Hernández Guerrero 1993: 138). No obstante, y a pesar de la amplia formación lingüística de Schwob, era consciente de las dificultades que esto planteaba y de la imposibilidad de aplicar dicha premisa en determinados casos. De ahí surgió su *analogie*, que buscaba encontrar estadios de formación coincidentes en las lenguas de origen y de llegada. Así, por ejemplo, trasladó a Catulo al francés del siglo XVI, con la justificación de que el latín de tiempos de Catulo y el francés del XVI se encontraban al mismo nivel de evolución.

Si bien las traducciones de Schwob gozaron de una muy buena acogida, el método no queda por ello plenamente justificado. Más bien al contrario, presupone que todo traductor ha de ser capaz de recrear una lengua artificial de formas ya caducas. Steiner (1981: 383, citado en Hernández Guerrero 1999: 45) apostilla lo siguiente:

Y aun cuando logre el equivalente justo en la escala del tiempo, y los objetos y manifestaciones afectivas a que se hace referencia en el texto, se encuentran incrustados en la percepción moderna que tiene de ellos. Por eso, funcionan como antiguallas que, obvio es, no lo eran en la época en que la referencia original fue hecha, o bien se han transformado.

Por otra parte, hay quienes rechazan el método por otras razones distintas, como excluir al lector del proceso traslativo. ¿Por qué razón habría de empeñarse un traductor en reescribir una obra en un lenguaje incomprensible para el lector? Estas dos tendencias opuestas entroncan con la idea que ya proponían Schleiermacher y Ortega y Gasset: conducir al lector hacia el autor o viceversa.

3.2 Otras soluciones

Hoy en día, el método schwobiano resulta impensable, pero el problema de la temporalidad persiste y, con él, la necesidad de dar con buenas soluciones. En ese sentido, dos son las grandes posibilidades. O bien se opta por «encontrar un tono arcaizante» (Hurtado Albir 1990: 1973) mediante giros o expresiones de otro tiempo; o bien se concibe que todo texto ya contiene una serie de marcas que lo emplazan en la época en la que fue concebido, sin necesidad de que el traductor intervenga. Este último queda bien recogido en palabras de Rosa Rabadán (1991: 99, citada en Hernández Guerrero 1999: 47): «(...) al margen de la estructura digamos superficial, existen otros indicadores en el texto que lo caracterizan como perteneciente al estadio diacrónico X». Esta parece haber sido también la estrategia empleada por traductores como Federico Corriente, que vertió al español los *Mu'allaqat*, escritos en árabe preclásico.

Quienes han analizado traducciones de una misma obra han dado cuenta de la actualización sintáctica y semántica que han puesto en marcha los traductores con el paso del tiempo. La tendencia actual, de la cual García Yebra fue un firme defensor,

tiene en cuenta al lector y, por lo tanto, trata de ofrecerle una versión no anacrónica, pero sí asequible. «(...) diré solo que el objeto de la traducción literaria, lo que debe ser tra-ducido, tras-ladado, “llevado al otro lado” no son los lectores de la traducción, sino la obra original. Es esta la que debe pasar a la lengua de sus nuevos lectores». A fin de cuentas, el lector «está conectado a un medio histórico preciso y a unos valores concretos que han dado forma (...) a su capacidad para aprehender un determinado original producido dentro de unos parámetros temporales determinados». En caso contrario, se estaría creando una traducción incomprensible que pudiera ser objeto, eventualmente, de una traducción intralingüística. Lejos de caer en un estilo excesivamente conversacional y prosaico, lo que los traductores actuales parecen buscar es un equilibrio. Por un lado, aspiran a actualizar y acercar la lengua a los lectores; y, por otro, a mantener intacto el regusto clásico del original. Quizás sea esta la solución más eficaz, en tanto que resulta comprensible para el lector, al tiempo que le recuerda que el texto que está leyendo fue concebido en el pasado. En palabras de Savory (1969: 50, citado en Santoyo 1997: 61): «La traducción ha de leerse como contemporánea del original / La traducción ha de leerse como contemporánea del traductor».

4. Las grandes traducciones

Berman, firme defensor del envejecimiento de las traducciones, reconoce que no afecta a todas las traducciones de igual modo (1990: 1, citado en Gambier 1994: 415). Así, da cuenta de aquellas que han perdurado tanto como sus originales, e incluso brillado más que ellos. Se refiere a ellas como «grandes traducciones» (Berman 1990: 2-3, citado en Collombat) y son aquellas en las que coexisten algunos rasgos fundamentales. Han de caracterizarse por una «extrema sistematicidad o coherencia interna, que es al menos igual que la del original» (Berman 1990, citado en Zaro Vera

y Ruiz Noguera 2007: 25). Además, han de crear una síntesis entre la lengua de origen y meta.

John Rutherford, al reflexionar sobre su traducción al inglés de *La Regenta*, daba con una de las claves de toda buena traducción: «(...) es imposible eliminar todo rastro del idioma original. Es más, conviene que así sea, pues las mejores traducciones literarias están marcadas con el sello de su origen extranjero (...). Así es como las traducciones ensanchan y enriquecen la cultura, la literatura y el idioma receptores» (Rutherford 1988: 21). Coincide con él Gambier: «la *gran traducción* ha de hacer manifiestas las diferencias entre la lengua y el texto de partida y los de llegada: en lugar de ocultar el trabajo de transferencia, habría de dejar ver y leer la tensión incluso del contacto interlingüístico» (1994: 415-6). Además de los rasgos anteriores, han de marcar «un acontecimiento en la lengua de llegada» y sentar «un precedente ineludible» para futuras traducciones. Sin embargo, no podemos olvidar la RH de Berman, que justifica que para él toda «gran traducción» ha de ser, además, una retraducción.

Al margen de las consideraciones de Berman, el término «gran traducción» ha servido también para referirse a aquellas que han acometido autores ya consagrados. Son ejemplos de ello las de Poe al francés por Baudelaire, las de Shakespeare al alemán por Schlegel, o las de Faulkner al español por Borges. Muchas de ellas no han escapado por ello a la crítica. Así, por ejemplo, Michel Mohrt subrayaba en 1972 que las traducciones de Baudelaire estaban colmadas de errores y contrasentidos y que en la actualidad sufrirían el rechazo de cualquier editor. Esta consideración parece ser aplicable a otros dos grandes autores franceses del siglo XIX, Nerval y Proust, que tradujeron a Goethe y Ruskin, respectivamente. En el artículo «Des cancrès plutôt inspirés» [malos estudiantes más bien inspirados], publicado en 1997 en *Lire*, se aborda cómo estos autores tradujeron sin conocer bien el idioma de partida.

Con los escasos rudimentos de alemán que había aprendido de su padre, Nerval emprendió la traducción del *Fausto* de Goethe. Él mismo admitía abiertamente sus carencias en la lengua y, sin embargo, su traducción recibió el beneplácito hasta del propio Goethe. Contaba este a su amigo Eckermann que, en francés, su obra ganaba en frescura, novedad y espíritu. En el caso de Baudelaire fue su madre, londinense, quien le habría de enseñar inglés. Aquí cabe tener en cuenta también el componente empático que marcó tan profundamente a Baudelaire. Tras haber leído a Poe por primera vez, decía reconocer en él a personajes con los que había soñado. Fue también la búsqueda de un autor la que motivó a Proust, que no había aprendido más que alemán y que de poco podría servirle para traducir la obra de Ruskin. Con la ayuda de un diccionario, de algunos amigos angloparlantes y, sobre todo, de mucha intuición, tradujo. Su objetivo, decía, no era hablar inglés, sino hablar Ruskin.

Estos tres ejemplos parecen demostrar que, si el traductor es un autor ya consagrado, poco parece importar que en una fantástica sinfonía se hayan dado algunas notas en falso (Sénécal 1997: 42-3). Es más, estas traducciones de obras maestras, basadas en una «ignorancia sana del idioma original» parecen desafiar el desgaste del tiempo. Bensimon aventura el porqué del éxito de dichas traducciones y señala tres factores fundamentales: el reconocimiento del traductor como autor, la notoriedad como aceleradora del proceso de naturalización de las traducciones, y la empatía entre autor traductor y autor traducido.

