

Academia de Buenas  Letras de Granada

DISCURSO

PRONUNCIADO POR LA

ILMA. SRA. DOÑA CARMEN MONTES CANO

EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA
COMO ACADÉMICA NUMERARIA

Y

CONTESTACIÓN

DEL

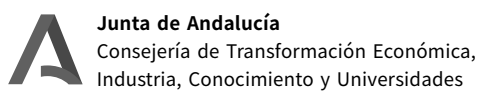
ILMO. SR. DON ALEJANDRO CASTAÑEDA CASTRO

ACTO CELEBRADO EN EL PARANINFO
DE LA FACULTAD DE DERECHO
DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA
EL DÍA 20 DE MARZO DE 2023

GRANADA

MMXXIII

Esta publicación ha contado con una subvención
de la Consejería de Transformación Económica, Industria,
Conocimiento y Universidades de la Junta de Andalucía.



Edita: © Academia de Buenas Letras de Granada
Apartado de Correos 1013
18080 GRANADA
<http://www.academiadebuenasletrasdegranada.org/>
Imprime: Taller de Diseño Gráfico y Publicaciones, S. L., Granada
Depósito Legal: Gr/352-2023.

DISCURSO
DE LA
ILMA. SRA. DOÑA CARMEN MONTES CANO

Cada libro es mi primer libro



Excmo. Sr. Presidente,
Excmas. e Ilmas. Sras. y Sres. Académicos,
Señoras y Señores,
amigas y amigos.

Me declaro culpable. Aunque en paráfrasis algo cambiada, he robado a Ingmar Bergman ese título, inspirada por su célebre «Cada película es mi última película», conferencia que pronunció en Copenhague en 1959.

Claro que eso es lo que hacemos los traductores, somos unos fisgones que vamos sigilosos robando palabras de un libro, antiguo o moderno, de un anuncio publicitario, de una conversación callejera, de una entrevista en la radio... La culpa y la sospecha siempre acechan al traductor, considerado peón de una disciplina ancilar que produce sucedáneos.

Por no incurrir también en la culpa de la ingratitud, quiero dar las gracias aquí expresamente a los académicos José Luis Martínez Dueñas, José Gutiérrez y Juan Carlos Friebe, desde hoy compañeros, por promover mi candidatura. Y siento tanta más gratitud cuanto que entro en esta casa de buenas letras por mi labor en el ejercicio de una disciplina, la de la traducción literaria, que ha sido y es, digámoslo así, la Cenicienta de la literatura, sin la cual, pese a todo, reconozcámoslo también, no existirían ni la literatura misma ni los estudios de traducción, precisamente. Recuérdese si no a Walter Benjamin, para quien «en las traducciones, la vida del original alcanza un desarrollo último [...] y consumado».

Recurrir a Bergman de ese modo es un plagio, pero también un acto de gratitud hacia una cultura que me ha

permitido transitar mundos de tanta belleza y amplitud de miras como la sueca. Para explicar el porqué de esa gratitud, y por qué cada libro es mi primer libro, haré un poco de historia.

La semilla de la fascinación por la palabra, por la lengua, la traducción y los idiomas la plantó en mí a una edad muy temprana Antonio Montes del Cerro, mi padre, que me permitió crecer desde niña arrullada entre citas originales de Homero, de Virgilio y de Tito Livio, de la Biblia o de un códice gregoriano, para ilustrar los contextos más inesperados de la vida cotidiana. Y lo hacía siempre jugando con aquellas *aladas palabras* con toda la frescura, el respeto y la naturalidad con que cabe jugar con aquello que se siente como muy propio. Así, cuando algo era magnífico era, con el salmo 8, *de magnificentia tua super caelos*. Si era horrendo oíamos a la virgiliana sibila de Cumas con sus *horrendas canit ambages antroque remugit*. Por poner dos ejemplos con los que, de camino, aprendí que nuestras palabras *veníán* de otras parecidas, más antiguas, que se habían transformado. No era poco aprendizaje para una niña que aún no sabía leer.

Él siempre ha tenido presente el aspecto lúdico de la lengua, y siempre ha sido fuente inagotable de hilarantes juegos de palabras. Cuando a edad muy temprana entré en contacto con la lengua francesa gracias a unos vecinos galos y, llena de curiosidad, le preguntaba «¿Cómo se dice cuchara en francés?» (es decir, tal como sugiere Octavio Paz en *Traducción: Literatura y Literalidad*, ¿cómo se traduce cuchara al francés?), él me respondía sin vacilar: «Cucharé». «¿Y tenedor?». «Tenedoré». Así, más o menos, *sonaba* el francés. Ningún idioma conocido quedaba fuera del juego.

De esas raíces fue surgiendo con el tiempo un tronco que no tardaría en crecer y ramificarse. De hecho, me formé como filóloga clásica y, como tal, para mí traducir era traducir a los clásicos grecolatinos. Estaba imbuida de esa corriente que consideraba que la traducción solo se dignifica si en la operación intervienen el latín y el griego.

