VASOS COMUNICANTES

Revista de ACE Traductores número 42 - primero de la era digital 2009-2011

¡ATENCIÓN!
TRADUCTORES TRABAJANDO

Cartel de Zoraida de Torres para la Feria del Libro de Madrid 2010

Dirección: Carmen Francí
Colaboradores en este número:
Ana Alcaina, Marta Alcaraz, Mar Álvarez, Paula Arguiriano, Ismael Attrache, Elena Bernardo, Fernando Carbajo, Antonio Colinas, Robert Falcó, Mónica Fernández, Isabel Ferrer, Celia Filipetto, Holger Fock, Natalia García, María Teresa Gallego, Martin de Haan, Ana Herrera, Elvira Lindo, Alena Lhotová, Laura Manero, Alicia Martorell, Mario Merlino, Carlos Milla, Paula Pascual, Glòria Roset, Alba Ramos, Laura Rins, Miguel Sáenz, Belén Santana, Caroline Tavalia.
Fotografías de Celia Filipetto, Carmen Francí y Manuel Valdés

SUMARIO

Introducción..... 1

EL OJO DE POLISEMO, SALAMANCA.....3
ANTONIO COLINAS, La traducción literaria, una labor interminable.....6
CARLOS FORTEA, La traducción literaria como ensayo de lo imposible.....19
ALICIA MARTORELL – PAULA ARGUIRIANO, NATALIA GARCÍA, PAULA PASCUAL y ALBA RAMOS, Los alumnos toman la palabra: desentrañando a Josef Winkler.....28
FERNANDO CARBAJO, La ley de propiedad intelectual y su repercusión para los traductores.....38
MÓNICA FERNÁNDEZ y MAR ÁLVAREZ, El valor de la traducción desde las instituciones.....54
BELÉN SANTANA, Un autor y dieciocho voces o de la relación entre autor y traductor.....59
MIGUEL SÁENZ, Günter Grass, Carlos Gerhard, Oskar Matzerath.....70

XVI JORNADAS EN TORNO A LA TRADUCCIÓN LITERARIA, Tarazona
CARLOS MILLA e ISABEL FERRER con MARIO MERLINO, II Premio Esther Benítez.....77
ELVIRA LINDO y CAROLINE TRAVALIA con ISMAEL ATTRACHE.....85
ANA HERRERA, Taller: Ideas bien vestidas. La prosa ensayística como prosa literaria.....97

ANUVELA, La unión hace la fuerza.....99

ESTUDIO DEL CEATL
HOLGER FOCK, MARTIN DE HAAN, ALENA LHOTOVÁ, Estudio comparativo de los ingresos de los traductores literarios en Europa 108

Sin Mario

Borrar una dirección de correo electrónico. Parece fácil, pero prefieres no ir a la agenda, no buscar su nombre, no pulsar la tecla de "supr". El ordenador percibe la duda y una de esas cosas que llaman "cuadro de diálogo" pregunta si de verdad quieres eliminar el dato. No, claro que no quiero… Una, dos, tres, cuatro veces, pulsas "suprimir". ¡Pero cuántas direcciones tenía Mario! También borras su teléfono de la memoria del móvil: sabes que no volverás a marcarlo y que no volverás a oír su voz grave. Y por nada del mundo querrías oírla en el contestador automático, que sigue en marcha pasados los días. Te lo ha dicho Silvia Meucci, sobrecogida.

Y todavía hay que quitar su nombre de esa primera página de *Vasos Comunicantes*, ahí, debajo de donde pone "directores". Y ahí también dejará un vacío inmenso. Mario Merlino codirigió *Vasos Comunicantes* desde el número 19, publicado en 2001, cuando él y yo sustituimos a Ramón Sánchez Lizarralde, que se había ocupado de la revista desde el principio, en 1993. La voz de Mario ha llenado estos 23 números, más de la mitad de nuestra historia; pero Mario también sabía transformarse, llegada la ocasión, en sagaz corrector de pruebas –estaba orgulloso de la agudeza de sus ojos azules- o generoso editor de textos ajenos.

(Texto escrito pocos días después de la muerte de Mario, el 28 de agosto de 2009).

Con un pie en cada orilla

Este primer número sin Mario Merlino será, pues, forzosamente distinto.

También por otros motivos, ya que diversas dificultades, sobre todo, de financiación, han retrasado más de un año la publicación de este número 42 de *Vasos Comunicantes* cuando estaba ya prácticamente terminado: publicamos aquí contenidos de las XVI Jornadas en torno a la traducción, del primer Ojo de Polisemo, celebrado en Salamanca, la tertulia con Anuvela en Barcelona y la traducción del estudio del CEATL, disponible en inglés y francés en nuestra web.

Así pues, este número es al mismo tiempo el final de una etapa y el principio de otra, ya que probablemente *Vasos Comunicantes* no podrá volver a publicarse en papel y será, en el futuro, una revista exclusivamente digital. No sabemos si este paso tendrá marcha atrás; en cualquier caso, confiamos en que así consiga mayor difusión sin que por ello pierda calidad ni interés.

Carmen Francí

Este **El ojo de Polisemo**, ***Primer encuentro universitario-profesional de la traducción literaria,*** fue la culminación de un proyecto largamente meditado y que finalmente, en su primera edición, vio la luz gracias a la estrecha colaboración entre ACE Traductores y la Universidad de Salamanca.

Fueron muchos los participantes en la organización –alumnos, profesores, traductores-- pero estas jornadas no habrían tenido lugar sin el trabajo entusiasta de Carlos Fortea y Belén Santana, profesores en Salamanca, así como de Andrés Ehrenhaus y María Teresa Gallego, vicepresidentes de ACE Traductores.

Debemos, asimismo, agradecer a Fernando López Vega la transcripción de las intervenciones grabadas.

Es intención de ACE Traductores que, año tras año –en 2010 se celebrará en colaboración con la Universidad de Málaga--, este fructífero encuentro siga teniendo lugar en distintas universidades españolas con el fin de aproximar el mundo estudiantil al ejercicio profesional de la traducción literaria.

el ojo de polisemo

1er encuentro universitario-profesional de la traducción literaria

Jueves 16, viernes 17 y sábado 18 de abril de 2009

Jueves 16

9:30	Inauguración a cargo del Sr. Rector
10:00-11:00	Conferencia inaugural a cargo de Antonio Colinas, poeta y traductor. *La traducción literaria: una experiencia interminable*
11:00	Descanso
11:30-12:30	Ponencia: *Del libro al hecho. Editores y traductores.* Luis Magrinyà (editor)
12:30-13:00	Ponencia: *¿Enseñar a traducir literatura?* Fernando Toda. Catedrático de Traducción. Facultad de Traducción y Documentación. Universidad de Salamanca
13:30-14:30	Mesa redonda sobre buenas prácticas 1: *A qué debe aspirar una traducción.* Juan Milà (editor) – María Teresa Gallego Urrutia (traductora) – Nora Catelli (crítica) Moderación: Luisa Fernanda Garrido, traductora y directora del Instituto Cervantes de Sofia, Bulgaria
14:30	Comida
16:00-17:00	Ponencia: *El papel del traductor en el proceso de edición.* Emilio Pascual, editor
17:00-18:00	Ponencia: *El tercero en liza: manual de estilo de un buen corrector* . Antonio Martín, corrector y presidente de UniCo (Unión de Correctores)
18:00-18:00	Mesa redonda sobre la práctica de la profesión: *Salto mortal sin red: cómo empezar a traducir literatura.* Roser Berdagué – Marta Alcaraz (traductoras). Moderación: Íñigo Sánchez Paños (traductor)
19:00-21:00	Talleres simultáneos a) *Traducción y cine*: Neus González b) *Traducción y cómic* Celia Filipetto c) *Traducción y prensa*: Carlos Gumpert
21:00	Vino de bienvenida