Sea como fuere, no debemos olvidar que las muestras anteriores pertenecen al siglo XIX. El siglo XX, por contrapartida, ha sido testigo de la profesionalización del oficio del traductor. Desde entonces, cada vez resulta más impensable acometer una traducción sin conocimiento suficiente de la lengua de partida. Además, la empatía de

los autores anteriores hacia aquellos que fueron objeto de sus traducciones ya no justifica la calidad de una traducción, sino que puede incluso inspirar ciertas dudas.

Una vez visto lo anterior, cabría plantearse cuál será el futuro de las «grandes traducciones» en el siglo XXI. En función de qué definición se les esté atribuyendo, su destino parece bien distinto. De acuerdo con Berman, podríamos afirmar que el siglo XXI reúne muchos de los condicionantes necesarios para que nazcan dichas «grandes traducciones». Cabría destacar, por ejemplo, *La señora Bovary*, la retraducción de la francesa *Madame Bovary*, a cargo de María Teresa Gallego. Por el contrario, si interpretamos «grandes traducciones» como aquellas que emprenden autores ya consagrados, no podemos obviar la profesionalización de la traducción en el siglo XX. Collombat (2004: 8) se pregunta si, dadas las circunstancias, el siglo XXI presenciara la llegada de nuevas «grandes traducciones», o si estas son ya cosas del pasado. Quizás lo único que sea cosa del pasado es concebir a grandes traductores y grandes autores como entes totalmente independientes. O quizás no, pues artículos relativamente recientes, como «A thousand and one translations» (Paloposki y Koskinen, 2004), reconocen que de los autores y poetas reconocidos se esperan más libertades de contenido. Quizás sea cosa del futuro pensar que habrá «grandes traducciones» de grandes traductores que cumplan con los principios que sentaba Berman y, que además, logren consagrarse en el canon literario como autores, autores de sus traducciones. Ahora que la traducción ya está profesionalizada, quizás solo haga falta recalcar que el traductor literario no es solo un profesional, sino sobre todo un autor, un profesional creativo, «un escritor que escribe un género llamado traducción» (Fortea 2007: 52).

5. El análisis empírico de retraducciones

Algunos traductólogos lamentan la sobreabundancia de afirmaciones intuitivas (Paloposki y Koskinen, 2004: 28) y la consecuente falta de otros de tipo empírico. Así y todo, Paloposki y Koskinen, así como Susam-Sarajeva, Tiina Puurtinen, Brownlie Tymoczko y Lopes –entre otros– sí analizaron hasta qué punto las afirmaciones intuitivas quedaban corroboradas tras el estudio empírico de los textos.

En la segunda parte del presente estudio, se ofrecerá un análisis empírico de las retraducciones de una misma obra, *Lycko-Pers Resa*, de August Strindberg. Naturalmente, como indicaba Vándor (2004), las retraducciones no pueden sino analizarse desde la propia interpretación que la persona tiene del texto de origen. Por dicho motivo, se ha sentado el análisis sobre las bases teóricas de la primera parte del estudio y se han tratado de evitar las conclusiones meramente subjetivas. Para dicho fin, la reflexión se apoya en numerosos ejemplos, extraídos en gran medida de los anexos a este trabajo (diversas ediciones, contenido de las notas a pie de página, tratamiento de los nombres propios, etc.).

Segunda parte: Análisis empírico

INTRODUCCIÓN

1. Strindberg

Conocer a fondo la contribución de August Strindberg (1849-1912) exige despojarse de los prejuicios y clichés con los que a menudo se le identifica. Describirlo como a un dramaturgo loco, extravagante y misógino estaría desviando la atención de lo que realmente lo ha convertido en un referente no solo en la literatura sueca, sino también universal. Consideraciones morales aparte, Strindberg fue un escritor muy prolífico y su obra lejos está de restringirse exclusivamente al género dramático. Por el contrario, sus obras completas dan cuenta de la gran variedad de géneros que exploró: novela, cuento, poesía, ensayos históricos, divulgativos, crítica social, libros de viajes, epístolas, etc.² El reconocimiento que obtuvo se debe a su espíritu renovador, que se materializó en la modernización del lenguaje literario sueco, así como en el «germen del expresionismo, el surrealismo y el teatro del absurdo» (Uriz 1982: 11) que dejó a su paso.

Suecia es hoy uno de los países más avanzados y con una de las tradiciones socialdemócratas más fuerte a sus espaldas. Por eso cuesta imaginar otra Suecia pobre, eminentemente campesina, e incluso clasista; que apenas empezaba a industrializarse y en la que no escaseaban «los manejos arribistas y oportunistas de todo tipo» (*ibid.*). Pero esa fue la Suecia de Strindberg, que atravesaba por entonces una época de cambio y de conflictos entre lo viejo y lo nuevo. La lucha contra lo viejo se había iniciado ya en otros países escandinavos, como Dinamarca y Noruega, que

² Además, y aunque este estudio solo analice la contribución literaria de Strindberg, fue también un destacado pintor y fotógrafo. Esta faceta queda ampliamente recogida en STRINDBERG, AUGUST. 2012. *Strindberg: escritor, pintor y fotógrafo*. Madrid: Nórdica. Trad. de Carmen Montes Cano.

por entonces tenían más contacto con Europa. Suecia se sumó más tarde a ese conflicto, que trascendía lo literario. Se trataba, más bien, de una dicotomía entre la tradición, es decir, el romanticismo, el idealismo filosófico, la religión y el conservadurismo político; y la renovación, el realismo, el determinismo científico, el radicalismo político (el socialismo, en el caso de Strindberg) y el ateísmo, o al menos, el rechazo de la tremenda influencia religiosa en la sociedad (Uriz 1982: 13).

En ese contexto irrumpió Strindberg en el mundo literario. Mientras otros de sus coetáneos recorrían «camino trillados» (Uriz 1982: 11), Strindberg presenta en 1879 su novela *Röda rummet* [El cuarto rojo], con la que marca el nacimiento del movimiento «Åttitalet» [la década de los ochenta] y, en definitiva, el de la literatura moderna sueca. A pesar de ello, la libertad e independencia de las que Strindberg era abanderado le impidieron adscribirse a ninguna escuela o grupo literario. Sin embargo, aceptó de buena gana la influencia de las grandes literaturas europeas del momento (sobre todo francesa, inglesa, rusa) y la de sus colegas escandinavos, como Ibsen, Björnson, Kierkegaard, o el crítico literario danés Georg Brandes.

Llegados a este punto, y para un análisis más consciente de sus traducciones al español, cabría preguntarse en qué cristalizó el afán innovador de Strindberg. En el género que nos ocupa, el teatro, convirtió a los actores en «seres de carne y hueso», seres que dejan de colocarse «uno al lado del otro, de cara al público para declamar sus parlamentos» y que, en su lugar, «dicen un diálogo vivo, el uno frente al otro, dispuestos a acariciarse o, con más frecuencia, a pegarse, gritándose y quitándose las réplicas de la boca» (Uriz 1982: 10).

2. El viaje de Pedro el Afortunado

El viaje de Pedro el Afortunado es una pieza teatral que lleva por subtítulo *Sagospel*, es decir, se trata de la dramatización de una saga o cuento de hadas. Durante las

fiestas de Navidad, era costumbre en Suecia representar una obra dirigida a un público infantil, del estilo por ejemplo del *Peer Gynt* de Ibsen. Así, se estrenó en plenas fechas navideñas, un 22 de diciembre de 1883, día en que fue muy aclamada por los asistentes. Pero también disfrutaron de ella quienes acudieron a las más de setenta representaciones posteriores, una muestra evidente de éxito por entonces. Así y todo, ni Strindberg ni la crítica alabaron tanto la obra. El entusiasmo inicial del autor dio paso, quizás motivado por la dura crítica de Georg Brandes, al desdén: «(...) es lo suficientemente mala como para tener gran éxito» (Strindberg, citado en Uriz 1982: 24). En todo caso, Strindberg logró con *El viaje de Pedro el Afortunado* que el público lo acompañara en su enfrentamiento al *establishment*.

