

Knut Hamsun

HAMBRE

Knut Hamsun
HAMBRE

Traducción del noruego de
Kirsti Baggethun y Asunción Lorenzo

Nórdicalibros

Título original:

Sult

© Gyldendal Norsk Forlag AS 1890 [All rights reserved].

Published in agreement with Gyldendal Norsk Forlag AS
and Casanovas & Lynch Literary Agency

© De la traducción: **Kirsti Baggethun y Asunción Lorenzo**

© De esta edición: **Nórdica Libros, S.L.**

C/ Doctor Blanco Soler, 26 · 28044 Madrid

Tlf: (+34) 91 705 50 57 · info@nordicalibros.com

Primera edición: febrero de 2026

ISBN: 979-13-87922-28-3

Depósito Legal: M-2904-2026

IBIC: FA

Thema: FBA

Impreso en España / *Printed in Spain*

Imprenta Kadmos

(Salamanca)



Diseño: **Filo Estudio y Nacho Caballero**

Maquetación: **Diego Moreno**

Corrección ortotipográfica: **Victoria Parra y Ana Patrón**

El papel utilizado para la impresión de esta obra procede en su totalidad de bosques gestionados de acuerdo con criterios internacionales de sostenibilidad y responsabilidad social.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Un libro completamente distinto al resto de libros:
Knut Hamsun y *Hambre*

Please God, please Knut Hamsun, don't desert me now.
Dreams from Bunker Hill, John Fante

«Aquí hay un autor que recientemente ha sacado un libro que es completamente distinto al resto de libros, entre otras cosas porque trata de un ser humano con temperamento», señaló desde el estrado un nervioso joven con quevedos y pelo de bajista mod. «Se dijo que el libro no era bueno y que no se había vendido, sin embargo, dos meses después de su publicación el autor ha recibido medio centenar de cartas de agradecimiento enviadas por mujeres y hombres noruegos, gente desconocida con la que nunca había coincidido, y de algunas personas conocidas, entre las cuales se cuentan un par de personalidades».

Sus palabras se escucharon en una conferencia sobre literatura en Bergen, Noruega, una noche de febrero del año 1891. Antes de aquella fecha, a lo largo de los días de gira previos, el mismo orador se había dedicado a defecar ruidosamente sobre casi todos los autores relevantes («sobrealvalorados») nórdicos, y también sobre unos cuantos foráneos (a Guy de Maupassant, por ejemplo, lo despachó como «efímero»¹).

¹ El tiempo le daría parte de razón.

Aquella noche, el conferenciante empezó denunciando el estado de la literatura noruega. Llamó a los escritores del país «filántropos en lugar de conocedores del ser humano»; así, en general. Luego procedió con los particulares. Atacó al popularísimo Bjørnstjerne Bjørnson («un pedagogo para niños crecidos»), y dijo de sus libros que eran «el armario doméstico de los medicamentos» (LOL). En cuanto a Henrik Ibsen, ya entonces intocable gloria nacional, era solo un «intransigente» que se limitaba a «mostrar los tipos psicológicos más simples» y describía «el mundo de las emociones» con «pobreza de matices».² Al culminar la última frase, el orador se echó una mano al sobaco y ejecutó un pedo axilar (o eso me encantaría creer). Luego procedió a insultar la inteligencia y el gusto lector de un público que, a su modo de ver, se dejaba impresionar por «literatura de moda» con descripción de caracteres «burda, superficial y barata». Nadie daba la talla, ni los que escribían ni los que leían. Todo el mundo literario era una jerna, hablando claro.

¿Todo el mundo?

Fue entonces cuando, en el culmen de la charla, el orador inquirió si «no existía ningún rayo de luz en la literatura actual». Realizó una pausa dramática, durante la cual nadie levantó la mano, por la misma razón que nadie la levantaba en los juicios de Salem. Tras unos segundos de tensión, el conferenciante, de manera previsible, comenzó a contestarse a sí mismo, y fue entonces cuando soltó las palabras con las que daba inicio este prólogo. Sí, después de todo había esperanza, pues entre ellos, chusma iletrada, se

² En octubre de 1891, Ibsen escucharía estas palabras, y otras peores, en directo y en primera fila, en una nueva conferencia del mismo orador.

alojaba un genio. No, qué digo genio: un *redentor*. El disertante no mencionó su nombre, pero nadie dudó de que se estaba refiriendo a Knut Hamsun, y a su libro —«completamente distinto al resto de libros»— *Hambre*.