Viernes 17

9:30-10:00	Ponencia: *La traducción literaria como ensayo de lo posible*. Carlos Fortea. Decano de la Facultad de Traducción y Documentación. Universidad de Salamanca
10:30-11:00	Los alumnos toman la palabra: *Desentrañando a Josef Winkler*. Paula Aguiriano, Natalia García, Alba Ramos, Paula Pablos Moderación: Alicia Martorell (traductora)
11:30	Descanso
12:00-13:00	Ponencia: *La Ley de Propiedad Intelectual y su repercusión para los traductores*. Fernando Carbajo. Profesor de la Facultad de Derecho de la Universidad de Salamanca
13:00	Ponencia. por determinar
14:00	Comida
16:00-17:00	Mesa redonda sobre buenas prácticas 2: *Hacia un código deontológico común*. Daniel Fernández (editor) – Andrés Ehrenhaus (traductor) – Juan de Sola Llovet (traductor) Moderación: Carmen Francí (traductora)
17:00-18:00	Ponencia: *Un autor y 18 voces o de la relación entre autor y traductor*. Belén Santana, profesora de la Facultad de Traducción y Documentación de la Universidad de Salamanca
18:00	Descanso
18:30-20:30	Talleres simultáneos (repetición) a) *Traducción y documental* b) *Traducción y cómic* c) *Traducción y prensa*

Sábado 18

9:00-10:30	Mesa redonda sobre buenas prácticas 3: *La colaboración entre las partes*. Olivia de Miguel (editora) – Hernán Sabaté (traductor) – Patricia Schjaer (correctora). Moderación: Ismael Attrache (traductor)
10:30-11:30	Ponencia: *Günter Grass, Carlos Gerhard, Oskar Matzerath*. Miguel Sáenz (traductor)
11:00-12:00	Intervención del representante de la Universidad de Málaga, que acogerá el próximo encuentro
12:00	Clausura del encuentro. Mario Merlino (presidente de ACE Traductores)
12:30	Vino de despedida

LA TRADUCCIÓN LITERARIA: UNA LABOR INTERMINABLE

Antonio Colinas

Poeta, traductor

Si en mi afán de recordar, de ir hacia atrás con la memoria y desvelar en qué momento se me apareció la tarea o aventura de traducir por vez primera, tengo que trasladarme al año de 1971. Estoy en Milán, en una residencia de la Universidad. Es de noche y acabo de comprar un libro. Se trata de los *Canti* (*Cantos*) de Giacomo Leopardi, el poeta romántico italiano.

Era una obra que había leído muy tempranamente, en mi adolescencia, en aquella edición de Diego Navarro que se había editado en «El Manantial», una de las bellas ediciones de José Janés. Desde la adolescencia permanecía viva en mí aquella lectura, pero ahora me enfrentaba con el texto original.

Sin dudarlo, mis dedos entreabrieron las páginas del libro y busqué en él no sólo el que es reconocido por todos como el poema más significativo del libro, sino el más conocido del poeta y uno de los textos más puros y simbólicos de la poesía europea de aquellos momentos en los que forcejeaba por nacer un nuevo lenguaje poético; una *palabra nueva* que, dejando atrás el recio y rancio sabor neoclásico, se esforzaba por ofrecernos una poesía más alada, con la debida emoción, intensidad, desnudez y pureza formal. Hablo de Leopardi, pero también estoy pensando en la poesía de Novalis y en la de Hölderlin, o en la de los ingleses Shelley y Keats.

El poema de Leopardi al que me estoy refiriendo es *L`Infinito* (*El infinito*). No es un poema de muchos versos. Está escrito en endecasílabos blancos y posee una claridad y una sencillez engañosas. Pues bien, tras leer este poema surgió en mí esa necesidad muy viva de traspasar al papel, a mi propia lengua, lo que el poeta había querido decir fielmente en la lengua original. ¿Era esto posible? Así comenzó para mí, hace ya casi cuarenta años, la aventura de traducir un texto literario, y concretamente un texto poético. Porque hablando de traducción literaria hay que hacer enseguida la distinción entre traducir prosa y traducir poesía

Aquel inesperado ejercicio nocturno en Milán me iba a llevar a sumergirme de lleno no sólo en la obra, sino en la vida del propio Leopardi. Poco después de aquella lectura de los *Canti* y de mi primera traducción del poema *L´infinito* (enseguida diré por qué fue la primera y enseguida siguieron otras), tuve la oportunidad de conocer algunos de los lugares leopardianos: la propia casa natal del poeta en Recanati, el palacio—museo en el que aún podemos ver su biblioteca y la habitación donde nació, así como algunos lugares de Roma, Florencia y sobre todo Nápoles, ciudad en donde murió el poeta y donde, en principio, están enterrados sus restos. No lejos, por cierto, de la también difusa tumba del poeta romano Virgilio.

Estas visitas a los lugares leopardianos me llevaron a conocer la vida del poeta, a recoger muchos datos sobre ella en las bibliotecas, y, años después, a escribir y a publicar mi biografía del poeta: *Hacia el infinito naufragio, Una biografía de Giacomo Leopardi.* Pero esa familiaridad con la vida del poeta me llevó sobre todo a sumergirme en su obra, a seguir atrapado en la tarea de traducirla; primero, traduje una serie de poemas de los *Cantos*, los que más me gustaban y me gustan: los *centrales* del libro; luego, todo el libro.

Más tarde, traduciría los *Pensamientos*. Luego, los *Diálogos* contenidos en las *Operette morali* y, por fin, el *Diario del primo amore* (el «Diario del primer amor») unas páginas confesionales de una gran modernidad estilística: la desasosegada crónica del primer amor que sintió Gertrude Cassi, hacia una prima de su padre que un día, inesperadamente, se presentó en Recanati.

Cuando hice la traducción de los primeros poemas de Leopardi, a comienzos de 1971, aún no sabía que tenían que pasar casi cuarenta años para que yo me diera por satisfecho de la traducción de este poeta. Me refiero a que hace tres años (2007), cuando revisé por última vez mi edición de los *Cantos* para el Círculo de Lectores, me di cuenta de que sólo entonces empezaba a sentirme plenamente satisfecho. A esto había contribuido también la colaboración y el excelente trabajo que había hecho el editor, Nicanor Vélez, de

cuya valía he hablado y escrito siempre que he podido. A veces la colaboración entre editor y traductor es ideal, y ésta ha sido para mí la más señalada.

Con lo que vengo diciendo estoy señalando una de las primeras características del traducir; o por, lo menos, del traducir un texto comprometida, extremadamente difícil: una traducción no se suele acabar nunca, es una labor interminable, mezcla de satisfacción y de insatisfacción, que nos lleva a pulir de continuo el texto traducido. Esta idea choca de lleno con la de quienes piensan no sólo que sus versiones son cerradas y perfectas, sino que poseen la exclusividad del conocer, traducir y hasta amar a un autor. (Visitando, por ejemplo, el Centro de Estudios Leopardianos en Recanati, me di cuenta de que no era yo sólo el que se ocupaba de Leopardi en España.)

Según mi criterio, raramente sentimos dentro de nosotros una satisfacción plena al traducir, aunque haya ocasiones en que ésta se logra. (Estoy hablando, claro está, del traducir textos serios y comprometidos, con una carga previa de dificultad.) Y en poesía, no existe una sola versión, sino varias versiones posibles. Por tanto, traducir a un clásico implica siempre un trabajo en el tiempo, meticuloso, que hace de la traducción, con frecuencia, no sólo la habitual «traición» del *traditore*, sino a veces una imposibilidad.

Pensemos, al respecto, en un caso extremo: el de la *Commedia* dantesca. ¿Se debe traducir el texto en prosa, como ya ha hecho algún traductor? El extensísimo poema está escrito en endecasílabos y en tercetos encadenados, rimados. De entrada ¿traduciremos sólo el texto manteniendo los versos endecasílabos? ¿Mantendremos los tercetos? Y si lo hacemos, ¿tendremos el valor de mantener también la rima? ¿Es esto posible sin atentar contra el contenido del gran poema?

Vemos, pues, cómo traducir poesía implica una dificultad metodológica previa, en la que está en juego la mayor o menor sensibilidad y proximidad al contenido del texto. Ángel Crespo ha optado por esta dificilísima opción. Su tarea ha sido inmensa y loable a todas las luces, pero ¿se ha salvado lo esencial del mensaje de Dante o, con su traducción, él llegó a una recreación, a una sugestiva *obra nueva*?