En *El viaje de Pedro el Afortunado*, Uriz (1982: 23) identifica dos grandes temas. Por un lado, «el del joven ingenuo, el buen salvaje que recorre el mundo en busca de una falsa felicidad; la historia de un muchacho egoísta que no piensa más que en sí mismo y que al superar su egoísmo encuentra la felicidad, el amor de Lisa, que desde un principio había tenido a su lado». Por otro, otro más abstracto y complejo, el de «la mentira del mundo, la mentira que domina la vida donde la sociedad donde todo, la amistad, la fama, el poder, etc., es mentira» (*ibid.*). Por encima de la historia de Pedro el Afortunado, está la historia de la sociedad, algo que el propio Strindberg deja entrever en la carta que le envía a Helena Nyblom, esposa de un catedrático de Literatura, miembro del *establishment*. En ella, se muestra dispuesto a enviarle una copia de un manuscrito de la obra de alguien «que cree que la civilización es una desgracia, un caminar de cangrejo (...), que las instituciones hacen a los hombres malos y desgraciados» (citado en Uriz 1982: 18-9).

3. Las traducciones de Strindberg al español

Para extraer conclusiones sobre la retraducción de la obra de Strindberg se ha analizado el Catálogo de la Biblioteca Nacional. En el anexo 2 se pueden ver con detalle todas aquellas obras que han sido traducidas varias veces al español³ (o reimpresas), en concreto, aquellas que al menos cuentan con tres traducciones (o dos reimpresiones). Se han ordenado cronológicamente por orden de publicación y, además del título, se ha tratado de dejar constancia de su traductor y el órgano de publicación. Se ha incluido el material audiovisual (por ejemplo, videograbaciones), pero se han excluido del análisis otros materiales, como láminas y carteles.

La observación más evidente es que se han retraducido mucho más los textos dramáticos de Strindberg que su narrativa. Así, en la lista figuran cuatro obras teatrales (*Fordringsägare* [*Acreeedores*⁴], *Fadren* [*El padre*], *Fröken Julie* [*La señorita Julie*], *Lycko-Pers Resa* [*El viaje de Per el Afortunado*]), pero solo una novela (*Inferno*).

Las primeras obras que se vertieron al español fueron *El padre* y *El viaje de Per el Afortunado* (hacia 1910 y 1920, respectivamente). *La señorita Julie* es la obra que ha pasado por las manos de mayor número de traductores (cinco), junto con *El viaje de Per el Afortunado* (cuatro, cinco si se tiene en cuenta al adaptador⁵ como retraductor). Junto con *El padre*, sus traducciones son las que más se extienden a lo largo del tiempo, pues se empezaron a traducir en los años diez y veinte, respectivamente, y se han retraducido o reimpresso en los últimos doce años.

³ No obstante, hay también traducciones al catalán y al gallego.

⁴ Esta traducción y las sucesivas no son las más populares entre las retraducciones, sino las que sugiere la autora.

⁵ Entre los investigadores no hay consenso al respecto.

Cabe destacar también la existencia –pues así lo documenta el Catálogo– de retraducciones entendidas como traducciones interpuestas, realizadas a partir del francés y el alemán. Incluso merece la pena subrayar que en uno de los casos consta: «nueva versión directa del alemán», como si se tratara de justificar que su validez pudiera ser igual o mayor que otra realizada desde el sueco. Si bien este caso se remonta a 1925, en 1981 se publicaba aún una traducción mediada, esa vez desde el francés. Por el contrario, a veces se explicita que se ha traducido del sueco. Deberíamos poder dar por supuesto este dato, pero la realidad es otra: el sueco es una lengua periférica y, como tal, ha sufrido la interposición de otras lenguas más comunes entre aquellas que los hispanohablantes han adquirido como lengua extranjera.

Cabe señalar también que todos estos datos están sujetos a las deficiencias e inconsistencias del Catálogo. Hay dos hechos que perjudican especialmente cualquier búsqueda bibliográfica desde el punto de vista de la retraducción. Por un lado, la falta de reconocimiento del traductor, cuyo nombre a veces ni siquiera figura –entendemos que porque el órgano de publicación no tuvo a bien reconocer sus derechos–. Por otro, la ambigüedad que suscitan términos como «versión», «adaptación» o «reimpresión», y la falta de otros más explícitos, como «traducción revisada» o «versión libre».

4. La retraducción de *El viaje de Pedro el Afortunado*

En el prólogo de su traducción, Francisco J. Uriz dedica unas líneas a las traducciones anteriores de *El viaje de Pedro el Afortunado*. A fecha de 1982, reconoce la existencia de dos traducciones. La primera de ellas, que además ha sido objeto de estudio, es aquella que publicó en 1940 Espasa-Calpe y en la que no figura el nombre del traductor. Sin embargo, Uriz cuenta que el ejemplar del que disponen en la Biblioteca Nacional de Estocolmo lleva anotado a lápiz el nombre del traductor: R. Mitjana. Uriz

da cuenta de una traducción publicada con anterioridad en Jiménez-Fraud⁶, en 1920, aunque del mismo traductor. Tras haberla cotejado, concluye que en realidad es la misma traducción, pues los errores de una se repiten en los de otra. Uriz ofrece tres ejemplos concretos que confirman lo anterior. Así, por ejemplo⁷, en uno de los diálogos entre Pedro y el Mayordomo, Pedro pregunta dónde está la reina en un poema, cuando en realidad no es la reina, sino la rima, de aquello de lo que Strindberg habla.

Uriz cuenta que R. Mitjana (Málaga, 1869 – Estocolmo, 1921) fue un ciudadano español que a los veintitrés años ingresó en la carrera diplomática y, de 1906 a 1911, ejerció como secretario en la legación de España en Estocolmo. Después de la Primera Guerra Mundial, fue nombrado ministro plenipotenciario de España en Suecia, un país de cuya cultura estaba enamorado. Sin embargo, su verdadera pasión era la música, y a Mitjana se le conoce sobre todo por el *Cancionero de Uppsala*, una colección de canciones españolas del siglo XVI que editó en 1909 a partir de sus hallazgos en la biblioteca de la Universidad de Uppsala, de la que era un visitante asiduo.

Si bien Uriz pone de manifiesto los errores de las traducciones, no lo hace sino para constatar que ambas son, en realidad, la misma. Es más, destaca la dificultad que debió haberle planteado a Mitjana traducir del sueco en 1920, cuando ni siquiera existía un diccionario sueco-español.

⁶ A pesar del año de diferencia, esta parece ser la traducción a la que también se refiere Federico Carlos Sainz de Robles en su prólogo a la edición de 1974 (1974: 17), pues coinciden la editorial (Jiménez-Fraud) y, prácticamente, la fecha de publicación. Además, la Biblioteca Nacional no da cuenta de ninguna traducción anterior a esa fecha.

⁷ Para consultar los otros dos ejemplos, ver Uriz 1982: 27.

Según el Catálogo de la Biblioteca Nacional, son más las traducciones que se han hecho de *El viaje de Pedro el Afortunado* al español. En el anexo 1, puede verse la información que proporciona el Catálogo al respecto. Asimismo, se han dejado en blanco los aspectos que, por el contrario, no constan en el registro, ya sea el traductor, el año de publicación, etc.

ANÁLISIS

1. Traducciones analizadas

Para este estudio, se han tomado tres traducciones publicadas dentro de un amplio periodo de tiempo. Por orden cronológico, la primera es aquella que en 1940 publicara Espasa-Calpe y cuyo traductor parece ser R. Mitjana. La segunda, publicada en 1974 en Círculo de Amigos de la Historia, tampoco hace constar el nombre del traductor. Por último, se ha analizado la traducción de Francisco J. Uriz publicada en Alianza en 1982.