Pero la historia nos enseña que la traducción y la vida van siempre de la mano, y cuando allá por 1990 me fui a vivir y a trabajar a Suecia, lo primero que tuve que hacer fue aprender el idioma. Y eso también es aprender a traducir. De modo que en una céntrica librería de la capital sueca me aprovisioné de un diccionario bilingüe, de una gramática monolingüe —supuestamente, porque se titulaba *Deskriptiv svensk grammatik*— y de una novedad editorial en cuya portada, con la micénica máscara de Agamenón de fondo, se leía: *Ifigenia*. No podía sentirme más en casa. Traduje la novela entera y aprendí y aprehendí con ella la arquitectura del sueco. La traduje como filóloga clásica, pero también como lectora. Unos meses después, aprobé el acceso a la Universidad de Estocolmo y empecé a estudiar lengua y literatura suecas, y más adelante escribiría una tesina sobre esa traducción.

Un día, unos años más tarde, acudí a la librería Rönells, en la calle de Birger Magnusson, el caudillo que, a principios del siglo XIII, mandó poner por escrito el primer texto que se conserva en sueco en alfabeto latino, la Ley de los Gautas Occidentales. Estaba yo en el mostrador preguntando por un libro cuando miro descuidadamente a mi derecha y en la camiseta que tapaba el pecho del cliente de al lado leo lo siguiente: *Odi et amo*, y debajo de un retrato típicamente renacentista, el nombre de Catulo. En

un instante pensé en el resto de ese condensado verbal que es el dístico del *carmen* 85:

*Odi et amo. Quare id faciam fortasse requiris.
Nescio, sed fieri sentio et excrucior.*

Al levantar la vista para comprobar quién llevaba la camiseta, vi que era Lars Norén, el más grande de los dramaturgos suecos después de Strindberg, controvertido como él en tantos ámbitos de la vida; al caer en la cuenta de que era Norén, pensé en Erik Johan Stagnelius, mi romántico sueco favorito, en cuyos versos palpita en esa lengua el poeta latino, y cuyo poema titulado «¡Hermano, en la desolación...!» termina con un verso: «la noche es madre del día, Caos es vecino de Dios», cuyos dos hemistiquios dan título a dos de los dramas más significativos de aquel Lars Norén que me sonreía, porque había advertido mi expresión de sorpresa y de anagnórisis...

Aquello me trajo a su vez a la memoria un relato de Moa Martinson (1890-1964), *Los botones*, en el que la autora cuenta cómo la literatura —en esa ocasión en concreto la novela *Pelle el conquistador*, que le había enviado su amigo, el escritor danés Martin Andersen Nexø, marxista como ella—, la literatura, digo, la redimía de una vida de pobreza y de penuria extremas. Moa Martinson, que luego sería la mujer de Harry Martinson, el autor de *Aniara*, epopeya espacial que yo estaba traduciendo en aquellos años.

En suma, como quiera que yo hubiera llegado a las letras suecas, no eran para mí una realidad aislada ni un compartimento estanco ni una mónada artística, sino una rama más que surgía de un tronco con unas raíces bastante

profundas. Y cabe preguntarse cuánto de lo que yo llevaba puse en lo que encontré allí y si no fue ese acervo literario lo que me inclinó a enamorarme de aquella literatura.

Esto es particularmente cierto o relevante cuando se trata de lenguas minoritarias, o de menor circulación, pues en sus países son mayoritarias. En el terreno de esas lenguas que, además, no siempre están representadas en el currículo académico de nuestro país, el acceso a sus literaturas resulta a menudo un periplo personal, una selección natural propia del lector o, en este caso, del traductor, gracias al cual esos monumentos literarios resultan accesibles a miles de lectores a los que, de otro modo, nunca llegarían. Para reconocer esas voces, que, gracias al traductor, completan un mapa literario en la lengua de llegada, se precisan raíz, tronco y ramas.

No me iré por todas las ramas que podrían representar las obras que he traducido, porque, aunque en todas ellas, ya sean literariamente ínfimas o sublimes, podemos hallar dificultades de traducción interesantes y siempre arduas de resolver, nos llevaría demasiado tiempo. De modo que me quedaré tan solo con cinco ramas y empezaré por Jonas Hassen Khemiri (1978), paradigma en Suecia de un fenómeno allí ya harto conocido que ahora vemos surgir en España: el de la literatura de la migración.

Hijo de sueca y tunecino, Khemiri vino a renovar el panorama literario de Suecia —y del mundo, puesto que su obra está traducida a un buen puñado de idiomas— por el procedimiento de usar la lengua de una forma insólita y antinormativa para ilustrar temas de siempre desde puntos de vista nuevos y poner así el foco sobre ellos.