Este afán interminable de pulir meticulosamente, sin cesar, una traducción literaria se ha ido confirmando en mi interior con el paso tiempo. Porque no siempre basta con la traducción literal de un texto palabra a palabra, frase a frase, concepto a concepto. Cuando digo esto, estoy pensando también, nuevamente, sobre todo, en la traducción poética; o en la traducción de un texto en prosa que posea una densidad poética, una compleja y sutil originalidad. O en la complejidad añadida de un libro clásico.

Me refiero a que, en estos casos, además de dar con el sentido y verdad del mensaje, el traductor se ve obligado a salvar lo que yo llamo el *espíritu del texto*; porque, de no ser así, la poesía, la esencia del poema, se habrá volatizado de nuestra traducción. Lo veamos a través de algunos ejemplos que nos brinda el propio Leopardi y precisamente en el poema que ya hemos citado: *El infinito*. Escribe el poeta italiano en uno de los versos:

E mi sovvien l´eterno,
E le morte stagioni, e la presente
E viva, e il suon di lei

y recuerdo lo eterno,
y las muertas estaciones, y la presente
y viva, y su *sonido*

¿Y su *sonido*? La traducción de estos tres versos parece ser directa y fluida, pero cuando llegamos a ese *suon*, a ese *sonido*, la palabra y su significado se nos rebelan; porque sabemos que las estaciones no suenan; suena una máquina o un coche; pero las estaciones… El poeta ha querido decirnos algo más. Es el momento de salvar el *espíritu del texto*. Por eso sabemos que, en realidad, el poeta no nos está hablando de un sonido sino de una *música*. Acaso una música que se siente, pero que no se oye.

Posee, pues, el poema una música que el traductor debe saber captar; una música que casi siempre se pierde con la traducción. Incluso cuando el que traduce es un poeta. Nos basta con ver las versiones que precisamente del poema *El infinito* han hecho poetas como Guillén o Alberti para comprobarlo. Para que también aprecien lo que digo, les voy a leer mi última (¿última?) versión de este poema, para que aprecien la pérdida de esa música, la diferencia entre original y traducción:

Sempre caro mi fu quest´ermo colle,
e questa siepe, che da tanta parte
dell´ultimo horizonte il guardo esclude.
Mas sedendo e mirado, interminati
spazi di là da quella, e sovrumani
silenzi, e profondissima quiete
io nel pensier mi fingo; ove per poco
il cor no si spaura. E come il vento
odo stormir tra queste piante, io quello
infinito silenzio a questa voce
vo comparando: e mi sovvien l´eterno,
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei. Così tra questa
immensità s`annega il pensier mio:
e il naufragar m`è dolce in questo mare.

Siempre caro me fue este yermo cerro
y este seto, que priva a la mirada
de tanto espacio del último horizonte.
Mas, sentado y contemplando, interminables
espacios más allá de aquéllos y sobrehumanos
silencios, y una quietud hondísima
en mi mente imagino. Tanta, que casi
el corazón se estremece. Y como oigo
el viento susurrar en la espesura,
voy comparando ese infinito silencio
con esta voz. Y me acuerdo de lo eterno,
y de las estaciones muertas, y de la presente
y viva, y de su música. Así que, entre esta
inmensidad, mi pensamiento anego,
y naufragar en este mar me es dulce[1].

La traducción le ha privado al original de una buena parte de su música. Primero, al prescindir del verso endecasílabo y optar por un verso más libre. Podíamos haber mantenido en español el verso endecasílabo; pero hubiera sido, a su vez, a costa de alejarnos del sentido, de perder más *música*, de ser menos libres. Hay, pues, al traducir poesía ese momento en el que el traductor debe arriesgar para ir más allá de la mera traducción literal, «fotográfica», del original.

Sucede también que al traducir concretamente del italiano nos encontramos con otra dificultad añadida: normalmente, las dimensiones de un verso endecasílabo italiano corresponde a un verso alejandrino español. La presencia de apóstrofos en italiano le proporciona al endecasílabo una gran condensación, una gran síntesis. Por eso, al traducir, nos parece que estamos extendiéndonos en nuestra versión, cuando en realidad estamos renunciando a la maravillosa síntesis del original.

Este poema de *L´infinito*, así como las primeras versiones de otros poemas de este autor, me llevan a otra consideración (más de índole práctica, ¡y muy amarga!), con la que el traductor se suele enfrentar a lo largo de su carrera profesional: la colaboración editorial o a las dificultades que se puede encontrar a la hora de traducir. Sé que lo que voy a decir hace más referencia a tiempos pasados, pues hoy la calidad del trabajo de las editoriales con los textos ha mejorado radicalmente; pero lo cierto es que hubo un tiempo en el que estas cosas no sucedían así. Los críticos suelen ser inmisericordes incluso con estas

[1] . Giacomo Leopardi. *Cantos. Pensamientos*, (Versión y prólogo de A. Colinas), Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg y Delibros, Barcelona, 2006 y 2008.

irregularidades formales que son ajenas al traductor y al traducir, y por ello está bien recordarlas.

Ahora han pasado algunos meses desde aquella noche en Milán en que me había puesto a traducir los poemas a Leopardi. Un día me llegó una propuesta de un editor español que había iniciado una colección de monografías de grandes poetas universales. Se trataba de ofrecer una visión muy general e informativa de un poeta consagrado y, luego, a continuación, ofrecer algunas muestras de su obra. Me dieron a elegir el autor y no dudé en escoger aquel en el que yo estaba entonces sumergido de lleno: Giacomo Leopardi.

Por entonces, ya había avanzado en la traducción de los *Cantos* y tenía un buen montón de fichas recogidas para mi biografía; así que el trabajo me resultó cómodo. Envié al editor mi ensayo y los poemas y me puse a esperar las galeradas o, al menos, las pruebas de imprenta. De repente, un día me llegó a Milán un pequeño paquete. Lo abrí y cuál sería mi sorpresa al ver ya editado mi libro. Mi libro editado, pero del que en ningún momento yo había corregido no ya las galeradas, sino las pruebas de imprenta. Ni que decir tiene que la edición estaba plagadísima de erratas y, para hacerme sufrir doblemente, hasta en el querido poema de *El infinito*, se habían comido completamente uno de los quince versos.

Le escribí de inmediato al editor para lamentarme y pedirle la retirada de la edición; pero no hubo respuesta. Lo sorprendente es que, muy poco después, descubrí en una librería de Madrid la segunda edición de mi *Leopardi*. El libro, al parecer, se había vendido muy bien y el editor no dudó en tirar una segunda edición, sin mi autorización y, por supuesto, ¡con las mismas erratas que aparecían en la primera! Aquella edición de 1974 fue lamentable, pero el libro tuvo, como ven, cierta fortuna, y hasta cuando se alude a mi biografía del poeta hay algún lector despistado que cita este libro y no la biografía propiamente dicha, la que editó Tusquets en 1988, ¡catorce años después!

Sé que estoy presentando un caso tan lamentable como extremado, pero nos puede servir muy bien para comprender las asechanzas que a veces —al menos en tiempos pasados— le esperan a la vuelta de la esquina al traductor que comienza. Les diré que aquella experiencia no fue única. Se repitió de nuevo con la segunda y con la tercera de las traducciones en que las que me había embarcado, también a petición de otro editor. La segunda fue un libro de un poeta vanguardista italiano, Edoardo Sanguineti (*Wirwaar*) y, la tercera, *Las cenizas de Gramsci*, de Pier Paolo Pasolini. El proceso fue el mismo que el del libro anterior: recibí de golpe los ejemplares sin haber corregido las pruebas de imprenta.

El libro de Sanguineti no tenía muchas erratas, afortunadamente, aunque sí una muy llamativa en la mismísima portada: en el apellido del autor. Sanguineti aparecía escrito

con doble t «Sanguinetti» y no con una. Para mi consuelo, el propio Sanguineti me dijo en una carta: «No se preocupe usted; la de escribir mi apellido mal es una errata que se repite con harta frecuencia». La traducción de Pasolini se encontraba en un estado más lamentable. Aun así —¡misterios de la edición!—, debo decirles que también estos dos libros se vendieron muy bien y de los dos hay segunda edición (naturalmente, con las erratas de la primera).