Se han tratado de seguir los puntos presentados en el análisis teórico. Sin embargo, se han tenido que acotar y priorizar aquellos cuyo análisis se puede realizar sin conocimientos de sueco. Aquellos que habría puesto de manifiesto una comparación con el original quedan recogidos como posibles líneas futuras de investigación. Además, cabe destacar que las observaciones realizadas durante el análisis no llegan a abarcar todos los presupuestos teóricos, al igual que no todas las observaciones se enmarcan dentro de ellos. Esa no es sino una muestra de la imposibilidad de hallar un universal que dé respuesta a cada interrogante planteado por la retraducción.

2. ¿Retraducción o traducción revisada?

La elección de las traducciones anteriores vino motivada por tres razones. Por un lado, el amplio espectro cronológico que abarcan; por otro, su disponibilidad para la

firmante de este estudio. La obra de Strindberg está desigualmente representada en las bibliotecas públicas españolas. La biblioteca de la que se tomaron los ejemplares analizados fue la Biblioteca Pública de Ourense. Por último, tres parecía un número razonable de traducciones dado el alcance de este estudio. *A priori*, y aunque la identidad del traductor requirió alguna pesquisa, era evidente que las traducciones de 1940 y 1982 no podrían ser del mismo traductor, pues Francisco J. Uriz apenas era un niño por entonces⁸. Sin embargo, las que sí parecen serlo son la de 1940 y 1974.

La edición de 1974 va acompañada de un prólogo firmado por Federico Carlos Sainz de Robles, pero al margen de ese y otros detalles menores, es prácticamente idéntica a la de 1940. Por ejemplo, llama la atención que al presentar los personajes de la obra, todos sean coincidentes, e incluso lo sean también los paréntesis aclaratorios que los acompañan. Así, ambos hablan de «el calesero (*jefe de postas*)» (Strindberg 1940: 7, 1974: 20), o de «un túmulo (*parihuelas o camilla*)» (*ibid.*). La única variación entre ambos listados es la existencia de una nota a pie de página en la edición de 1940, que luego desaparece en la de 1974.

No obstante, y aunque esas coincidencias no sean baladíes, no bastan para discernir si estamos ante meras –aunque improbables– coincidencias, o ante una única traducción reimpressa. En la primera página de cada una de las ediciones no varía absolutamente nada, ni el mínimo signo de puntuación. Hasta aquellos elementos que con mayor seguridad podrían dar pie a distintas opciones encuentran una única solución. Por ejemplo, se habla de una *Mariebild*, es decir, una imagen de María. Sin embargo, ambas ediciones coinciden en hablar de una «imagen de Nuestra Señora» (1940: 9,

⁸ Y no empezaría a traducir hasta la veintena, como cuenta en la entrevista que Miguel Á. Vega le realizó para el Centro Virtual Cervantes. Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/04_05/04_05_145.pdf> (última consulta: 1 de julio de 2013)

1974: 21). Más improbable es que dos traducciones distintas pudieran dar en llamar simplemente «aguinaldo» (1940: 10, 1974: 22) al *julgröt*, es decir, a las gachas de avena que se toman en Suecia en Navidad.

Así y todo, al proseguir con la comparación de ambas traducciones empiezan a surgir ligeras variaciones en la puntuación y, sobre todo, en el léxico. Es el caso de «ahora, cuidemos de los pájaros» (1940: 10), cuya coma desaparece en «ahora cuidemos de los pájaros» (1974: 22); o «yo, ya no ambiciono nada en este mundo» (1940: 17) y «yo ya no ambiciono nada en este mundo» (1974: 30). Además de esas, resultan también curiosas algunas modificaciones léxicas. Algunos ejemplos de ello son:

«Pero, **guarda**, ándate con cuidado» (1940: 12).

«Pero, **mira**, ándate con cuidado» (1974: 25).

«**Guarda**. ¿Qué es esto?» (1940: 13).

«**Mira**. ¿Qué es esto?» (1974: 25).

«¡Buenas noches, **vieja!**» (1940: 16).

«¡Buenas noches, **amiga!**» (1974: 28).

«El **rapaz**..., ya sabes que le quiero bien...» (1940: 17).

«El **chico**..., ya sabes que le quiero bien...» (1974: 29).

Por si las coincidencias anteriores no fueran suficientes, los errores de 1940, documentados por Uriz, se repiten en la edición de 1974, como es el caso de «arrojan humo por los rabos» (1940: 12, 1974: 24), que Uriz indica que habría de traducirse como «llevan un crespón de luto en el rabo» (1984: 34).

Podríamos concluir que las variaciones en la puntuación y en el léxico podrían ser fruto de una revisión motivada por factores editoriales. Por otra parte, la edición de 1940 se publicó en Buenos Aires; mientras que la de 1974, en Madrid. Quizás sea esa la razón por la que «el rapaz» pasa a ser «el chico» o «vieja» se convierte en «amiga». Sea como fuere, todo apunta a que el estudio se limita en realidad al análisis de solo dos traducciones diferentes (1940, 1982), una de las cuales ha sido revisada (1974).

3. La retranslation hypothesis

Determinar si la traducción inicial de Strindberg fue o no un acto incompleto, y si las retraducciones sucesivas fueron acercándose cada vez más al original, seguramente esté fuera del alcance de este estudio. Sin embargo, se pueden analizar cuestiones más concretas en relación con los postulados de Berman para ver en qué medida son, o no aplicables, al caso de la obra que nos ocupa.

En primer lugar, es necesario identificar cuál fue la primera traducción documentada de *Lycko-Pers Resa* al español. La primera que recoge el Catálogo de la Biblioteca Nacional, de los años 20, es también la primera que señala Francisco J. Uriz en el prólogo a su traducción. Es también Uriz quien señala que dicha traducción es la misma que se publicaría en 1940, aparentemente sin revisión. Por eso, todo apunta a que la edición de 1940 objeto de este análisis es una reimpresión de la primera traducción al español de *Lycko-Pers Resa*. Dicho lo cual, cabría plantearse interrogantes que compararan el nivel de alteridad, naturalización o extranjerización, de esa edición con respecto a la de Francisco J. Uriz de 1982.

Con respecto al tratamiento de las especificidades culturales, las alternativas por las que se ha optado son distintas. Tomemos por caso la palabra *julgröt*, que literalmente significa «gachas de avena de navidad». Quizás porque el propio traductor (Mitjana) reconoce la falta de familiaridad, opta por reducir la alteridad y hablar de «aguinaldo»

(1940: 10, 1974: 22). En los años ochenta, seguramente el lector y el traductor ya tuvieran mayor conciencia de las diferencias culturales entre Suecia y los países de habla española y, consecuentemente, se considerara «las gachas de Nochebuena» (1982: 32) una opción mejor. Sin embargo, el criterio de los traductores fluctúa en la traducción. Así, para *tomte*, ese espíritu de los hogares según la tradición escandinava, todas las traducciones optan por «el duende», y solo la edición de 1940 (7-8) incluye una nota a pie de página para explicar el contenido que se pierde al emplear dicho equivalente. Ahí es la primera traducción la única que, aun naturalizando, anima al lector a tomar conciencia de un aspecto de la otra cultura que no se quiere obviar. Las notas a pie de página son recurrentes en la edición de 1940 y, además de otras matizaciones que veremos más adelante, incluyen aclaraciones culturales. Por ejemplo, si bien se habla de un «pastel de caza» (1940: 57), la nota da cuenta de que es una «agachadiza» (*ibid.*) a lo que el autor se refiere.