¿El nombre del orador?

Hamsun. Knut Hamsun.

No, no era aquel un nuevo caso de deliciosa serendipia, como cuando dos extraños comparten nombre y apellidos en el embarque de Vueling. Tampoco se trataba de un primo lejano del escritor, cristianado con el nombre de un bisabuelo y bendecido con el apellido fraterno.

Lo que intento decir, oh alarmado lector, es que panegirista y panegirizado eran la misma persona.

Knut Hamsun no había sido siempre aquel flipado. O, aguarda un momento, tal vez sí. Nacido Knud Pedersen el 4 de agosto de 1859 en Lom, un municipio al pie de la montaña más alta de Noruega, su educación completa al llegar a la adolescencia se resumía en «252 días de escolarización en total»³ y un espléndido 3 en conducta (Muy Deficiente, vamos). Nunca volvería a estudiar; al menos no de manera académica.

Era el cuarto de siete hermanos. Cuando aún calzaba *shorts* su familia se mudó en dirección al círculo polar ártico, a una granja en Hamarøy, donde su madre sufrió lo que entonces se diagnosticaba como «histeria femenina», y ahora llamaríamos brutal depresión postparto. No sería descabellado sugerir que ver a aquella buena mujer trotando,

³ Esta cita, como todas las previas y todas las siguientes (excepto cuando se indique lo contrario), ha sido extraída de *Knut Hamsun. Soñador y conquistador*, de Ingar Sletten Kolloen (Nórdica, 2009).

agitando los brazos y aullando «sonidos incomprensibles» en dirección a los fiordos grabaría en la mente del joven Knut un interés indeleble por las alteraciones de los estados de ánimo.

Trabajar con su cruel tío Hans Olsen, en la granja del mismo y en la estafeta de correos que regentaba, le enseñó «a odiar, a soportar, a resistir, a no doblegarse totalmente» (para eludir sus tareas lo había intentado todo, desde clavarse un hacha en el pie a escapar a golpe de remo en una chalupa). En abril de 1874, a los quince años, de vuelta en Lom, entró a trabajar de mozo de ultramarinos para un «acaudalado padrino». Allí, en el cuarto donde se alojaba, empezó a leer y a escribir, mientras las palabras se iban agolpando en su cabeza. A veces tenía que detener lo que estaba haciendo y bajaba «entusiasmado» a contarle a su madrina lo que había escrito o leído, y se enfurecía si no se le prestaba la atención debida.

Su vida de los quince a los veinte se dividió entre una serie dispar de empleos (maestro, policía rural, tendero) y la escritura de varios manuscritos embrionarios, siempre centrados en el mismo tema: un chico menesteroso pero inteligente que, por culpa de su clase social, luchaba para conquistar a su amor de juventud. Cuando le despidieron del último empleo, el muchacho con delirios poéticos vivió «un aparatoso choque», como Joachim Fest describía la etapa vienesa de Hitler, «entre fantasía y realidad».⁴

Dicho esto, al contrario que el futuro Führer, Peder sen había nacido con un don, el narrativo, y su maltrecho ego renacía cada vez que empezaba a garabatear palabras sobre el papel. Sí, contra todo pronóstico, y negando su

⁴ *Hitler* (1975), Joachim Fest.

magra realidad personal, allí seguía siendo (o al menos se sentía) excepcional.

Llegados a este punto, considero adecuado realizar un pequeño apunte sobre la megalomanía de Knut Hamsun, que tanto subrayan detractores y fans. Eduard Limónov dijo: «Sé arrogante, desarrolla tu megalomanía, ponte a la altura de los grandes»,⁵ y eso, alucinarse mucho con la propia valía, es lo que el autor de *Hambre* parece haber estado haciendo desde su más tierna mocedad. Con una salvedad. A. N. Wilson sugería que «[John] Milton nunca tuvo dudas sobre su propio genio», pero añadía que «había algo parecido a la humildad en la aceptación de ese gran don que le había sido entregado».⁶ El caso Hamsun es similar. Este siempre fue consciente de su destino como contador de historias, pero nunca dejó de trabajar para mejorar su arte.