No quisiera que estos lamentos del traductor principiante se entendieran como una excusa, como un afán de eludir las propias responsabilidades en el traducir. O que fueran muestra de desánimo para aquellas personas que deseen inclinarse por la traducción literaria. Las he recogido aquí, no sólo porque duelen (ya he dicho que el crítico que se acerca a estos libros, no valora estos problemas, sino que entra a saco en la crítica acerba de la versión), sino también como la constatación de un hecho. Como he dicho, afortunadamente, han cambiado muchos las cosas; han mejorado extraordinariamente el trabajo y el esmero editoriales. Pero ahí quedan esas anécdotas en la biografía del vivir y del sufrir la traducción.

No cabe olvidar, por ello, cuanto en la labor de traducir y de editar debe haber de norma, de principios o necesidades básicos; algo que seguramente se va a debatir en este congreso. También aquéllos eran los tiempos en los que el lector tenía que buscar con lupa en el libro el nombre del traductor. Había como un claro afán de ocultar el nombre y, en consecuencia, la labor del traductor. Todo el protagonismo quedaba para el autor del libro y las letras grandes para su nombre. Eran también los tiempos en los que al traductor se le pagaba deficientemente, no se reconocían sus derechos o se le ofrecían contratos a todas luces injustos. Afortunadamente la normativa ha progresado en este sentido y los tiempos han cambiado. Al menos si los comparamos con los pasados.

Ya he recordado que, sorprendentemente y aunque rechazadas por mí, aquellas traducciones iniciales tuvieron, paradójicamente, un digno reflejo en las ventas. El de las ventas —frutos de la publicidad aparte—, ya saben que es uno de los misterios que aún no hemos logrado desvelar. Veamos, sin embargo, otro curioso ejemplo; es el que se refiere a mi primera traducción de un libro en prosa, de una novela.

Se trataba de una hermosa y emblemática muestra de la narrativa italiana del siglo XX: *Cristo se detuvo en Éboli*, de Carlo Levi. El libro lo publicó Alfaguara, la retribución fue muy buena para aquellos días y la edición, sin erratas, fue digna. Todos esperábamos, editores y traductor, que el libro tendría un buen eco, pues a ello podía contribuir un hecho: el libro se iba a publicar exactamente al mismo tiempo que se estrenaba en España

la película basada en la novela de Levi. Película que, sin embargo, se ofrecía a los espectadores con un leve matiz en el título: *Cristo «se paró»* (no «se detuvo») *en Éboli*.

Como la película llevaba este título, Jaime Salinas, el director a la sazón de Alfaguara, me rogó que cambiáramos el título de mi traducción, *Cristo se detuvo en Éboli*, por el de la película *Cristo se paró en Éboli*. Yo acepté su sugerencia, pero recuerdo que le dije sonriendo: «Creo que lo que se para en una ciudad es un camión; pero Cristo se detiene, no se para». (En mi sutil pedantería había, sin embargo, esa necesidad de salvar el *espíritu* del texto, de que les hablaba antes.) Pues bien, con haber cambiado el título, con salir al libro al mismo tiempo que la película, el libro no tuvo una buena venta; pasó inadvertida la que era una de las cimas de la narrativa italiana del siglo XX.

¿Qué había sucedido? Corrían los años de la transición política y aquel Cristo que aparecía en el título de la novela y de la película seguramente no debió de ser un buen reclamo comercial, no tenía «gancho» alguno, pues parecía remitir engañosamente a un mundo que en aquellos momentos no interesaba, cuando lo cierto es que la novela de Levi es una de las más crudas y aciagas críticas sociales que se ha hecho en un libro: la del abandono y subdesarrollo del *meridione*, del sur italiano.

Tres anécdotas más, muy breves, sobre esta traducción mía: una nueva edición de bolsillo, editada por Plaza Janés, tuvo un buen eco años después; otro traductor tuvo la fortuna de hacer una nueva versión del libro, cuando el camino ya había sido «trillado», y hasta un día, en internet, descubrí una edición pirata de mi traducción de la novela de Carlo Levi. No he llegado a saber hasta el momento quién la hizo. El nombre de la editorial y la calle de Madrid que figuraban en el libro, resultaron ser falsos. (Aquí he subrayado, de pasada, otra circunstancia significativa del traducir: el hacerlo detrás de otras versiones previas; pero también se da esa posibilidad de, con el camino recorrido por otro traductor, tener la posibilidad de mejorar o modernizar una traducción.)

Pero déjenme que les recuerde otra de mis traducciones y otro ejemplo —también con sabor cinematográfico— del ejercicio del traducir literatura. Ahora estamos en 1989. Acabo de traducir un bello libro de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, el autor de *El Gatopardo*. Se trata de su ensayo titulado *Stendhal*. El libro era una bella rareza y había aparecido en una no menos rara, aunque exquisita, editorial: La Veleta. Pues bien, el libro se agotó en pocos días de una manera tan sorprendente como inesperada. ¿Qué había sucedido nos preguntábamos asombrados editor y traductor?

Lo que pudo suceder fue lo siguiente: nada más aparecer el libro, el diario *El País* le dedicó una elogiosa crítica. El texto no era muy largo, pero venía acompañado de una gran

foto de la no menos hermosa Claudia Cardinale, la protagonista de la película *El Gatopardo*, de Visconti. (Por cierto, mi película favorita, la que yo salvaría de la quema de una filmoteca.)

¿Comprenden ahora las ventas del *Stendhal* de Lampedusa? No me cabe duda que había sido aquella hermosa foto de la no menos hermosa Claudia Cardinale el desencadenante de las ventas. La fiel traducción poco había pesado, seguramente tampoco el título del libro, ni el magistral Lampedusa, ni el no menos magistral Stendhal. ¡Misterios de las traducciones, de sus aventuras y desventuras, de sus luces y sus sombras, de sus logros y de sus silencios!

Entre mis traducciones obligadas recuerdo, de manera especial, mis versiones de tres novelas de Emilio Salgari para Alianza Editorial. Me refiero a *Los tigres de Mompracen* (la inolvidable novela que tiene por protagonista al pirata Sandokan), *El Corsario negro* y una tercera que a mí me gustaba de manera especial y que no había sido traducida antes entre nosotros. Me refiero a *La montaña de luz*, cuya acción transcurre en la India. Ésta última novela, a mi entender la mejor de las tres, es la que tuvo menos eco. A favor de las ventas estaba *Sandokan* y *Los tigres de Mompracem*, una traducción que ha tenido varias ediciones y que es la que, de manera más constante, hasta el día de hoy, me sigue proporcionando derechos.

De esta literatura de encargo y en la órbita engañosa de las lecturas juveniles, debo recordar otra traducción muy especial y por mí muy querida, *Pinocho*, de Carlo Collodi, que se publicó con las vistosas y hermosas ilustraciones de la primera edición de este libro, las debidas a Atilio Musino. Esta versión —como otra de la que enseguida hablaré, la de la *Poesía completa* de Salvatore Quasimodo—, me produjo también una de esas inesperadas satisfacciones por las que la tarea de la traducción literaria sigue siendo gratificante: la Fundación Collodi me escribió para comunicarme que mi traducción había sido elegida como representativa de todas las editadas en español. Esta Fundación prepara una edición de mi traducción, junto a otras emblemáticas hechas en otras lenguas.

A veces me he asomado a la traducción literaria de obras escritas en otras lenguas que no son el italiano. Recordaré aquí, de pasada, las traducciones que he hecho del catalán y prácticamente casi todas ellas de poesía y de poetas contemporáneos. Esta inmersión en una nueva lengua me llevó a hacer algunas reflexiones teóricas sobre la práctica del traducir. Me refiero a mi ensayo «Del traducir por placer»[2], texto en el que analizo el proceso de traducir a un autor vivo y de valorar y de revisar junto a él las versiones que se van

[2] VV.AA. en *El viaje hacia el centro. La poesía de Antonio Colinas*, Madrid, Calambur, 1997.

elaborando. Hay también otro texto teórico que he escrito, titulado «Por qué he traducido»[3], que se ha reeditado el año pasado dentro de un volumen colectivo, coordinado por el profesor Javier Gómez Montero, de la universidad alemana de Kiel[4].