Algunos de los ejemplos ofrecidos hasta ahora podrían refutar la RH de Berman. Sin embargo, el que viene a continuación estaría corroborándola. En algunos casos, los comentarios que agrega la traducción de 1940 se incorporan al propio texto y se prescinde de las notas al pie, como si, pasado el proceso de asimilación de una alteridad naturalizada, se pueda ya aceptar al otro sin mediación alguna. Así, el «organillero» (1940: 97) es, en ediciones posteriores, un «tocador de viola» (1974: 14). No obstante, cabe destacar que las traducciones analizadas muestran que no se trata de un progreso lineal, sino plagado de desviaciones, de un acercarse y alejarse a la fisonomía primera del original.

4. Otros motivos

4.1 Normas

En línea con lo anterior, hay otro aspecto que denota una mayor naturalización, fruto de las normas traductológicas del momento. Se trata de la sustitución de los nombres propios en sueco por otros más españoles. La lista detallada puede verse en el anexo 3.

En líneas generales, se pueden extraer dos conclusiones. Por un lado, se observa que el nivel de naturalización es prácticamente idéntico, salvo por detalles como que Augusto Strindberg (ediciones de 1940 y 1974) recupere en 1982 su verdadero nombre, August. Por otro lado, cabe destacar que los nombres de origen sueco (Per o Göran, por ejemplo) tienden a sustituirse a menos que también encuentren equivalente en el español (Lisa) o se refieran a animales (Nisse y Nilla). Resulta muy curioso que, sin embargo, se mantengan otros nombres también extranjeros, pero de otro origen⁹ (árabe en el caso de Achmed Sheik u Omar; alemán en el de Schulze), en el que solo se detectan ligeras variaciones ortográficas. Esto podría corroborar la tesis de Paloposki y Koskinen, según la cual la domesticación no es tanto un rasgo de las primeras traducciones, sino de una literatura aún poco explorada. El contacto con el alemán y el árabe ha sido siempre mayor que con el sueco, algo que podría haber hecho que el traductor concluyera que la necesidad de naturalizar es directamente proporcional a la falta de familiaridad con la cultura. En cualquier caso, la traducción de Uriz se publicó en 1982 y, por entonces, que un personaje se llamara Per o Göran no se habría desviado de las normas imperantes. Por eso cabe pensar que quizás Uriz se ciñera a lo que consideraba ya una traducción acuñada. Por analogía con otras obras de Strindberg, podemos ver que la señorita Julia ya es Julie, pero que ha tenido

⁹ Aparecen con ligeras variaciones ortotipográficas, que podrían deberse al uso de distintas ediciones del texto original de Strindberg o a las normas de transcripción del momento.

que esperar hasta entrado el siglo XXI. Aun así, sería arriesgado aventurar si los nombres se siguieron alterando por normas traductológicas, respeto por las traducciones anteriores o criterio personal.

4.2 Motivos editoriales

Todas las observaciones que se presentan a continuación son meramente especulativas y están basadas en los datos que recoge el anexo 1. En él se puede ver que las traducciones de Strindberg estuvieron mucho más espaciadas en el tiempo hasta 1982. En términos de Pym, estaríamos hablando de traducciones alejadas en el tiempo y también en el espacio. El lugar de publicación de una y otra varió (Madrid y Buenos Aires). Posiblemente fueran el paso del tiempo y las distancias geográficas, y sobre todo las repercusiones de ambas, las que motivaran a los editores a revisar traducciones anteriores y reimprimirlas.

En 1982, empiezan a surgir traducciones activas, es decir, publicadas de manera (casi) simultánea. No ha de escapársenos otro aliciente nada desdeñable, y es que en 1982 se cumplía el septuagésimo aniversario de la muerte del autor y, con él, los derechos de autor pasaban al dominio público. Por eso no resulta sorprendente, pero sí cabe mencionarlo, que se publicaran en ese año dos versiones de *Lycko-Pers Resa*, una a cargo de Uriz y la otra, de Guirau Sena.

4.3 Insatisfacción hermenéutica y subjetividad

Las fuentes a las que los traductores han podido recurrir para traducir a Strindberg son —o han sido hasta hace poco— escasas. Por si eso fuera poco, la imagen que ofrecen de él cae en numerosos clichés de sobra sabidos, algo que «condicionó el conocimiento de Strindberg en nuestro país» (Uriz 1982: 10). Adelantábamos en el estudio teórico que cada vez es mayor la importancia que se concede al estudio de la obra con respecto al de la vida del autor. Sin embargo, también en ese sentido, son notables las

carencias. En 1982, Francisco J. Uriz decía que habría que esperar diez años (1982: 25) para contar con una buena edición crítica de las obras de Strindberg, la «edición nacional» a cargo de Almqvist & Wiksell conformada por 75 volúmenes. Es decir, en el caso que nos ocupa, las traducciones no escapan a la caducidad y el cambio, pero tampoco lo hace el original. En 1962 se editaría una versión crítica a cargo del profesor Carl Reinhold Smedmark, en la que se recogían las erratas, las variantes de las distintas ediciones e incluso las traducciones de Strindberg al francés y las variantes que aceptó para la traducción al danés de *Fröken Julie*. Pero solo se llegaron a publicar cuatro tomos, entre los cuales no figuraba *Lycko-Pers Resa*. Las dificultades anteriores ya parecen suficientes y, sin embargo, hay otras que añadir a la lista. En el caso del sueco, son escasos hasta los recursos relacionados con la propia lengua; y en los tiempos de Mitjana, inexistentes. Por entonces ni siquiera había un diccionario bilingüe sueco-español. Esto, unido a los aspectos anteriores, podría explicar los errores de traducción de Mitjana que señala Uriz. Estos errores más propios de las traducciones «en caliente» (Demauelli) se irían subsanando en ediciones posteriores, más «frías».

Así y todo, la insatisfacción hermenéutica no solo puede partir de la falta de material al que acudir, sino sobre todo de las dificultades del original, es decir, de los pasajes ambiguos y del sistema de interpretaciones que abren a los lectores, como afirmaban Yuan Li y Xu Jun. Por otra parte, a veces no se trata tanto de la insatisfacción hermenéutica, sino de la subjetividad del propio traductor. Buena muestra de ello es el criterio de Mitjana, que aun a sabiendas de lo que el texto original quiere decir, se aventura con otra solución más de su agrado. Así, opta por hablar de «cortes», cuando en realidad se habla de «rincones»; o de «sanguijuelas», cuando Strindberg se refiere

a «moscas» o «moscardones». Se pueden consultar más ejemplos en las notas a pie de página del anexo 4.

4.4 Envejecimiento y temporalidad

Sin ánimo de juzgar *cómo* han envejecido las distintas traducciones, basta con leer el primer acto para ver que la huella del tiempo no es la misma desde 1940 y 1982:

«Aquí es donde el duende debe encontrar su aguinaldo. Este año se lo ha ganado honradamente. Acordóse de despertarme las dos veces que me quedé dormido junto a las campanas (...). ¡He aquí vuestro aguinaldo, malditos ratones!»

(1920: 9-10, 1940: 22)

«¡Que no le falten al duende las gachas de Nochebuena! ¡Este año sí que se las merece! ¡Me despertó las dos veces que me dormí sin cerrar las ventanas! (...) ¡Y aquí tenéis vuestra colación, ratas de Satanás!»

(1982: 32)

«Si por ventura le pidiese unos cuartos de aumento más en mi soldada, de seguro que ni siquiera escuchaba mi pretensión. Es cosa que nadie sabría; en tanto que esto de poner un haz de mijo en la torre para los pájaros es largueza que salta a la vista».

(1920: 10, 1940: 22-3)

«Pero si les pidiese un aumento de sueldo de tres ochavos de nada, me dirían que no tienen dinero... Porque, claro, eso no lo vería nadie. En cambio, el sacar a la ventana, una vez al año, un haz de cebada para los pájaros... ¡eso sí que es una prueba de generosidad bien visible».

(1982: 32-3)

Las formas verbales, el léxico y la sintaxis son algunos de los aspectos en los que el nivel de arcaísmo difiere. Seguir los pasos de Schwob y determinar a cuál de los dos se corresponde el del sueco de finales del XIX exigiría un profundo conocimiento filológico. Sin embargo, sea cual fuere, Strindberg es reconocido por su espíritu renovador, por poner fin al encorsetamiento formal del lenguaje literario sueco y, en

ese sentido, parece que la traducción de Uriz estaría cumpliendo mejor con esa voluntad del autor.