La traducción y la vida, recordémoslo, van siempre de la mano. Y comoquiera que *soy filóloga y nada de lo*

filológico puedo considerarlo ajeno, siempre he utilizado la literatura en la enseñanza del sueco. Khemiri ganó en 2018 el premio literario de la Radio Nacional de su país por el relato *Inalteradamente interminable*, y decidí que ese sería el texto para el siguiente curso.

El relato de Khemiri está lleno de marcas de oralidad y tiene un argumento cuyo plano superficial es claro: el yo narrador conoce casualmente al tú, se enamoran y llegan a vivir juntos, pero finalmente se separan y se produce un desenlace trágico. Las mencionadas marcas de oralidad, el vocabulario específico y los referentes socioculturales representan dificultades de traducción que podríamos considerar habituales en cualquier texto literario, sea o no excelso.

Sin embargo, el juego de nuestro autor, que incluye convertir en relato la construcción misma del relato, pero también mantener en todo momento oculto el sexo de los dos personajes, plantea un interesante problema de traducción. En efecto, el género en la variante más extendida y estándar de la lengua sueca es netamente gramatical, solo existen el género *neutrum* y el género *utrum*, junto con un residuo morfológico de la marca de sexo indoeuropeo en el pronombre personal de tercera persona del singular.

De modo que a la hora de traducir al español los adjetivos del relato referidos al yo y a su interlocutor en la sombra, tuvimos que elegir siempre formas terminadas en -e cuyo significado fuese lo bastante inane o se asemejase al máximo o se alejase lo mínimo del original, sin alterar el estilo dialógico e informal del texto, naturalmente, dado que en literatura el *cómo* es a menudo tan importante y definitorio como el *qué*, la forma también es contenido. Así, cuando el yo refiere cómo se fijó en el tú en la sala

de espera de una consulta médica, asegura que su belleza le resultó atractiva, pero lo hace sin ninguna marca de género. La primera traducción fue: «Estamos sentados en oncología y nuestras miradas se cruzan y el tiempo se detiene y eres tan guapa que no puedo concentrarme en el periódico».

Los alumnos dieron por hecho que el yo sería masculino y el tú femenino, y utilizaron el masculino genérico para el participio *sentados*, sin pensar que el yo y el tú bien podrían ser dos mujeres. Finalmente, hubo que adaptar esa adjetivación y elegir de entre varias opciones una fórmula que se correspondiera con el original por el tono, el estilo y el registro. Optamos por *impresionante* y sustituimos la perifrasis «estamos sentados» por «estamos esperando». Y es que ya lo dijo Svetlana Geier, la traductora de las cinco grandes novelas de Dostoievski al alemán, «las lenguas no son compatibles».

De la mano de la escritora Elisabeth Gaskell nos deslizamos hacia la segunda rama, Fredrika Bremer (1801-1865), autora, entre otras muchas obras, de *Los vecinos*, una de las novelas que más placer me ha proporcionado traducir. Aseguraba Gaskell que cuando Charlotte Brontë leyó *Los vecinos* (Alba, 2019) temió que «todo el mundo imaginaría que había sacado la idea del personaje de *Jane Eyre* del de Fransiska, la narradora de la novela de la señorita Bremer».

Fredrika Bremer nació en 1801 en el seno de una familia acaudalada y en una Finlandia que aún pertenecía a los restos del Imperio sueco, pero, tal como la define la escritora Agneta Pleijel, era «una contemporánea del siglo XIX». Fue una viajera incansable —recorrió Europa, Estados Unidos y Oriente Próximo— y una pionera de la lucha por los derechos civiles de las mujeres, y su obra se

tradujo enseguida al inglés y a otras lenguas europeas. *Los vecinos*, novela epistolar de 1837, fue un éxito de ventas del momento, y tal era la conciencia que tenía Bremer de su condición de creadora que ella misma se ocupaba de reclamar los derechos de autor derivados de esas traducciones. Publicó su primer libro en 1828, cuando las principales obras de la literatura victoriana estaban aún por venir.

Fransiska Werner, una joven no muy agraciada y de clase social modesta, le refiere a su amiga Maria que se ha casado con un hombre al que llama Oso, bastante mayor que ella, médico de profesión e hijastro de una noble viuda a la que llaman *ma chère mère*. Todo lo vamos viendo a través de los ojos y las veinticuatro cartas de Fransiska: los personajes, su vida en las casas solariegas, la llamativa relación casi igualitaria entre los señores y la servidumbre, las tareas cotidianas, las lecturas, las veladas musicales, la llegada de un misterioso personaje goethiano... Hay además varias cartas *de una desconocida* al lector, y una en particular también *a la joven lectora*, que resulta fascinante de tan moderna como es. Dice así:

«De una dama desconocida al lector,
pero en particular a la joven lectora:

A ti, jovencita, que hasta ahora solo has explorado el territorio de las novelas y en él has hecho acopio de tus conocimientos sobre el mundo y sobre el ser humano, y que, en el momento de entrar en sociedad, esperas con tremenda alegría que los hombres se interesen por ti, ya como la mariposa por la flor, ya como la araña por la mosca; a ti dedico estas palabras:

¡Estate tranquila! El mundo no es tan peligroso. Los hombres están demasiado ocupados con sus asuntos. Seguramente tengas ocasión de comprobar que no preguntan por ti más de lo que preguntan por la luna, y a veces, menos. Te armas, joven de diecisiete años, para resistir las tormentas de la vida. ¡Ay!, es harto probable que más tengas que combatir la calma chicha. Pero no te desanimas. Vida y amor abundan en la tierra, aunque rara vez en la forma en que mayormente los pintan las novelas. La novela... destila la vida. Convierte diez años en un día, cien granos de cereal en una gota de líquido espirituoso. Es su labor. La realidad procede de un modo diferente.