Antes de terminar aludiendo a la traducción mía que prefiero, debo recordar otra aventura en la que la traducción supuso, ante todo, un hondo descubrimiento. Me refiero a una aventura traductora incluso anterior a la de aquella noche en Milán en que me encantó la lectura de «El infinito», el poema de Leopardi, y sentía la necesidad de traducirlo a nuestra lengua. Me traslado para ello a un tiempo anterior, al otoño del año 68, y a París, donde viví dos meses. Fruto de aquella estancia nació las lecturas, en su propia lengua, la francesa, de cuatro poetas. Me refiero a Baudelaire, Rimbaud, Lautrèamont y Saint-John Perse.

Otra vez debo recordar que el primer impulso del traducir va unido a la admiración y a la lectura. Me interesó, de manera especial, la poesía de Perse, pero fue otro poeta y otro libro el que me subyugó. Me refiero a las *Iluminaciones*, de Rimbaud. Sin prisa, poco a poco, fui traduciendo los poemas, mayoritariamente en prosa, de este libro.

De nuevo, sentí el placer de traducir como un descubrimiento y como un placer, pero también como un aprendizaje que pasaría a influir en mi propia poesía. Por eso, al placer de traducir se añadía ahora ese otro don que supone sentirnos influidos por los autores que admiramos y en los que aprendemos, por lo que se va descubriendo en las palabras de los demás, cuando el que traduce es, además de traductor, un escritor.

Sin embargo, esta traducción de las *Iluminaciones* de Rimbaud pasaría a ser la más rara de cuantas he hecho por una circunstancia curiosa: tuvieron que pasar cuarenta años hasta que fuera publicada. ¿Por qué razón? No sabría decirlo muy bien: acaso por eso, porque nació del secreto placer juvenil del traducir y fue a parar a un cajón. Como digo, sólo el año pasado, después de dormir ese sueño de cuarenta años (y, como es lógico, tras someterla a una severa corrección) fue publicada por la editorial Devenir.

Después de esos mis cuarenta años de traductor literario (y al hilo del placer y de la sorpresa que me han ido produciendo los ejemplos que he señalado, pero también otros que no mencionaré), he llegado a una regla o principio que a mí me parece primordial: las traducciones que hacemos, o que nos vemos obligados a hacer, se pueden dividir en dos grandes grupos: traducciones obligadas y traducciones placenteras.

Las traducciones obligadas son las que nos ofrecen y aceptamos, pero que no nos gusta hacer en demasía. Son esas traducciones acaso fáciles (como las novelas de Salgari),

---

[3] A. Colinas, en *Del pensamiento inspirado*, Vol. II, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001.
[4] *Nuevas pautas de traducción literaria*, Visor, Madrid, 2008.

pero que hacemos deprisa, que son sometidas a unos plazos de entrega rigurosos; son las traducciones que debemos hacer siguiendo unos horarios estrictos. Son también las traducciones a las que uno debe dedicar mucho tiempo y en las que —como yo digo con humor— cuando se lleva traduciendo cinco o seis horas al día, la cabeza de uno se calienta y empieza a «echar humo».

Por el contrario, las traducciones placenteras son no sólo las que nosotros elegimos; o las que se nos propone y nos gustan, sino además las que llevamos a cabo sin límites de tiempo, a ratos, con placer. No es raro, por ello que, para terminar, les recuerde la preferida entre todas mis traducciones; me refiero a la que hice de la *Poesía Completa* del Premio Nobel italiano Salvatore Quasimodo.

Quasimodo fue un poeta que, también leí muy tempranamente con avidez y admiración. Y también como en un juego, comencé a traducir directamente, con lápiz, los poemas que más me gustaban sobre las páginas del mismo ejemplar que había editado Mondadori. Esta tarea lenta y placentera duró años y se vio rematada, al final, con la traducción de dos nuevos libros, juveniles y póstumos de este poeta italiano. Esta traducción recibiría en Italia el Premio Nacional de Traducción, pero no quiero aludir aquí a circunstancias meritorias, aunque por su esfuerzo si quiero recordar de pasada la tesis doctoral y el posterior libro editado por la profesora Gilda Calleja, de la Universidad de León[5]. Una obra que recuerdo aquí por lo que tiene de homenaje directo e indirecto a la tarea de traducir, a los traductores.

Después de Quasimodo, como una tarea también en el tiempo, lenta y placentera, y como una insistencia en la traducción de la poesía, vino otra propuesta que acepté gustoso: la traducción de una *Antología esencial de la poesía italiana* de todos los tiempos, de Francisco de Asís a Giorgio Bassani. En esta antología me acompañaron algunos traductores de versiones que ya se habían hecho y que yo consideraba emblemáticas.

Me decidí a traducir algunos poemas que a mí me gustaban mucho de la *Vita Nuova* y las *Rime* de Dante, pero dejé que los tres cantos escogidos de la *Commedia,* fueran los debidos a Ángel Crespo. Para algunos de los *stilnovisti* pedí la colaboración a Carlos Alvar; para poemas de Petrarca, a Jacobo Cortines y a Manuel Carrera. Para Ariosto, a José María Micó, para Marino y Fontanella a Luis Martínez de Merlo, autor también de una buena versión de la *Commedia* dantesca. Me sentí así acompañado —en ese recorrido por la poesía italiana de nueve siglos—, por estos traductores que le dieron a mi empresa ánimo e identificación.

---

[5] Gilda Calleja Medel, *Antonio Colinas, traductor*, León, Universidad de León, 2003.

Cuando uno trabaja así, la traducción se ve convertida no sólo en un gran placer y en un gran aprendizaje, sino también comprendemos que es una tan alta como hermosa tarea intelectual. Después de tanta reserva e ironía, ya es hora de que les diga que la de traducir es quizá la más laboriosa, delicada y bella de las actividades que puede llevar a cabo el intelecto humano. Es importante también que los alumnos de traducción que ahora nos escuchen, comprendan muy bien una idea: la del valor, la importancia, la alta tarea que supone el acto de traducir.

Y termino. Dejemos atrás aquellos tiempos en los que era difícil encontrar en un libro destacado el nombre de su traductor. Pensemos por ello en positivo para decir que la historia de la literatura universal es también la historia de los grandes traductores que la han vertido. Hasta el punto de que muchas obras las reconocemos doblemente: por sus autores, pero también por sus traductores. Por eso, hoy y siempre, hablamos de las *Biblias* de Casiodoro de Reina y de Cipriano de Valera, del *Cantar de los Cantares* de Fray Luis de León, de la *Divina Comedia* de Ángel Crespo, del Stendhal de Consuelo Berges, del Marcel Proust de Pedro Salinas, del Rilke de José María Valverde, de *El cementerio marino* de Jorge Guillén, de la *Poesía china* de Marcela de Juan, del Trakl y Celan de Reina Palazón o del Lobo Antunes de Mario Merlino, por recordar, sobre todo, a dos traductores valiosos de nuestros días.