5. Las grandes traducciones

Las traducciones objeto de este estudio se publicaron en distintas décadas del siglo XX. Sin embargo, hasta la más reciente se encontró con un estado de profesionalización de la traducción más bien incipiente. Si pensamos en la definición que Berman daba de «grandes traducciones», no podríamos pensar en ninguno de los casos analizados como una de ellas. Existen varias razones. En primer lugar, solo podrían serlo las retraducciones. De ese modo, solo podría considerarse la de Uriz y, quizás, la edición de 1974 si consideráramos que los cambios son sustanciales y que se puede hablar de retraducción. Sin entrar en cuestiones formales de hasta qué punto conservan el origen extranjero, lo cierto es que ninguna supuso un acontecimiento destacado en el momento de su publicación, ni sentaron un precedente ineludible de cara a traducciones posteriores. Si nos atuviéramos a otras maneras de concebir las «grandes traducciones», tampoco sería el caso, pues sus traductores no han sido autores consagrados. Es más, ni siquiera figuran en algunas de sus ediciones, y son los traductores posteriores quienes han de reconocer la labor de sus predecesores, como hizo Uriz con Mitjana.

Visto esto, y que la calidad no es el único requisito que determina en favor de una «gran traducción», podríamos plantearnos qué posibilidades caben de que una traducción de *Lycko-Pers Resa* –o de la obra de Strindberg en general– pudiera llegar a alcanzar tal consideración. Ahora que la traducción se ha profesionalizado y que el reconocimiento de la misma avanza en la dirección acertada, quizás no fuera tan descabellado que las traducciones de Uriz se insertaran en un futuro canon traductológico. Su reciente galardón como Premio Nacional a la Obra de un

Traductor, en el pasado 2012, debería avalar la «grandeza» de sus traducciones. Años atrás, en 1996, recibió asimismo el Premio Nacional de Traducción por su *Poesía nórdica*. No sabemos si como estrategia comercial o como garantía de calidad, pero algunas editoriales ya subrayan los méritos de sus traductores. Es el caso de la recién publicada traducción de *Anna Karénina*, firmada por Víctor Gallego. Los ejemplares de la misma dejan ver en portada que esa traducción es obra del «Premio de traducción La Literatura Rusa en España 2012» y «Premio internacional Read Russia 2012 a la mejor traducción de un clásico del siglo XX». Lamentablemente, esta reflexión es también especulativa y solo el tiempo podrá corroborarla o refutarla.

6. Otras líneas de investigación

Además de ampliar las cuestiones ya enumeradas, quizás alguna de las siguientes propuestas podría enriquecer aún más el conocimiento de la retraducción y de Strindberg. Tres son las grandes líneas que, por limitaciones de este estudio, no se han podido explorar, pero que seguramente arrojaran resultados de gran interés.

6.1 Revisión y retraducción

Dado que las ediciones de 1940 y 1974 parecen ser más bien una revisión o reimpresión de la de 1920, podrían compararse en mayor profundidad los cambios entre las mismas. También sería interesante ver si Uriz realizó algún cambio, y en ese caso de qué tipo, en sus traducciones de los últimos años con respecto a la de 1982. Por ejemplo, su primera traducción de *El viaje de Pedro el Afortunado* se publicó en 1982, pero reaparece en el *Teatro escogido* de 1988 y 2002. No sabemos, sin embargo, si sufrió alguna revisión o se mantuvo intacta.

6.2 Traducciones activas y pasivas, en frío y en caliente

Sería interesante observar el comportamiento de las traducciones activas frente a las pasivas (Pym), por un lado; y las frías y las calientes (Demanuelli), por otro. Un buen

ejemplo de traducciones pasivas serían aquellas que fueron objeto de este estudio, notablemente espaciadas en el tiempo; mientras que un ejemplo de activas serían la de Uriz en 1982 y la de 1988 a cargo de Jesús Pardo (traducción) y Carlos Álvarez-Nóvoa (adaptación libre)¹⁰. Por lo que respecta a traducciones en caliente se podría haber comparado la de 1920 con las más frías de todas, las de Uriz y Jesús Pardo y Carlos Álvarez-Nóvoa. Se podría ver en ambos casos si existe un patrón de comportamiento semejante o totalmente aleatorio entre los extremos que Pym y Demanuelli demarcaban.

6.3 Ideología

En una línea totalmente distinta y que exigiría un conocimiento previo del sueco, sería interesante analizar cómo las ideologías imperantes han repercutido en la traducción de los cambios sociales y a la mujer en la obra de Strindberg. Por poner un ejemplo en relación con la mujer, observemos dos traducciones del mismo fragmento, *af någon älskvärd representant af det andra könet* (1892: 50):

«(...) la amable presencia de una gentil y hermosa dama» (1940: 60)

«(...) la presencia de una gentil representante del bello sexo» (1974: 75)

En cualquiera de las dos versiones se escapa una gran ambigüedad y riqueza del original, la traducción de *andra*, que puede referirse tanto al *otro* sexo, como al *segundo* sexo. Otro ejemplo sería el siguiente (1892: 55):

«Pero si me han dicho que la mujer sobrepuja en perfidia a los hombres.

No. Solo tiene más juicio que ellos... (*mirando al anillo*) y por esa razón la llaman pérfida. ¡Ah! Déjame sentarme, estoy tan agitada».

(1940: 65-6)

¹⁰ Para más información, ver el anexo 1.

«Pero si me habían dicho que la mujer es más pérfida que el hombre...

Es más inteligente que el hombre... (*se guarda el anillo*) ...por eso la llaman pérfida...
¡Ah! Déjame sentarme, estoy tan agitada...».

(1982: 80)

No es lo mismo hablar de que las mujeres *solo* tienen *más juicio* que los hombres que afirmar que son *más inteligentes* que ellos. Tampoco son iguales los matices que Mitjana y Uriz dejan entrever en fragmentos de corte político. Por dicho motivo, un estudio comparativo de las opciones de traducción frente al original seguramente revelaran datos curiosos.

7. Breve reflexión

Estas sugerencias de investigación solo comprenden una pequeña parte de las muchas que suscita una sola obra de un único autor. Tratemos de imaginar, entonces, analizar la retraducción de toda la obra de un autor prolífico y no a un solo idioma, sino a varios. Quizás así tengamos una idea de lo inagotable que puede llegar a ser el estudio de la retraducción, pues todo cuanto se ha propuesto no sería más que un apunte en un volumen extensísimo.

Conclusiones

Tras un sinfín de postulados teóricos y análisis prácticos –alguno propio, la mayoría ajenos–, el estudio de la retraducción sigue antojándose insatisfactorio. Pero quizás sea en esa sensación de insatisfacción que acompaña al estudio de la retraducción, e incluso al ejercicio mismo de la traducción, donde radique la cuestión.

Hemos visto que se retraduce porque los textos envejecen; se interpretan, malinterpretan y reinterpretan; porque los editores quieren rescatar obras –con mayor o menor ánimo de lucro–; porque los tiempos cambian y, con ellos, la sensibilidad, las normas, la ideología; y un largo y poco sistemático etcétera. Y si algo tienen en común todos esos motivos es que en ellos siempre hay, por pequeño que sea, un ápice de insatisfacción.

La insatisfacción es, sin embargo, un término que quizás por evidente se escapa a los complejos estudios de retraducción. Se habla, por el contrario, de términos como caducidad, cuando hasta el más «caduco» de los textos se revisita y revive cada vez que dialogamos con él, aun cuando lo hacemos para criticarlo mordazmente. Sin embargo, los estudios teóricos no dejan de apuntar hacia complejas clasificaciones cuando todas las desviaciones convergen en un motivo: la insatisfacción.