[...]

¿Por qué te digo todo esto? Pues sí, porque yo, para ayudar a la señora Werner con su historia cotidiana —ella quería convertirla en una novela, pero no le ha sido dado conseguirlo—, debo describir ahora una de esas escenas de excepción que más se dan en los libros que en la vida.»

Peculiaridades lingüísticas aparte, el gran reto a la hora de traducir la novela de Bremer radicaba en recrear el tono, ese tejido finísimo, vivo y complejo y en modo alguno intangible, sin caer en el pastiche; y en hacerlo sin dislocaciones no deseadas y con coherencia y naturalidad sostenidas a lo largo de sus más de seiscientas páginas. La mejor vía para lograrlo fue convivir durante los meses que duró la traducción con C. Böhl de Faber, E. Pardo Bazán y B. Pérez Galdós, por nombrar algunas de las fuentes de inspiración.

Es más común de lo que parece —y vamos ya subiendo por la tercera rama— incluso entre lectores avezados

considerar la labor del traductor como una operación ajena a la creatividad, pero quien afronte la traducción de cualquiera de las obras de Selma Lagerlöf, la primera mujer que, en 1909, ganó el Nobel de Literatura, sale enseguida de semejante equívoco.

Hay tres imágenes de Selma Lagerlöf (1858-1940) que me agradan particularmente, y ninguna es la conocida de la señora de plumífero sombrero. Una de ellas retrata a una joven Selma con la mirada firme y esperanzada y el pelo cortado a lo varón. La segunda, a una mujer con su amante y colega Sophie Elkan. La tercera, el retrato que Goodwin hizo de ella con la toga de la Academia Sueca, en la que ingresó como primera mujer en 1914.

La extensa obra de nuestra tercera rama abarca todo tipo de géneros, incluido el discurso activista y político, pero destaca por la prosa de sus relatos y novelas, algunos de ellos, como *El cochero*, llevados al cine por directores de la talla de Victor Sjöström, en los que Lagerlöf combina realismo social y elementos que podríamos llamar mágicos. Una de esas obras, casi la única conocida fuera de su país, es *El prodigioso viaje de Nils Holgersson a través de Suecia*, que el Ministerio de Educación sueco le encargó a Lagerlöf por ver si conseguía que los escolares de primaria mejorasen en materia de Geografía. Así nos presenta la autora al protagonista al principio de la novela:

«Érase una vez un niño. Tendría unos catorce años, era larguirucho, desgarbado y con el pelo claro como el lino. No es que valiera para gran cosa; lo que más le gustaba en el mundo era dormir y comer, y luego, cometer diabluras.»

Estamos en la región más meridional de Suecia, es primavera y surcan los cielos infinidad de bandadas de aves migratorias que entran por el sur. Por una de esas diabluras acaba el niño convertido en enanito, con la capacidad de los duendes para entender todo lo que dicen los animales, y termina sobrevolando Suecia a lomos de un ganso, circunstancia que le permite a la autora llevarnos a recorrer con el niño el país entero.

En un pasaje célebre de la novela la autora inventa el nombre de los lugares que sobrevuelan las gansas silvestres. Un lector sueco de cualquier edad reconoce el juego. El traductor debe garantizar que su lector también lo reconozca. ¿Cómo? Veamos una posible solución.

«Cuando las gansas sobrevolaban una granja donde criaban aves de corral, gritaban: “¿Cómo se llama la finca? ¿Cómo se llama la finca?”. Entonces, el gallo del lugar alzaba la cabeza y respondía: “Angostevik se llama, este año igual que el pasado, este año igual que el pasado”.

La mayoría de las casas de labor llevaban el nombre del propietario, según la costumbre de Escania, pero en lugar de responder que era la finca de Per Matsson o la de Ola Bosson, los gallos se inventaban otros nombres que les parecían apropiados. Los que vivían en granjas pobres y huertos pequeños gritaban: “Esta granja se llama Yermagård”. Y los que pertenecían a las más humildes decían: “Esta granja se llama Penurievik, Penurievik, Penurievik”.

A las haciendas grandes y prósperas daban los gallos nombres garbosos, como Dichagård, Cluecaberga y Prosperiby.