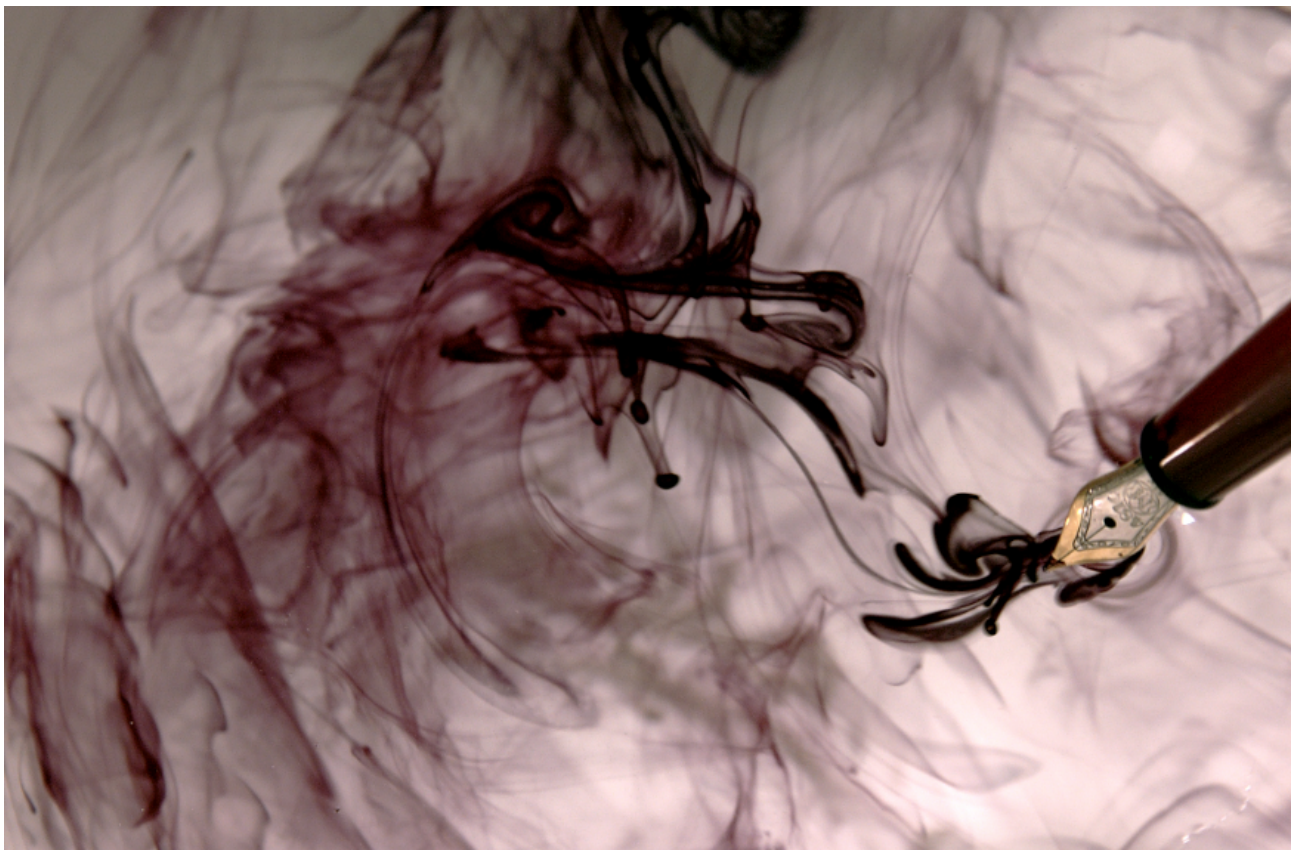
Estos traductores tuvieron el don de fundir, seguramente, la traducción obligada con la traducción placentera, el subsistir con el placer de hacer un trabajo bello, la dificultad de una profesión compleja con la dignidad y la altura intelectual de la misma.

Sé que por medio de estas anécdotas que les he recordado con cierta ironía, estoy rehuyendo los temas de fondo que se pueden debatir en un congreso sobre la traducción literaria, pero qué duda cabe que las respuestas que la traducción literaria exige en nuestra sociedad están ahí, dentro del universo del traductor, de sus afanes e ilusiones, enraizadas en la experiencia personal que yo les he intentado transmitir. Hay, probablemente, tantas experiencias de traducir como traductores. La mía es sólo una de ellas.

Hacer una buena traducción supone trabajar bien en varios frentes: implica el conocimiento de dos lenguas. Y subrayo lo de *dos,* porque traducir bien no sólo consiste en tener un perfecto conocimiento de la lengua de origen sino también en conocer no menos bien la nuestra, la española o castellana; o la de las otras lenguas del Estado, para el que traduzca en ellas. Traducir bien refleja quizá una sensibilidad especial; o a veces estar en posesión de otras sutiles cualidades.

Al traducir se demuestra un don natural, que exige conocimiento, capacidad para discernir y voluntad; pero también una sensibilidad para recrear el texto sin violentarlo, y salvar así lo esencial o más brillante de su contenido, aunque ello implique una tarea interminable.

La del traducir, sí, también puede llegar a ser, además de una profesión sobresaliente, una tarea que conduce a una obra de arte memorable; no sólo por los autores que la escribieron sino también, como he dicho, por los traductores que abordaron la difícil y bella tarea de trasvasar un libro a otro libro, una lengua a otra lengua, un mensaje a otro mensaje. Ya sea por placer o por obligación.



LA TRADUCCIÓN LITERARIA COMO ENSAYO DE LO IMPOSIBLE

Carlos Fortea, profesor de la Universidad de Salamanca

Es bien conocido que las palabras tienen vida propia. Por más que es cierto que el título de esta intervención figura en los programas correctamente, tal como fue concebido, pude comprobar durante su redacción que a cada momento la palabra «posible» que en él aparece se sustituía como por voluntad autónoma por la palabra «imposible», dando por resultado un desolador «la traducción literaria como ensayo de lo imposible» del todo improcedente para un anfitrión y para un profesor.

Y sin embargo, es inútil luchar con las palabras. Hace ahora ocho meses, en un coloquio internacional celebrado en Valdivia, Chile, yo tenía preparada una cita de Borges para mi ponencia, y tuve que tacharla apresuradamente porque todos los conferenciantes que me precedieron citaron a este autor en sus intervenciones. Dado que yo era el último, la posibilidad de resultar reiterativo pudo más que mi fe, y abjuré miserablemente del único teórico de la traducción que me ha convencido en este mundo.

Hoy, confrontado de nuevo ante el público, me encuentro perseguido por mí mismo y obligado a no repetir semejante error, porque si lo hiciera daría comienzo a mis palabras huérfano del mejor apoyo que tengo a la hora de probar, tan a ciegas como el cíclope múltiple que da parafrástico nombre a nuestro congreso, que nos dedicamos en nuestro trabajo de todos los días a intentar lo imposible, y que el hecho mismo de que sea imposible es la única razón que justifica nuestra existencia.

Porque lo que hacemos es una cosa por demás extraña: repetir un libro que ya existe, para que lo entiendan los que no lo entienden, al precio de que no lo entiendan los que lo entendían.

Un libro presuntamente idéntico a su original, añado yo, pero tan diferente, tan banal y trascendentemente distinto, que su creador es incapaz de reconocerlo al escalón más bajo, el de la mera inteligibilidad. La reproducción vuelve analfabeto a su creador.

Una obra que sigue perteneciendo a su creador, pero le es de tal modo ajena que ni siquiera puede descifrarla. Si esto no es una definición de lo imposible, confieso que no seré capaz de acercarme más a una. Porque al traductor, al pergeñador de esa reproducción ininteligible y marciana que sólo cobra su sentido cuando se le traslada a otro país y se pone en manos de otra gente, al autor de esa reproducción limitada que pierde su vigencia en las fronteras cual si fuera un programa de ordenador que ve acercarse la comercialización de un nuevo sistema operativo, se le pone con ella en una situación no sé si indeseada, pero sin duda indeseable.

A lo largo de los años, ha llegado a molestarme el eterno debate de la autoría. No ya el de si somos autores, sino sus infinitas derivaciones. ¿En qué grado lo somos? ¿Somos más autores de las traducciones que codiciamos y que elegimos, o de las que aceptamos presuntamente por razones nutritivas o de oportunidad? ¿Existe una línea divisoria, somos autores de primera cuando traducimos a autores de primera, y tan sólo artesanos cuando descendemos a los abismos del libro de quiosco, la novela de género, el folletín moderno o el indefinible?

Reproducimos. Ese es tal vez el primer axioma en el que sí podríamos ponernos de acuerdo. Lo que en sentido inverso podría significar: no creamos. O no creamos *ex novo*.

Solamente creamos lenguaje. A cambio, lo creamos todo él. Desde las comas hasta los adverbios. Desde la sintaxis hasta los retruécanos. Desde la concreción de las metáforas hasta la elección del léxico. Cuando Karl Rossmann, el protagonista de *América* de Kafka, divisa la estatua de la libertad, uno de sus traductores contemporáneos la ve «sumergida en un rayo de sol» en tanto que otro la ve «inmersa en un resplandor solar». Uno dice que «alrededor de su figura soplaban aires en libertad» y el otro que «en torno a la figura soplaba libre la brisa». Y estoy lejos de querer insinuar que ninguno de los dos haya tenido dificultad alguna con la lengua alemana. Dice Tomás Segovia, traduciendo a quien ya sabéis: «Ser o no ser: De eso se trata».