Si, como decía Steiner, con la traducción dejamos de habitar provincias lindantes con el silencio, con la retraducción buscamos alejarnos de provincias cuya comunicación no logra satisfacernos. Se ensanchan así nuestros límites, pero también los de la una literatura universal que no deja de nutrirse de traducciones y, también, retraducciones.

Decíamos que la literatura no entiende de cansancio, ni tampoco quienes de ella participan: autores, lectores, traductores, también editores. Es más, es precisamente la reacción infatigable ante dicha insatisfacción lo que nos hace demandar no una, sino miles de retraducciones, como un paso más allá en busca de algo inagotable. Parfraseando a Bracque, nunca hallaremos reposo: la insatisfacción es perpetua.

Bibliografía consultada

ALBERICH I MARINÉ, JOAN. 2008. «Per què cal retraduir les obres dels autors clàssics». *Quaderns* 15. 81-82.

BERNÁRDEZ, ENRIQUE. 2003. «¿Cuántas veces hay que traducir a un clásico?». *El trujamán*. 4 de abril de 2003.

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA. Catálogo BNE [en línea]. Disponible en: <<http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat>> (última consulta: 28 de mayo de 2013)

BROWNLIE, SIOBHAN. 2006. «Narrative Theory and Retranslation Theory». *Across Languages and Cultures* 7 (2). 145-170.

COLLOMBAT, ISABELLE. 2004. «Le XXIe siècle: l'âge de la retraduction». *Translation Studies in the New Millenium* 2. 1-15.

DESCLOT, MIQUEL. 2008. «Retraduir els clàssics». *Quaderns* 15. 83-86.

FLAUBERT, GUSTAVE. 2012. *La señora Bovary*. Madrid: Alba. Trad. de María Teresa Gallego Urrutia.

FORTEA, CARLOS. 2010. «La tradición». *El trujamán*. 26 de noviembre de 2010.

FORTEA, CARLOS. 2007. «El eterno retorno: la retraducción y sus consecuencias». *Entre lenguas: traducir e interpretar*. Eds. Jesús Baigorri Jalón y Ana González Salvador. Cáceres: Fundación Academia Europea de Yuste. 47-54.

FREI, CHARLOTTE. 2005. «Traducir: introducir, retraducir». *Trans* 9. 11-20.

GAMBIER, YVES. 1994. «La retraduction, retour et détour». *Meta* 39 (3). 413-417.

HAMSUN, KNUT. 1997. *Hambre*. Madrid: de la Torre. Trad. de Kirsti Baggethun y Asunción Lorenzo.

HERNÁNDEZ GUERRERO, MARÍA JOSÉ. 1993. «El alejamiento cronológico entre el original y su traducción: Perspectiva histórica». *Livivs* 3. 137-43.

HERNÁNDEZ GUERRERO, MARÍA JOSÉ. 1999. «Marcel Schwob y el problema de la temporalidad en traducción». *Quaderns* 3. 39-48.

HRALA, MILAN. 1995. «Conditions for Generating New Translations». *Folia Translatologica: International Series of Translation Studies* 4. 27-31.

HURTADO ALBIR, AMPARO. 1990. *La notion de fidélité en traduction*. París: Didier Érudition.

KOSKINEN, KAISA; PALOPOSKI, OUTI. 2004. «A thousand and one translations: Revisiting retranslation». *Claims, Changes and Challenges in Translation Studies*. Eds. G. Hansen, K. Malmkjær y D. Gile. Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins. 27-38.

KOSKINEN, KAISA; PALOPOSKI, OUTI. 2010. «Reprocessing Texts. The Fine Line between Re translating and Revising». *Across Languages and Cultures* 11 (1). 29-49.

KOSKINEN, KAISA; PALOPOSKI, OUTI. 2010. «Reprocessing Texts. The Fine Line between Re translating and Revising». *Across Languages and Cultures* 11 (1). 29-49.

MARTÍNEZ MUÑOZ, CATALINA. 2001. «¿Retraducir a los clásicos?». *El trujamán*. 22 de febrero de 2001.

MONTI, ENRICO. 2011. «La retraduction, un état des lieux». *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*. Eds. Enrico Monti y Peter Schnyder. París: Orizons. 9-25.

MONTI, ENRICO; SCHNYDER, PETER. 2011. «Avant-propos». *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*. Eds. Enrico Monti y Peter Schnyder. París: Orizons. 7-8.

ORTIZ GOZALO, JUAN MANUEL. 2007. La retraducción en el panorama de la literatura contemporánea. *Retraducir: una nueva mirada*. Eds. Juan Jesús Zaro Vera, Francisco Ruiz Noguera. Málaga: Miguel Gómez. 35-47.

ORTÍN, MARCEL. 1998. «Sobre la historicitat de les traduccions: el canvi estilístic». *Intertextualit i recepció*. Eds. Lluís Meseguer y María Luisa Villanueva. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I. 203-218.

PINTILEI, DANIELA. 2010. «Perspectives sur la retraduction». *Doct-us 2* (2). 78-81.

POUND, EZRA. 1934. *ABC of Reading*. Nueva York: New Directions.

RUTHERFORD, JOHN. 1988. *La Regenta y el lector cómplice*. Murcia: Universidad de Murcia.

SÁENZ, MIGUEL. 2001. «Respeto, confianza y libertad (III)». *El trujamán*. 5 de octubre de 2001.

SANTOYO, J.C. 1997. «Algunas preguntas (y quizá respuestas) sobre la relatividad y caducidad del texto traducido». *Trasvases culturales: literatura, cine traducción 2*. 57-69.

SÉNÉCAL, DIDIER. 1997. «Des cancrès plutôt inspirés». *Lire*. 42-44.

SKIBIŃSKA, ELŻBIETA. 2007. «La retraduction, manifestation de la subjectivité du traducteur». *Doletiana. Revista de traducció, literatura i arts 1*. 1-10.

STRINDBERG, AUGUST. 1892. *Lycko-Pers Resa*. Estocolmo: Adolf Bonnier.

Disponible en:

<<http://ia600307.us.archive.org/1/items/lyckopersresasa00strigoog/lyckopersresasa00strigoog.pdf>> (última consulta: 1 de julio de 2013)

STRINDBERG, AUGUST. 1940. *El viaje de Pedro el Afortunado*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina.

STRINDBERG, AUGUST. 1974. *El viaje de Pedro el Afortunado*. Madrid: Círculo de Amigos de la Historia.

STRINDBERG, AUGUST. 1982. *El viaje de Pedro el Afortunado*. Madrid: Alianza. Trad. de Francisco J. Uriz.

TAHIR GÜRÇAĞLAR, ŞEHNAZ. 2008b. «Retranslation». *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Eds. M. Baker, G. Saldanha. Londres/Nueva York: Routledge. 233-236.

VÁNDOR, JUDIT. 2004. *Adaptation and Retranslation: Thesis*. Budapest: Eötvös Lorand University.

ZARO VERA, JUAN JESÚS. 2007. «En torno al concepto de retraducción». *Retraducir: una nueva mirada*. Eds. Juan Jesús Zaro Vera y Francisco Ruiz Noguera. Málaga: Miguel Gómez. 21-34.

ZARO VERA, JUAN JESÚS; RUIZ NOGUERA, FRANCISCO. 2007. «Introducción». *Retraducir: una nueva mirada*. Eds. Juan Jesús Zaro Vera, Francisco Ruiz Noguera. Málaga: Miguel Gómez. 9-17.