El binomio Humildad-Megalomanía explica, así, un par de cosas que le sucedieron al novelista en la primavera y verano de 1879, cuando ya había escrito y publicado sus dos primeras novelas, *El misterioso* (1877) y *Bjorger* (1878):⁷

1. El autor le escribió una carta a un mercante de Nordland, Erasmus Zahl, en la que pedía dinero para viajar a Copenhague y entregar su nuevo manuscrito a Frederik Wilhelm Hegel, hijo del filósofo alemán y propietario de una editorial puntera. Pese a que la misiva era una «mezcla de autobombo, adulación y frases

⁵ *El libro de las aguas* (2019), Eduard Limónov.

⁶ *The life of John Milton* (1983), A. N. Wilson.

⁷ Años después sería pulida y reconvertida en *Victoria* (1898).

religiosas», y que estaba sembrada de peligrosos delirios y trolas desvergonzadas,⁸ Hegel le entregó mil seiscientas coronas, impresionado por el aplomo (y el estilo epistolar) del lánguido poeta *teen*.

2. Camino de Copenhague, a mediados de agosto, Hamsun recaló en Bergen y entró «por primera vez en su vida» en una librería «bien surtida». Allí le sucedió lo que a todo escritor autodidacta con voluntad de mejora le ha sobrevenido en más de una ocasión: la súbita revelación de sus propias lagunas, y lo mucho que queda por aprender. El futuro autor de *Hambre* destinó, allí y entonces, una tercera parte de sus ahorros en comprar libros de la tendencia que había desplazado al relato rural costumbrista: el realismo literario de Zola, Flaubert o, irónicamente, Ibsen.

Acto seguido, el autor se refugió en un pueblo llamado Øystese, para aplicarse en sus nuevas lecturas y la nueva escritura que, si todo iba bien, manaría de ellas. No podía llegar a Copenhague con las magras credenciales que acarrea en aquel momento. Necesitaba ser otro para escribir desde la otredad. Fue allí donde decidió que «el lenguaje hablado y el escrito deberían ser el mismo», y procedió a planificar «la escenificación de su propio personaje» y a crearse «una personalidad enigmática».

Todo músico pop, desde el más gañán al más sofisticado, de Gary Glitter a David Bowie, sabe de forma instintiva

⁸ Hamsun evitó mencionar que sus primeros libros habían salido en editoriales locales minúsculas, y que habían sido un fracaso de ventas. Tampoco mencionó la posibilidad de que los editores daneses de Ibsen ni siquiera le dejasen franquear las puertas de la editorial.

que la inmersión en una carrera artística implica una nueva encarnación: colocarse un disfraz adecuado —o una máscara, como la llamaba George Orwell—⁹ para la vida venidera. Hamsun nunca pensó que una decisión (la estilística) fuese menos importante que la otra (la creación de un nuevo yo), sino que veía las dos como «baluartes» necesarios «contra el desaliento», como Colin Wilson dijo de su temprana autoafirmación como genio. Pues a veces, como también sucede en música pop, la ambición tiene que superar a la destreza. Uno tiene que creer que puede crear una obra maestra para poder crear una obra maestra.

Le ahorraré al lector el suspense: el primer intento de Hamsun no salió bien. Tampoco el segundo, tercero y cuarto. Hegel Junior, para empezar, no aceptó su manuscrito (casi ni le recibió). Bjørnson, a quien Hamsun visitó en su granja de Lillehammer (años antes de llamarle «un pedagogo para niños crecidos»), le comentó, tras un vistazo somero, que el manuscrito «no merecía la pena», y le aconsejó que se dedicara a «actuar en lugar de escribir» (auch). Otros editores consultados le espetaron, sin especial delicadeza, que sus manuscritos «no eran una imitación especialmente buena de un género literario ya caduco» (reauch).

Empezó entonces su época de hambruna en Oslo, crucial para la creación de *Hambre*. Hablamos de hambre literal, por cierto, no metafórica. El escritor debía dinero a medio país, y encima padecía sentimientos de inferioridad de clase (razonaba que nunca se podría «poner a la altura de todos aquellos hijos de la burguesía que se dedicaban a escribir»),

⁹ «He wears a mask, and his face grows to fit it» («Shooting an elephant», 1936).

alternados con ideaciones de las cosas fantásticas que iban a sucederle si perseveraba; pues a pesar de andar masticando cerillas se sentía dotado de «cualidades especiales».