De eso se trata, me repito yo, y me digo si no es ya hora de preguntarse de qué se trata, pero es imposible, porque no soy más que un mero reproductor, y por consiguiente no se trata de nada. Es verdad que ante algún lamentable volumen que cae en mis manos tengo la tentación de clamar, como el Segismundo de *La vida es sueño*: «¿Y teniendo yo más alma, tengo menos libertad?»; es cierto que algún ejemplar de subliteratura rebosa de

tópicos, rezuma de adjetivos oxidados por el verdín del uso y de estructuras muertas por el hastío que nos llevan también al lamento calderoniano: «¿Y yo, con mejor instinto, tengo menos libertad?»; es enteramente real que los conocimientos que se acumulan en algunas páginas que por nuestras manos pasan cabrían en un almanaque dominical, apenas sí requieren la consulta a una enciclopedia infantil y con mucha suerte a un diccionario, y nos hacen gemir y decir desde nuestros orgullosos harapos: «¿Y yo, con más albedrío, tengo menos libertad?»

Pero hemos aceptado esos harapos y esa cadena que viste Segismundo en *La vida es sueño*, hemos aceptado que no se trate de nada.

O no. En cualquier caso, y para ponerme voluntariamente los harapos y las cadenas y hacer más difícil la escapatoria fácil al traje de seda que nos brindarían Kafka o Shakespeare, quiero centrarme hoy en la hermana pobre de la traducción literaria, en esa que tan sólo es la más leída, pero dudosamente apreciada, la que lleva el estigma de traducción nutricia, aquella, precisamente, en torno a la cual nadie plantea nunca cuestiones de autoría, de estilo, de forma, de trascendencia ni de calidad. Aquella en la que no se gastan esfuerzos académicos. Me estoy refiriendo a la traducción de género.

¿De qué se trata cuando traducimos género? Elemental, querido Watson, contestaría el padrastro de uno de esos géneros, se trata de entretener a la gente. Un problema menor. Acción, diálogos ágiles, un cierto dominio de los tecnicismos que conduzca a una cierta verosimilitud; si dice el clásico que una rosa es una rosa, es una rosa, aquí tendríamos que decir que una autopsia es una autopsia, describir con la debida precisión forense el levantamiento de un cadáver y no meter la pata al especificar el funcionamiento de una Smith & Wesson del calibre 38; nada que un buen reproductor no pueda conseguir sin ningún esfuerzo, muy lejos de los problemas conceptuales que nos puede traer el conciso estilo de un Hemingway o el torrencial de un Thomas Mann.

Pondremos un ejemplo:

> Me detuve al borde de esta aglomeración junto a un hombre fornido de ropas grises y arrugadas. También su rostro era gris, incluso los labios, aunque no tendría mucho más de treinta años. Su cara era ancha, de facciones abultadas e inteligente. Todo su colorido estaba concentrado en un pañuelo rojo que con un nudo suelto florecía sobre su camisa de franela gris.
>
> —¿Qué conmoción es ésta? —le pregunté.
>
> Me miró de hito en hito antes de responder, como si quisiera asegurarse de que la información iría a parar a oídos discretos. Sus ojos eran grises, como sus ropas, pero más duros.

Esta mera reproducción cromática de *Cosecha roja* de Dashiell Hammett se la debemos a Fernando Calleja, y aunque me consta que es una traducción que ha sido objeto

de algunas críticas sólo puedo decir que la envidio. El libro entero está sembrado de esa facilidad expresiva, obra sin duda —no puede ser de otra manera tratándose de un género menor— del artesanal dominio de la reproducción. Esa reproducción creadora de lectores que a veces requiere de un estómago muy considerable, como para traducir *El ciego de Sevilla* de Robert Wilson, y esto va por Esther Roig, pero que bordea los límites de aquello de lo que se trata, de lo que va un punto más allá de la reproducción.

Ya sé lo que estáis pensando: así cualquiera. Recurrir a Hammett es como recurrir a Shakespeare. Y sin embargo, hay una diferencia conceptual importante: en la mayoría de las ocasiones, cuando un autor de los llamados literarios llega a nuestras manos ya esperamos de él que lo sea. Cuando se abren las páginas de una novela de género para traducirla nadie sabe lo que hay dentro. Nadie espera nada más que un rato de entretenimiento. Hammett, Chandler o Mankell vienen después, después de muchas ventas y de la atención siempre a posteriori de algunos críticos.

Traducir novela histórica, me diréis: Un problema menor. Tan sólo se trata de poner en pie un mundo verosímil nacido de las cenizas de una civilización muerta.

Un mundo lingüísticamente verosímil, quiero decir. Lo que tal vez tenga implicaciones mayores de lo inicialmente imaginable.

Por poner un ejemplo, ¿en qué momento desapareció el vos? ¿Una vez desaparecido, es universal su desaparición, o restringida a usos? Más aún, su uso en una novela histórica, ¿es lingüístico o es convencional, responde sólo a la realidad histórica o depende también de las expectativas de los lectores respecto a una época determinada? ¿Se pueden frustrar esas expectativas?

Pero no se trata de eso, porque se supone que basta con reproducir, que dejaremos eso en manos del autor... si es posible.

Pero claro, no sé si es posible. ¿Cómo hablaban los romanos? Los romanos anglófonos se tuteaban todos, lo sabe cualquiera que haya visto a Robert Taylor y Deborah Kerr en *Quo Vadis*, y si hay latinistas entre nosotros me dirán que tal vez hay apoyaturas en ese sentido en la extensa literatura latina, pero, ¿cómo hablaban los cartagineses, que o bien no dejaron literatura o fue suprimida por los romanos?

Peor aún, ¿cómo hablaban los incas? En la novela *El imperio de los cuatro horizontes*, publicada en 2007 en traducción del francés de Alfonso Sebastián, nuestro colega se veía necesitado de recurrir a formas de cortesía para dirigirse a los más encumbrados de sus personajes, y le costaba trabajo pintar a los incas hablándose de usted en una época indeterminada anterior a la llegada de los españoles, así que recurría, no sin reticencia,

según me comentó personalmente, al uso del vos. Por cierto que el resultado derivaba en una suerte especial de anacronismo, que hacía hablar a los incas con los modismos de sus futuros exterminadores en una época dichosa en la que aún no soñaban con ellos... pero sólo en parte por culpa de la reproducción, recuerdo.

¿Qué es lo lingüísticamente verosímil? Una tentación bastante plausible nos llevaría a buscar nuestras fuentes en la literatura contemporánea de la acción, es decir, a que nuestros personajes de una historia ambientada en 1774 usen el español de las *Cartas marruecas* de Cadalso, que fueron escritas en ese mismo año, y por cierto en esta ciudad, y a pocos metros de esta casa. Sin embargo, si uno acude a esa fuente de inspiración se encontrará previsiblemente con que el español de José Cadalso, aplicado a una novela actual, no suena a siglo XVIII, suena a rancio. Volviendo, por poner un ejemplo, a la cuestión del usted o el vos, en 1774 aún no ha sido resuelta del todo, y Cadalso utiliza el vuestra merced, cosa insoportable para un lector moderno.

En conclusión, o en conclusión provisional, lo auténtico no es verosímil, y por tanto no sirve.

O a lo mejor es que las épocas no se solapan por completo. La Alemania de Goethe es un país culturalmente mucho más desarrollado que la España de Larra aunque los dos sean contemporáneos, y por eso no puedo reinventar la época napoleónica en Alemania con el español que realmente la sufrió aquí, sino que tengo que recurrir al de Galdós, que la contó más tarde.

A estas alturas habrá quedado claro que, si ya no sabíamos de qué se trataba, ahora encima vemos que se trata incluso de hacer trampa, cosa que en el lenguaje de los teóricos se denomina emplear convenciones de género. Resultar verosímil cuando se traduce novela histórica no quiere decir parecerse a la realidad, sino a la idea que de la realidad se ha formado el lector, a través de lecturas preliminares y, por qué no, de otras influencias no necesariamente literarias pero muy poderosas, como puede ser el cine.