Los gallos de los grandes caseríos, en cambio, eran demasiado altivos para inventar nombres burlones. Uno de ellos cantaba y decía con tanto brío como si quisiera que lo oyeran hasta en el sol: «Este es el caserío de Dybeck, este año igual que el pasado, este año igual que el pasado».

Y algo más allá, gritaba otro: “Este es el caserío de Svaneholm, la isla de los cisnes. Eso deben de saberlo en el mundo entero”.»

El mundo del cuento nos permite aplicar una estrategia que facilita al lector tanto la comprensión del original como el billete que le da acceso al juego de la autora. Se trata de una solución que exige creatividad y creación: la combinación de los dos idiomas en una misma palabra, manteniendo los términos geográficos y exóticos del original (*vik, gård, berga, by*, que son bahía, finca, monte, pueblo), pero precedidos de la traducción al español del segmento léxico primero, que nos instala en el mundo del cuento y es tan insólito en la traducción como en el original.

Y también exige valor, cualidad de la que ningún traductor de la escritora y artista plástica Tove Jansson (1914-2001), nuestra cuarta rama, debería carecer. Tove Jansson nació en 1914 en Helsinki, en el seno de una familia de artistas de la minoría suecoparlante. Alcanzó el éxito y la fama internacional con los libros ilustrados de los Mumin, erróneamente considerados libros infantiles, pero escribió también prosa supuestamente para adultos. Y digo *erróneamente* y *supuestamente* porque Tove Jansson escribía siempre para el niño que fue cada adulto un día, y para el adulto que todo niño llegaría a ser. Lo real y lo imaginario se funden en su obra con pasmosa naturalidad,

igual que en sus páginas aflora la risa por las grietas de la tragedia. Pasó casi toda su vida en una isla desierta y agreste del golfo de Finlandia, cuyo áspero paisaje es uno de sus principales protagonistas.

Y así, como ese paisaje, es el estilo de Tove Jansson: despojado, que no insulso; sin adorno, pero bello; contenido, pero arrollador. Si tuviera que elegir una única característica para definirlo diría que es una condensación textual descarnada que provoca paradójicamente un *engrosamiento*, un adensamiento de la textura. Ahí radica una dificultad de traducción sostenida, que se prolonga a lo largo de toda la obra: traducir con pocas palabras puede ser más complicado que traducir verbosamente, pues la parquedad evidencia cualquier error. Otra dificultad que ha de afrontar quien traduce a Jansson reside en el humor, que ella basa a menudo en el doble sentido literal y figurado de una palabra o expresión del original.

Hay, sin embargo, una característica muy singular, a saber, el uso de cierto vocabulario privativo no ya del minoritario y peculiar sueco de Finlandia, sino incluso de la isla de Nyland, donde nuestra autora pasó la mayor parte de su vida. Es lo que sucede con la palabra *gagelhönan*, que protagoniza el capítulo diecisiete de *El libro del verano* (Minúscula, 2021). Es una palabra compuesta de la onomatopeya *gagel* (cuya gutural sonora es la correspondiente sorda en el sueco de Suecia, donde se escribe *kackel*) y el sustantivo *höna*, genérico que alude a aves de cierto tamaño. Por un lado, me resultó imposible encontrar el compuesto en ninguno de los diccionarios monolingües al uso. Por otro, el contexto desvelaba el valor onomatopéyico del vocablo, coloreado por la fonética

de la lengua finesa, que carece de la serie sonora de los fonemas oclusivos.

Tras escribir a la Unión de Bibliotecas de Finlandia y al Instituto de Lenguas Nacionales del país, que me confirmaron que el vocablo era localmente conocido pero que no figuraba en ninguno de los diccionarios, y tras comprobar que una búsqueda en internet solo arrojaba resultados relacionados con Tove Jansson, decidí *crear* una palabra inspirada en la original. El capítulo se titula en español «El cuácaripato», que dice *¡cuácari, cuácari!*, con la oclusiva sorda correspondiente.

Es obvio que las soluciones de traducción no suelen ser extrapolables; las estrategias, en cambio, sí lo son, como creo que se verá también en nuestra quinta y última rama, el Nobel de Literatura Harry Martinson (1904-1978), que perteneció a la llamada generación de escritores proletarios y fue el primer autodidacta que ingresó en la Academia Sueca.

En 1956, en plena Guerra Fría, Martinson publicó *Aniara* (Gallo Nero, 2015), una obra singular, un poema extraordinario con el que quería contarnos una historia ecologista y pacifista vital para la Humanidad, una advertencia para el porvenir. Por ello eligió el más noble de los géneros narrativos, la épica. Se trata, en efecto, de una epopeya de ciencia ficción, un viaje espacial versificado en una composición estrófica de metro variado y con rima consonante. *Aniara* es el nombre de una de las *goldondras* martinsonianas, las naves espaciales que sacarán a los hombres de la desahuciada Doris, como llama al planeta Tierra. La complejidad formal de la obra exigía varias decisiones de calado. La primera fue la de traducir en prosa, como si de

la *Odisea* se tratara. Pero ¿quién no advierte la poesía en estas líneas del primer canto?