ANEXOS

Anexo 1: Las traducciones de El viaje de Pedro el Afortunado

Información obtenida del Catálogo de la Biblioteca Nacional

Año	Traductor	Editorial
	R. Mitjana	Madrid: Jiménez-Fraud
1943 (2ª ed.)		Buenos Aires: Espasa-Calpe
1972	Antonio Guirau Sena (versión de)	Madrid: Escuelas Profesionales Sagrado Corazón
1974 <i>El viaje de Pedro el Afortunado; La señorita Julia; Amor maternal</i>		Madrid: Círculo de Amigos de la Historia
1982	Antonio Guirau Sena (versión de)	Barcelona: Don Bosco
1982	Francisco J. Uriz	Madrid: Alianza
1985 <i>Teatro escogido</i>		Madrid: Promoción y Ediciones
1988	Jesús Pardo (traducción) Carlos Álvarez-Nóvoa (adaptación libre)	Madrid: Alborada
2002 <i>Teatro escogido</i>		Madrid: Promoción y Ediciones

Anexo 2: Las traducciones de la obra de Strindberg al español
Información obtenida del Catálogo de la Biblioteca Nacional

Original	Traducción	Año	Traductor	Publicación
<i>Fordringsägare</i>	<i>Los acreedores: drama en tres cuadros</i>	1963	Alfonso Sastre (versión libre)	Madrid: Alfil
	<i>Los acreedores</i>	1963	Alfonso Sastre (versión libre)	San Sebastián: Elcelicer
	<i>Los acreedores: drama de August Strindberg</i>	1993	Alfonso Sastre (versión libre)	Hondarribia, Gipuzkoa: Hiru
	<i>Acreeedores</i>	1995	*Videograbación	Barcelona: Ambigú
<i>Inferno</i>	<i>Inferno</i>	1974	José Rodríguez (revisión, prólogo y notas de Emilio Olcina)	Barcelona: Fontamara
	<i>Inferno</i>	1981	José Rodríguez (trad. del francés)	Barcelona: Fontamara
	<i>Inferno</i>	1989	José Luis Vigil	Barcelona: Destino
	<i>Inferno</i>	2001	Mauro Armiño	Madrid: Valdemar
	<i>Inferno</i>	2002	José Ramón Monreal	Barcelona: El Acantilado
<i>Fadren</i>	<i>Padre: tragedia en tres actos</i>	ca. 1910	(traducido del sueco)	Barcelona: La Novela Breve
	<i>El padre: tragedia en tres actos</i>	1925	Adelardo Fernández Arias (nueva versión directa del alemán)	Buenos Aires: Bambalinas
	<i>Padre: tragedia en tres actos</i>	1931	(traducido del sueco)	Madrid: Prensa Moderna
	<i>El padre</i>	1979	Ricardo	Madrid: MK,

			Rodríguez Buded (versión del sueco de)	D.L.
	<i>La señorita Julia; El padre</i>	2011	Carlos Liscano	Buenos Aires: Losada
<i>Fröken Julie</i>	<i>La señorita Julia</i>	2000	Francisco J. Uriz	Madrid: Alianza
	<i>La señorita Julie</i>	2005		Madrid: Sherlock Films Home Video
	<i>La señorita Julia: adaptación y guión para el alumnado de edades comprendidas entre los 12 y los 16 años</i>	2008	Encarna Fernández Gómez (adaptación y guión para el alumnado de edades comprendidas entre 12 y 16 años)	
	<i>La señorita Julie</i>	2008	Vicente R. Sanchis Caparrós	Madrid: Cátedra
	<i>La señorita Julia: adaptación y guión para el alumnado de edades comprendidas entre 12 y 16 años</i>	2009	Encarna Fernández Gómez (adaptación del guión y elaboración de la guía)	Madrid: Comunidad de Madrid
	<i>La señorita Julia; El padre</i>	2011	Carlos Liscano	Buenos Aires: Losada
	<i>La señorita Julie</i>	2012	Jesús Pardo	Madrid: Funambulista
<i>Varios</i>	<i>Teatro escogido (El padre, La señorita Julia, Acreedores, La más fuerte, Paria, La danza de la muerte)</i>	1982 (1987 imp.)	Francisco J. Uriz (traducido del sueco)	Madrid: Alianza
	<i>Teatro escogido (El padre, La</i>	1999	Francisco J. Uriz (traducido del sueco)	Madrid: Alianza

*señorita Julia,
Acreedores,
La más fuerte,
Paria, La
danza de la
muerte)*

Teatro 1985

Madrid:
Promoción y
Ediciones

*escogido (La
señorita Julia,
El viaje de
Pedro el
Afortunado)*

Teatro 2002

Madrid:
Promoción y
Ediciones

*escogido (La
señorita Julia,
El viaje de
Pedro el
Afortunado)*

Anexo 3: Relación de nombres propios del original y opciones de las distintas traducciones

Original (1892)	1940	1974	1982
August Strindberg	Augusto Strindberg	Augusto Strindberg	August Strindberg
Per	Pedro	Pedro	Pedro
Nisse	Nisse	Nisse	Nisse
Nilla	Nilla	Nilla	Nilla
Lisa	Lisa	Lisa	Lisa
Christofer	Cristóbal	Cristóbal	Cristóbal
Göran	Gustavo	Gustavo	Jorge
Alonzo	Alfonso	Alfonso	Alfonso
Alfred	Alfredo	Alfredo	Alfredo
(Hans) Schulze	(Hans) Schultze	(Hans) Schultze	(Hans) Schulze
Hans	Juan	Juan	Juan
Pumpen-block	señor Pumpenllock	señor Pumpenllock	señor Pumpenblock
Omar	Omar	Omar	Omar
Harun el Raschid	Harum-el-Raschid	Harum-el-Raschid	Harun al-Rasid
Allah	Alah	Alah	Alá
Achmed Sheik	Achmed Sheik	Achmed Sheik	Achmed Sheik
Timur-Link	Timur Link	Timur Link	Timur-Lenk
S. Laurentius	San Lorenzo	San Lorenzo	San Lorenzo
S. Bartolomeus	San Bartolomé	San Bartolomé	San Bartolomé

Anexo 4: Texto y notas a pie de página de la edición de 1940 y soluciones de las ediciones posteriores

1940: texto	1940: nota	1974	1982
el duende (ver 1940: 7-8)	Explicación detallada. (1940: 7-8)	el duende (1974: 20)	el duende (1982: 30)
este pastel de caza (1940: 57)	«De agachadiza, en el original». (1940: 57)	este pastel de agachadiza (1974: 74)	esta perdiz (1982: 73)
¡No faltaba más! (1940: 95)	«¡Un poco!, dice el original». (1940: 95)	¡No faltaba más! (1974: 112)	Sí, ¡cantamos un poquito! (1982: 103)
un organillero (1940: 97)	«Tocador de viola de ruedas, dice el original». (1940: 97)	un tocador de viola (1974: 114)	un hombre con una zanfonia (...) (1982: 105)
en casa de Poncio Pilatos (1940: 97)	«De un cierto Caifás... (dice el texto)». (1940: 97)	en casa de un tal Caifás (1974: 115)	en casa de Caifás (1982: 105)
¡Allah, eloim! (1940: 107)	«En estas grotescas saluciones el autor mezcla palabras árabes, checas y suecas. La primera pudiera traducirse: Dios es grande, muchacho, y la segunda; Dios es santo». (1940: 107)	¡Allah, eloin! (1974: 124)	<i>Allah Eloim!</i> (1982: 113)

(se da un golpe en la nariz)	«Papirotazo, dice el original».	(se da un papirotazo)	Se golpea en la nariz
(1940: 115)	(1940: 115)	(1974: 133)	(1982: 119)
por todas las cortes	«Los rincones, dice el original».	por todos los rincones del Universo	por todo el mundo
(1940: 123)	(1940: 123)	(1974: 141)	(1982: 125)
como sanguijuelas sedientas de sangre	«Moscas, dice el original».	como moscas sedientas de sangre	como moscardas
(1940: 123)	(1940: 123)	(1974: 141)	(1982: 125)
para después de hartos	«Revolotear en torno y llenar, en el texto».	para después de hartos revolotear en torno	pululando en torno al esplendor
(1940: 123)	(1940: 123)	(1974: 141)	(1982: 125)
¡Esas vírgenes locas!	«Alquiladas, dice el original».	¡Esas asalariadas locas!	doncellas de guardarropía
(1940: 131)	(1940: 131)	(1940: 148)	(1982: 130)