Pues sí: él, después de todo, «sabía escribir aún faltándole la base que ellos tenían». Los pijos tenían la seguridad en sí mismos, pero él poseía el talento que no puede comprarse. Hamsun se dio cuenta de que había recibido un regalo místico, y que para salir del agujero tenía que empezar a escribir de forma distinta a todo lo que se había escrito antes. Y eso fue lo que hizo.

El músico Billy Childish aduce que «*Hambre* es como un compendio digerible de lo mejor de Dostoievski»,¹⁰ y su definición no está muy lejos de la realidad. La razón de su digestibilidad, según lo veo yo, es su modernidad rabiosa: *Hambre* parece escrito anteayer. Y quiero decir: de verdad.

A los clásicos no les hace ningún favor que los académicos enseñen a aceptar cualquier viejo Folio como un bloque único de genialidad granítica. Expondré una opinión impopular (entre los «hombres de letras»): muchos libros de antes del XIX son hoy casi ilegibles. No es de extrañar: somos gente distinta a los griegos antiguos; incluso somos gente distinta a la gente del siglo XVIII que leía a los griegos antiguos. Para enfrentarse a Tácito, incluso a Henry James, uno tiene que realizar una serie de esfuerzos de contextualización, adaptación histórica, traducción mental (todos esos arcaísmos), contabilidad (todos esos apellidos) y tolerancia hacia tropos que hoy en día han quedado obsoletos. Con la pérdida de goce lector que implica todo ello.

¹⁰ Entrevista con Kiko Amat para el prólogo de *Bandini* (2016), John Fante.

Nada de esto sucede con *Hambre*. Hamsun *inventó* una forma de escribir que iba varias décadas por delante. Y eso se dice rápido. En ocasiones, en música pop, literatura, cine, cualquiera de las artes, se desatiende el hecho de haber sido el *primero* en hacer algo. El *riff* de guitarra que suena como una sirena de ambulancia no existía antes de que Mick Jones lo tocara en «Complete control»; fue creado allí, exprofeso para la canción, y copiado por cada futuro punk tras el feliz descubrimiento de los Clash.

En el caso de Hamsun, los ya mencionados sentimientos de inferioridad autodidacta, unidos a su anhelo de aceptación social, mezclados con delirios eufóricos sobre su genio creativo («Tenía visiones de repentinos relámpagos rasgando el cielo sobre él, de forma violenta e insuperable») y el deseo de crear una novela única, inapelable, le colocaron en una posición perfecta para la recepción del don y su transformación en algo flamante; una nueva cosa, nueva de veras, que la gente llamó novela por falta de otra palabra. Pues aquello, en verdad os digo, se parecía a Balzac como los Cro-Mags se parecen a un vals vienés.

No es que no tuviese antecedentes: de Dostoievski destiló la idea del desequilibrio mental como base de una historia, y que se podía crear «una gran obra de arte con las batallas secretas que libran el orgullo y el complejo de inferioridad»; de Mark Twain pilló el arte de la distorsión humorística, pero basada en la observación minuciosa del comportamiento humano. Un ataque de ira, plasmado con la medida justa de exceso (aunque suene oximorónico), hace reír más que un pastel en la cara.

El escritor, así, empezó a desarrollar novedosas técnicas literarias que le permitiesen plasmar sus contradicciones, terrores y deseos febriles, y que también le facilitasen

expresar el temperamento moderno y neurótico, joven y urbano. Para empezar, hizo lo contrario que los autores victorianos: en lugar de añadir frases, empezó a extirparlas. «Ha eliminado palabras con el bisturí para escribir como nadie lo ha hecho», adujo su biógrafo. Muchos autores antes que él se habían empeñado en hallar el *mot juste*, pero Hamsun es el primero en hacerlo cargándose los sobrantes; y por eso resaltan como lo hacen. Flaubert hallaba el adjetivo preciso, la guinda, pero la colocaba sobre un pastel de tres pisos. Hamsun localiza la guinda y la sostiene entre dos dedos. La idea de «menos es más» ya existía en el Renacimiento (solo hay que leer a Baltasar Castiglione), pero Hamsun la realiza de forma radical. El léxico de *Hambre* es canino, se le notan las costillas y los huesos púbicos. Nadie antes había escrito con esa limitación anoréxica. Sus frases tienen, como dijo no sé quién, «cadencia bíblica».