«Mi primer encuentro con mi Doris luce con luz que puede embellecer a la luz misma. Mas diré sencillamente que el primer encuentro no menos sencillo con mi Doris es ya una imagen que todos pueden ver ante sí a diario, en las galerías que llevan refugiados al área de despegue de emergencia, hacia el planeta de la tundra, en estos años en que la Tierra, radiocontaminada, se dispone a entrar en tiempo de reposo, calma y cuarentena.

Ella escribe las tarjetas, cinco uñitas brillan opacas en la sala umbrosa. Dice: escriba usted su nombre en esta línea, que ilumina la luz de mi rubia blancura.»

La complejidad formal antes aludida dimana en parte de la forma poética, pero existen otros rasgos lingüísticos que contribuyen tanto o más a que esta obra reclame el máximo esfuerzo por parte del traductor.

Aniara es una profecía y Harry Martinson un vate y un virtuoso que convierte en materia poética el lenguaje científico y técnico de las tarjetas perforadas, las loxodromias y las leyes de la teoría tensorial; pero ahí están, también, los neologismos martinsonianos. Los más sencillos, de raíz grecolatina, como la *mima*, el ordenador que gobierna la nave, que reproduce imágenes de la desahuciada Doris y que termina convirtiéndose en un ser sintiente, o los *transpodios*, los *magnetrones* o el *fotófago*; y los sorprendentes, de base escandinava, como las *monedas sónicas*, que requieren algo más de elaboración por parte del traductor, o el *tacis indiferente del tercer veben*, que no podemos sino

aceptar tal como es. Y como una bocanada de aire fresco en medio de tanto tecnicismo, la lengua de la hermosa tierra de Doris, que ya apenas conocen unos pocos, la lengua ya impenetrable del hombre sencillo cercano a la naturaleza, la lengua que añora Martinson, «el bello dorisburgués»:

«Te gameas entero y te quedas yail y dori. Pero haz como yo, que nunca estoy lori».

Son palabras inventadas por Martinson y por mí, aunque nos traen claramente a la memoria a lestrigones y lotófagos, arpías y basiliscos, cornucopias y vellocinos de oro, que alguien también inventó un día...

El libro traducido es un Jano bifronte, es propiamente una puerta: mira al original y mira a su lector. Y no debemos pensar que es servil o fruto de una operación mecánica. Hay un parlamento de Linda, personaje de *Kallocalina* (Gallo Nero, 2012), una de las primeras distopías europeas y la primera escrita en 1938 por una mujer, Karin Boye, que se me antoja describe a la perfección la tarea de los traductores. Se dirige a su marido, el químico Leo Kall, inventor de la kallocalina, un suero de la verdad, y dice así:

«Entonces descubrí que había otro hijo en camino. Nada más natural, desde luego, pero yo me sentí abrumada. [...] Era mi tercer hijo y, aun así, comprendí que no había tenido conciencia de qué entrañaba ser madre hasta entonces. Ya no se me ocurría pensar que yo fuera una máquina de producción demasiado costosa. Ni tampoco una propietaria avarienta. ¿Qué era, pues? No lo sé. Alguien que no controlaba lo que sucedía, aunque me sentía casi

arrebatada por el éxtasis de saber que debía suceder a través de mí. En mi seno se engendraba para la vida un ser que ya tenía un carácter, que ya tenía una naturaleza propia; y yo no podía cambiarlo... Era una rama en flor y, aunque no sabía nada de su raíz ni de su tronco, sentía cómo la savia surgía de simas ignotas...

»Todo eso deseaba decirte, Leo, aunque no sé si me entiendes. O sea: no sé si entiendes que hay algo por debajo y por detrás de nosotros. Que hay creación en nosotros. Soy consciente de que no es legítimo hablar así, pues solo el Estado es nuestro dueño, pero te lo digo a ti. Si no, nada tiene sentido.»

Y hasta aquí las ramas, que, siendo todas iguales en apariencia, también difieren todas entre sí, de tal modo que por muchos libros que hayamos traducido y por amplia que sea la experiencia acumulada, no hemos de confiarnos, pues no sabemos qué retos de traducción deberemos afrontar en el siguiente ni qué soluciones lingüísticas exigirá. Al contrario, debemos pensar siempre que cada libro es nuestro primer libro.

Muchas gracias.



CARMEN MONTES CANO
(Cádiz, 1963)

Es Licenciada en Filología Clásica y máster en Lingüística por la Universidad de Granada, y profesora de Sueco como Lengua Extranjera por la Universidad de Estocolmo, ciudad en la que residió entre 1990 y 1997. Durante años se dedicó a la enseñanza del latín, el español para extranjeros y el sueco en institutos e instituciones universitarias de España y Suecia, así como a la traducción técnica y jurídica del inglés, francés y sueco.

En el año 2000 comenzó su trayectoria como traductora literaria con una obra de Henning Mankell (*Comedia infantil*, Tusquets) y, a partir de 2004, empezó a dedicarse casi en exclusiva a la traducción literaria de sueco y de noruego al español para editoriales como Alba, Anagrama, Gallo Nero, Impedimenta, Minúscula, Nórdica, PRHM o Sexto Piso, entre otras, para las que ha vertido más de cien títulos de muy diversos géneros y autores, desde clásicos como Fredrika Bremer, Ingmar Bergman, Harry Martinson, Stig Dagerman o Karin Boye, hasta éxitos de ventas como Henning Mankell, Camilla Läckberg o Jo Nesbø, entre otros.

Es profesora de lengua y literatura suecas en el Centro de Lenguas Modernas de la Universidad de Granada, examinadora oficial de Swedex y lexicógrafa colaboradora del diccionario sueco-español/español-sueco de Norstedts ordböcker-NE, y organiza e imparte habitualmente talleres de Introducción a la Traducción Literaria.

Fue miembro de la Junta Rectora de ACE Traductores entre 2010 y 2014, y su representante ante las instituciones culturales de la Junta de Andalucía.

Participó durante varios años en la organización y desarrollo de las ediciones anuales de las jornadas de traducción «El Ojo de Polisemo», de las Jornadas de Traducción Literaria de la Casa del Traductor de Tarazona y de las actividades de ACE Traductores en LIBER.

Como gestora cultural implantó un programa específico de actos sobre traducción literaria para la Feria del Libro de Granada, vigente entre 2009 y 2015. De 2010 a 2013 organizó y gestionó con las librerías y los espacios culturales de Granada las actividades sobre traducción literaria y técnica del Día Internacional de la Traducción.

Concibió, organizó y gestionó el congreso internacional que, bajo el título «Cien años sin August Strindberg. La huella viva de un genio», se celebró en 2012 en la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada con motivo del centenario de la muerte del escritor sueco; el ciclo «Qualis avis, talis cantus», que se desarrolló en la Fundación Francisco Ayala con los ganadores del Premio Esther Benítez de Traducción, y las jornadas sobre Ingmar Bergman celebradas en 2018 en el Centro de Lenguas Modernas de la UGR y en la Facultad de Traducción de dicha universidad. Así como las I Jornadas de Traducción Literaria de 2014 en Salobreña.

En 2013 fue galardonada por el Ministerio de Cultura de España con el Premio Nacional a la Mejor Traducción por *Kallockaina* (Gallo Nero 2012), de la poeta y novelista sueca Karin Boye. El jurado del premio consideró su traducción «excelente», porque enriquecía el «panorama literario español... resolviendo con acierto las dificultades lingüísticas que presentaba el idioma sueco expresamente creado para escribir la novela».

CONTESTACIÓN

DEL

ILMO. SR. DON ALEJANDRO CASTAÑEDA CASTRO



Excmo. Señor Presidente,
Excmas. e Ilmas. Sras. Académicas,
Excmos. e Ilmos. Sres. Académicos,
Señoras y señores, amigos todos:

Es un privilegio para mí asumir la contestación al estu-
pendo discurso de D^a Carmen Montes, con el que hoy se
incorpora como académica de número a esta Academia de
Buenas Letras de Granada. Y es un honor representar a la
Academia para darle una cálida bienvenida a esta casa en la
que yo también he sido generosamente acogido recientemente.

Steven Pinker (*El instinto del lenguaje*. Madrid: Alianza,
1995. Traducción al español del original en inglés por José
Manuel Igoa González —a partir de ahora siempre citaré
a los traductores—) afirma que si fuéramos observados
detenidamente por un extraterrestre en nuestros quehaceres
comunicativos cotidianos, ya fuera en un café de Estocolmo,
en un bazar de Delhi o en un restaurante de Kioto, extraería
la conclusión, a pesar de ciertas diferencias llamativas pero
superficiales (como la de los sonidos que constituyen las
formas de palabras y morfemas en las distintas lenguas),
de que, en el fondo, todos los seres humanos hablamos la
misma lengua. Tan amplios y en tal grado de detalle son
comunes a todos los idiomas los rasgos fundamentales de
su configuración. Por eso es posible decir en cualquier
lengua el significado expresado en cualquier otro código,
incluidos los transmitidos en cualesquiera otras lenguas.
Sin embargo, resulta muy difícil tener presente el princi-
pio de la uniformidad universal del lenguaje verbal al que
se refiere Pinker cuando nos enfrentamos a la barrera de

ininteligibilidad y frustración que implica oír una lengua desconocida. Puede que las diferencias superficiales del envoltorio fónico de las distintas lenguas no sean más que un espejismo cognoscitivo pero ese espejismo tiene la solidez inquebrantable de un velo que no puede franquearse sino con el ensalmo del que está versado en las claves arbitrarias que enlazan los sonidos o las letras con las ideas.