Y no se trataba solo de eliminar palabras. El autor también inventó nuevas expresiones y sintagmas. Si Shakespeare se sacó de la manga mil setecientos neologismos, por qué no podía hacerlo él. A un respetado poeta, Arne Garborg, le comentó «lo contento que estaba al sustituir viejas expresiones por nuevas, cómo le deprimía cuando los redactores le devolvían los manuscritos con correcciones». Con «autocrítica enfermiza» (como él mismo la describía) y «un titánico nivel de exigencia», enfermo de los nervios, descartó determinadas palabras y conservó otras. Las que decidió conservar, como apuntó su biógrafo, «son palabras que nunca antes había utilizado».

Luego está lo de la voz narradora, que alterna entre el pasado y el presente para evidenciar el estado alterado del protagonista, y que refleja (como apunta pomposamente

su traductor al inglés Sverre Lygnstad¹¹) «la polaridad dionisiaca-apolínea de la estética de Hamsun». En *Hambre*, el protagonista parece enzarzado en un frenético debate consigo mismo, y eso no solo comunica a la perfección su tensión emocional y frágil psique, sino que le proporciona al libro el «humor brusco» que es uno de sus grandes atributos.

Respecto al humor, una apreciación. Dickens era alternativamente humorístico y luctuoso: un fragmento cómico (y era, en honor a la verdad, cómico) seguía a un fragmento de sentimentalismo lastimero. Hamsun, con su autoironía y corrosividad, con las explosiones de patético frenesí del protagonista, consigue que lo triste sea hilarante. *A la vez*. «A carcajadas destrozaba la autocompasión», afirmó Kolloen. En lugar de convertir el constante «miedo a la locura» de autor y carácter en una lamentación condescendiente, Hamsun la distorsiona, se mofa de sí mismo, de sus corrientes alternas de euforia y desesperación. Nunca la turbulencia emocional, el descenso a los infiernos de la mente, había sido tan divertida.

En 1885, Knud Pedersen empezó a firmar como Knut Hamsun, solidificando así su proceso de conversión en persona nueva. Un año después, empezó a visualizar la idea de *Hambre*: «Mi libro debería tratar el ambiente bohemio, debería tratar sobre la tragedia de algunas personas que van al infierno». Decidió también que «ya no [necesitaba] personajes ficticios tras los que ocultarse ni tampoco reflejarse»,

¹¹ Leí *Hambre* por primera vez en inglés, en la nueva traducción de 1996 que publicó Canongate. Todas mis relecturas de la novela, exceptuando la presente, se han realizado en esa lengua.

como adujo Kolloen. Las semiautobiográficas desventuras del anónimo aspirante a escritor en una urbe moderna («No crea un pasado para su personaje porque las personas que viven en la ciudad no lo tienen»), hambriento de nutrición, pero también de amistad, amor y reconocimiento literario, iban tomando forma en su cabeza. Pasado-presente, sí, sí, angustia existencial risible, alienación social de un paria con ideas aristocráticas, valores artúricos, vocabulario nuevo, amargura y entusiasmo, hebefrenia que culmina en lágrimas, ritmo frenético, menos vocablos...

De gira, una crónica de su viaje a los Estados Unidos (donde trabajó en la red de tranvías, cargando travesaños, y también condujo tranvías de caballos), anticipaba algunas de las características de *Hambre* (el humor de cadalso, la feroz autocrítica, el lenguaje espartano pero explosivo, las voces contradictorias). En 1888, el año de Jack The Ripper, Hamsun ofreció una serie de charlas sobre literatura que le ayudaron a sistematizar lo aprendido. «Entre conferencia y conferencia», nos sugiere el biógrafo, «los amigos en ocasiones le encuentran en un estado lamentable» (lo cual contribuye a explicar, en cierto modo, el tono de su siguiente novela). Su sistema nervioso estaba hecho trizas, pero no por ello dejaba él de considerarse «el elegido para mostrar al mundo algo nuevo y hacerlo de forma diferente».