Sin embargo, Carmen nos habla en su discurso de otras sutiles diferencias, nos habla de cómo la lengua no es solo significado sino también forma o, más bien, podríamos decir «significado conformado». Ese es el reto acuciante del traductor que ella nos desvela: la búsqueda no solo del equivalente semántico sino también del formal. Eso es lo que requiere en particular la traducción literaria, que intenta reproducir en la lengua de destino no solo las representaciones objetivas sino también la experiencia emocional y estética del texto original. Porque esa experiencia tiene no solo condición conceptual sino también sensorial y perceptiva, la que proporciona la encarnación sonora, gráfica y estructural del contenido en cada lengua. Ha ejemplificado esta idea con una selección ricamente contextualizada de cinco casos que ilustran distintas facetas del trabajo del traductor para obtener el mejor ajuste especular entre una versión y otra de la obra: las cosas que la gramática de una lengua permite callar pero la de otra no, como en el ejemplo del género inespecífico del sueco y necesariamente explícito del español, que se pone en evidencia en la obra de Khemiri; las cualidades sutiles de la atmósfera y el tono de un texto, como en la prosa ligeramente irónica y decimonómicamente elaborada que reproduce en su traducción de la novela de Fredrika

Bremer; la creación léxica mediante formas híbridas en los simpáticos nombres de las granjas del pasaje del relato de Selma Lagerlöf; los difíciles paralelismos fónicos que logran transmitir la calidad onomatopéyica y dialectal de los términos encontrados en la novela de Tove Jansson; y, por último, los neologismos fantásticos de resonancias homéricas de la obra de Harry Martinson.

Para personas como Carmen Montes, bien sabemos que no es la única en esta casa, el episodio bíblico de la Torre de Babel no parece tanto un castigo divino sino más bien una bendición del cielo. También es una bendición para el resto de mortales monolingües sin remedio, como yo mismo, que haya personas como ella abriendo las puertas a esas dimensiones desconocidas que se multiplican tras el velo infranqueable de las lenguas ajenas. Sin embargo, el lugar privilegiado desde el que Carmen vislumbra más allá de las barreras de las palabras exóticas no requiere de mirada extraterrestre ni vista de pájaro sino del núcleo matriz en el que se incardinan vocación, conocimiento, pasión y arte.

Porque, a mi entender, Carmen nos habla en su brillante discurso de una vocación, de un conocimiento, de una pasión y de un arte. Vocación inoculada desde niña por la atmósfera ilustrada y plurilingüe de su casa, conocimiento construido esforzadamente tras años de estudio y trabajo en el aprendizaje de otras lenguas, muy particularmente del sueco, pasión que emerge de ese conocimiento una vez que este pasa a ser sabiduría de iniciada (pues frecuentemente es el conocimiento el que hace surgir la pasión y no al contrario) y, finalmente, arte fundado en el saber, la pasión y el trabajo.

El arte del traductor requiere de una posición interlingüística o quizás mejor «supralingüística» que me recuerda las palabras de Pessoa (*Libro del desasosiego*. Círculo de Lectores: 1990, p. 49. Traducción del portugués por Ángel Crespo) cuando anima a la creatividad expresiva que hace uso de la gramática en lugar de someterse a ella. Dice así el autor: «Si quiero decir que existo, diré *Soy*. Si quiero decir que existo como alma separada, diré *Soy yo*. Pero si quiero decir que existo como entidad que a sí misma se dirige y forma, que ejerce junto a sí misma la función divina de crearse, ¿cómo he de emplear el verbo *ser* sino convirtiéndolo súbitamente en transitivo? Y entonces, triunfalmente, antigramaticalmente supremo, diré *Me soy*. Habré dicho una filosofía en dos palabras pequeñas». «Obedezca a la gramática —continúa— quien no sabe pensar lo que siente. Sírvasse de ella quien sabe mandar en sus expresiones».

Cabe pensar en los traductores como soberanos de la gramática, campeones lingüísticos liberados que exploran, más allá de los límites de la gramática de nuestra lengua (a veces de forma insólita y antinormativa, como Carmen reconocía en los textos de Khemiri) para hacer resonar en las formas de esta el timbre único con que vibraron en el alma de sus lectores las historias, los pensamientos, los sueños, las experiencias, las emociones o las más sorprendentes ocurrencias expresados por los autores en la lengua original.

Muchas gracias.

Este discurso, editado por la
Academia de Buenas Letras de Granada,
se acabó de imprimir en Granada
el 6 de marzo del año 2023,
en el CLXXIII aniversario del nacimiento
de Victoria Benedictsson (1850-1888),
que fue artífice junto a A. Strindberg de la irrupción
del realismo social sueco y que vivió, luchó y murió
por escribir, en Taller de Diseño Gráfico
y Publicaciones, S. L., estando al cuidado de la edición
el Ilmo. Sr. D. José Abad,
Bibliotecario de la Academia.

Granada,
MMXXIII