El 17 de julio, verano en Copenhague, Hamsun empuñó su gabardina (seis coronas), alquiló una buhardilla en el barrio obrero de Nørrebro, y «[puso] en marcha su plan para conquistar el mundo literario». En septiembre y octubre del mismo año empezó la nueva novela. Escribió las famosas primeras frases del libro: «Fue en aquella época cuando yo vagaba pasando hambre por Christiania, esa

extraña ciudad que nadie abandona hasta quedar marcado por ella...». Pocas veces a lo largo de la historia lo que «en su cabeza sonaba espectacular», que dirían Pantomima Full, termina siendo, de veras, espectacular.

Añadió, página tras página, las disputas con la mujer, Ylayali, las súplicas al editor, las visitas a la casa de empeños y el desesperado intento de conservar su lápiz (pasaporte hacia la gloria), las diatribas contra Dios que se transforman en fervientes plegarias. El protagonista parece a punto de rendirse, pero una vez y otra se revuelve contra su destino, se insulta a sí mismo, llora y ríe y vomita por las calles, entrega su dinero a extraños (a esto lo diagnosticaríamos hoy como ciclotimia) combate el pecado y la tentación y el ayuno involuntario y solo se mantiene en pie por su necesidad de escribir claro, de crear algo meritorio e inmortal.

Un fragmento de *Hambre* se publicó de forma anónima en la revista *Tierra Nueva* y causó furor. Los ejemplares se agotaron, se imprimió una nueva tirada, todo el mundo deseaba saber el nombre del nuevo genio de la literatura. Hamsun leyó las críticas laudatorias que se dedicaban a su texto y las juzgó desdeñosas e insuficientes («se dijo que el libro no era bueno y que no se había vendido»). Atravesó entonces unos meses de generosa menesterosidad que, uno no puede sino deducir, le ayudaron a completar el manuscrito. En la primavera de 1890 completó las últimas páginas, con el protagonista embarcándose en un barco ruso y las palabras «Ya fuera, en el fiordo, me incorporé una vez, abatido y empapado de fiebre, miré hacia la tierra y me despedí por esta vez de la ciudad, de Christiania, donde las ventanas brillaban con gran resplandor en todos los hogares».

El resto es, como suele decirse, historia. Parte de ella, como la opinión que tenía el autor de la raza negra o su ferviente afiliación al partido nazi,¹² preferiríamos no conocerla, pero es imposible obviarla.

Solo que no aquí. Aquí solo pretendí hablar de un libro perturbador y tronchante, desprovisto por completo de filantropía y amabilidad (aunque no de compasión), que leemos hoy como si se hubiese escrito ayer. Su «realismo psicológico» era lo opuesto al realismo social del momento,¹³ avanzadísimo a su tiempo, y por ello resulta perfecto (de manera profética) para los nuestros.

Knut Hamsun escribió mucho, mucho más, ganó un Nobel y se le retiró el Nobel, abandonó la temática urbano-histórico-freudiana y se refugió en lo rural, pero para John Fante, para Charles Bukowski y, de manera aún más relevante, para mí, no existe en su obra —quizás ni siquiera en toda la literatura mundial— un libro mejor que el que sostienen en las manos.

Kiko Amat,
Barcelona, 2026

¹² Me encanta la historia, menos apócrifa de lo que algunos creen, de que Knut Hamsun fue uno de los pocos hombres que le hicieron perder los papeles a Adolf Hitler.

¹³ Recordemos que Émile Zola publicó *La bestia humana*, un libro ramplón y pasado de moda, el mismo año en que se publicaba *Hambre*.

NOTA DE LAS TRADUCTORAS

Intentar traducir a Knut Hamsun es un desafío, por no decir un acto de soberbia. Si a pesar de ello nos hemos lanzado a este proyecto es por un enorme amor a la labor y también por un deseo de acercar a Hamsun a los descendientes de esas generaciones de españoles que hace treinta, cuarenta o cincuenta años leyeron *Hambre*. Según indica el doctor Luis Martín en su tesis doctoral «La recepción de Knut Hamsun en España» (Universidad Complutense de Madrid, 1992), existen más de veinte ediciones de *Hambre* en España, todas ellas al parecer en la traducción de José Viana, publicada por primera vez en 1920 y hecha directamente del noruego, lo cual es muy raro, ya que la gran parte de la obra de Hamsun se dio a conocer en España a través de otras lenguas, generalmente del alemán. Durante el trabajo de la presente versión hemos consultado la mencionada traducción de José Viana. No se trata en absoluto de una mala traducción, pero tiene, en nuestra opinión, el defecto que parecen sufrir todas las obras de Hamsun en castellano: neutraliza y normaliza el extraño texto original. Pues el texto noruego es extraño, es raro. Se trata de rarezas que no se deben al desgaste del tiempo, sino a la extrema originalidad del autor. Este introdujo, de hecho, una nueva manera de escribir con *Hambre*, pues presenta insólitas innovaciones, muchas de las cuales se convertirían luego con los modernistas en algo «normal». Por ejemplo: mezcla

los tiempos de los verbos, no solo en los casos en los que se puede justificar como «presente narrativo», sino en los lugares más inesperados. Esta mezcla de los tiempos verbales suena también extraña a un noruego, por no imaginarnos cómo debería resultar a los lectores contemporáneos del autor. Hasta ahora, en las traducciones españolas se han eliminado estas rarezas, de la misma manera que se ha añadido, por ejemplo, la puntuación de diálogo. En toda su larga vida de escritor —más de setenta años—, Hamsun no puso jamás comillas o guiones de diálogo, y sus editores noruegos así lo han dejado en las numerosísimas ediciones posteriores a la primera publicación de *Hambre* en 1890. Y de alguna manera esto se puede entender en una novela como *Hambre*, en la que resulta tan difícil distinguir los monólogos interiores de los exteriores. Es cierto que resulta más cómodo leer el texto con la puntuación adecuada, pero ¿por qué se le va a facilitar la labor al lector español si no se ha hecho al lector noruego?

Hamsun tiene frases totalmente fuera de lo común, a veces casi incomprensibles, y emplea una mezcla de términos muy poco tradicional, como por ejemplo «Las grandes rosas rojas que ardían en la mañana húmeda, sangrientas y frías...», y sus imágenes resultan a veces insólitas: «escalofríos de luz», «ojos secos como cuernos», «ojos de seda, brazos de ámbar», etc.

Por otra parte, hay frases que pueden resultar contradictorias por falta de puntos de referencia en el lector español. Ejemplo: «Hacía mal tiempo, sin viento y sin frío». Esta frase debió crear tanta perplejidad en el traductor anterior que la cambió por lo contrario en castellano: «Hacía un tiempo clemente, sin viento y sin frío». Para un español resulta bastante insólito que se pueda decir que el tiempo era

malo porque no hacía frío ni soplaba el viento. Pero pensamos que de todas formas hay que ser fiel al autor y que un libro de otro país también tiene derecho a transmitir un mundo que no necesariamente sea del todo comprensible al lector extranjero.

Un problema insistente en esta traducción ha sido encontrar una solución satisfactoria a cómo denominar plazas y calles. Es evidente que cuando se trata de una obra inglesa o francesa se opta por «street» o «rue», tal y como aparece en el original. Más difícil resulta cuando el idioma fuente es prácticamente desconocido para la gran mayoría de los lectores.

Una vez consultados varios tratados sobre la teoría de la traducción, se puede comprobar que hay pareceres muy diversos al respecto. Aunque sería discutible, hemos preferido dejar los nombres de calles, plazas, caminos, etc. tal y como aparecen en el original, y para facilitar la tarea al lector nos permitimos hacer las siguientes indicaciones:

- gate(n)*: calle
- torvet*: plaza
- plass(en)*: plaza
- gangen*: pasaje
- strædet*: calle
- veien*: camino
- haugen*: colina
- bakken*: cuesta
- lunden*: arboleda

Jernbanetorvet significa, por ejemplo, «la plaza del ferrocarril»; *Stortingsplass*, «la plaza del Parlamento»; *Studenterlunden*, «la arboleda de los estudiantes»; *Universitetsgaten*, «la

calle de la universidad», etc. Las calles Karl Johan y Grænsen no suelen ir acompañadas de la palabra «gate». Concretamente, Knut Hamsun nunca lo hace.

Kirsti Baggethun y Asunción Lorenzo

HAMBRE

PRIMERA PARTE