Lo paradójico es que esta teoría de lo verosímil como pastiche convive con total naturalidad con una exigencia exacerbada de lo que yo llamaría la verosimilitud de lo minimalista. Un lector se puede sentir repentinamente ofendido, y revocar la suspensión de la credulidad imprescindible para la ficción, porque al traducir el rojizo color del pelo de una patricia romana digamos que lo tiene color caoba, dado que la caoba llegó a Europa en 1790 y, por tanto, esa metáfora es tan imposible en Roma como que un esclavo nubio tenga la piel de color chocolate. Así que el adjetivo del original es difícil de traducir, habrá que buscar otro que no sea ese. Gisbert Haefs me hizo notar, durante el proceso de una de

sus traducciones, que por más pesada que resultara la insistencia de sus personajes en medir el tiempo en respiraciones yo no podía aliviarla contándolo en segundos, porque no se habían inventado en Troya como manera de medir el tiempo. Los troyanos y yo terminamos sin aire, pero verosímiles. A veces el deseo de los sinónimos puede ser tan mortal como cualquier otro de los deseos humanos...

Cuestiones menores, como decíamos, propias de amanuenses dedicados a asuntos que no afectan a la esencia de la traducción, porque la esencia de la traducción es inalcanzable e imposible, y no se trata de eso.

Traducir para niños, puede que me digáis. Nada más fácil. Se trata, por una parte, de simplificar el lenguaje; por otra, de poner al alcance de los niños el mundo cultural ajeno; luego, como en cualquier otro relato que cae en nuestras manos, de reproducirlo y ya está...

Curioso que funcione todo menos la terminología. Puedo hacer todo lo que me he propuesto, excepto saber qué es. Por ejemplo, no sé qué es para niños, a partir de lo cual todo lo demás se cae como un castillo de naipes. Me gustaría preguntar a Juan Gabriel López Guix si Alicia es para niños. Si me dice que sí, entonces que me explique qué es traducir para niños. Me pregunto si los siguientes pasajes, que ya he leído en público en alguna ocasión, y puede que incluso a alguno de los presentes, y les pido disculpas, son o no para niños:

> La otra hermana se fue a la habitación y pudo meter el dedo en el zapato, pero el talón era demasiado grande, así que su madre le alcanzó un cuchillo y dijo: «Córtate un trozo del talón; cuando seas reina ya no tendrás que ir a pie». La chica se cortó un trozo del talón, metió el pie en el zapato, se aguantó el dolor y fue a ver al príncipe. Él la subió a su caballo y se fue con ella, pero las dos palomitas estaban posadas en el avellano, y dijeron:
>
> »Mira bien, mira bien,
> sangra el zapato;
> es muy pequeño,
> la verdadera novia aún espera».
>
> Y el miró el pie y vio cómo la sangre desbordaba el zapato y subía rojísima por las blancas medias».
>
> (...)
>
> »Cuando iba a celebrarse la boda con el príncipe acudieron las malas hermanastras, que querían congraciarse con ella y participar de su suerte. Cuando se dirigían a la iglesia, las palomas le sacaron un ojo a cada una de ellas. Luego, cuando salieron, les sacaron el otro. Así, fueron castigadas de por vida con la ceguera por su maldad y falsedad.

Yo no sé si este texto es para niños, yo supongo que sí, al fin y al cabo no es otro que *Cenicienta*, pero he tenido que traducirlo yo porque no circula en ninguna de las versiones más accesibles... a los niños, y, claro, no he buscado una edición filológica, no se trataba de eso. O sí.

No sé qué es traducir para niños. Tampoco sé qué es simplificar el lenguaje. Supongo que los partidarios de esa simplificación dirán que consiste en buscar, a la hora de reproducir, el sinónimo fácil de entre la panoplia de que disponemos, o propiciar una sintaxis sencilla. Pero yo no entiendo, creía que eso escapaba de las atribuciones del reproductor, y a lo mejor entra en contradicción con lo que llamábamos traducir para niños. Isabel Núñez decía el año pasado, refiriéndose a sus lecturas infantiles:

> Leyendo, yo aprendía palabras desconocidas en un contexto mágico o poético, que las cargaba de otros contenidos. [...] Con los años, esas palabras nuevas se hicieron más raras, y más tarde sólo las encontraría leyendo otras lenguas y traduciendo. Los editores de libros infantiles de ahora tratan a los niños como si fueran estúpidos y sólo publican libros con palabras muy sencillas [...]. Nosotros, de pequeños, leíamos libros llenos de palabras enigmáticas que teníamos que aprender.

Tampoco sé qué es poner al alcance de los niños el universo cultural ajeno, porque no sé qué es para un niño el universo cultural ajeno. A mí, personalmente, siempre me resultó mucho más ajeno, y bastante más hostil, el colegio al que iba que la ciudad de Irkutsk, por la que se movía un individuo entonces llamado Miguel Strogoff que tardé muchos años en saber que realmente se llamaba Michel Strogoff aunque, en puridad, hubiera debido llamarse Mijail Strogoff. De todos modos, el individuo que lo inventó tampoco se llamaba Julio Verne como yo pensaba, así que en paz.

Mi pequeña impresión es que no se trata, cuando traducimos literatura infantil y juvenil, de nada distinto de lo que se trata cuando traducimos la otra literatura, sea ella la que sea, pero no parece reinar el acuerdo a ese respecto. Pero lo curioso es que, si nos pusiéramos a deliberar o directamente a discutir sobre tal desacuerdo, probablemente nos encontraríamos con que todo el núcleo de la argumentación a favor y en contra de las distintas posturas se aleja de la blanca superficie del texto para situarse en lugares un poco más alejados: ¿Por qué la versión de *Cenicienta* que he citado es susceptible de ser discutida como apta para niños? Por razones de índole moral, proteccionista, acaso educativa.

Pero, cuando yo busco la moral en un texto, desde mi perspectiva de traductor, me siento como un cirujano buscando el alma, dividido entre la constatación de que no la encuentra y la mucho más primaria pregunta de qué demonios hace buscando tal cosa.

¿Por qué habría yo de simplificar un texto que no fue escrito en términos simples? Por razones de índole paternalista, arrogante, ignorante acaso. ¿Desde cuándo es ese mi papel?

¿Por qué habría yo de acercar universos culturales, en vez de transferirlos como trato de hacer siempre?

Y sin embargo, cuando retrocedo en mis consideraciones me doy cuenta también de que algo parecido sucedía al hablar de la novela histórica, cuando comentábamos que ciertos lenguajes se veían sometidos a la convención, con primacía sobre la realidad. O cuando comentábamos, al hilo de la narración policiaca, la importancia de los tecnicismos profesionales para alcanzar la debida verosimilitud.

En otras palabras: se diría que al tratar de las cuestiones relativas a la traducción de género nos encontramos con que los argumentos no son de índole intrínseca, como los que solemos manejar en nuestras discusiones, sino extrínseca. Por alguna razón incomprensible, aquellos textos que hemos convertido en el horizonte de nuestra vocación y de nuestro destino parecen sometidos a leyes etéreas, teorías inmutables y citas eruditas, en tanto que aquellos que llevan el infamante apelativo de nutricios se ven además expuestos, impunemente al parecer, a la presión de agentes exteriores. Llega uno a preguntarse si no seguiremos anclados en los parámetros del Siglo de Oro, y habremos de hacer nuestras las palabras de Lope de Vega cuando decía:

> pues que paga el vulgo
> es justo
> escribir en necio
> para darle gusto.

¿Por qué sucede así? Sería fácil echarle la culpa a los sacrosantos criterios del mercado, y decir simplemente que todas las presiones proceden del deseo de hacer más vendible lo vendible, pero creo que esto simplificaría en exceso el asunto. No explica por completo —insisto en las palabras *por completo*— la repentina importancia del lector en el proceso de la traducción.

Porque no de otra cosa estamos hablando. Estamos hablando de tener o no tener en cuenta al lector a la hora de traducir, cosa que, una vez más, pudiera parecer evidente, y una vez más no lo es en absoluto. Cuando traducimos la literatura que creemos llamada a influir en el sistema de destino, la que ingenuamente creemos llamada a perdurar, tenemos también la sensación de que es nuestro deber someter al lector a la propuesta artística que nos llega: nadie en su sano juicio plantearía que hay que hacer menos kafkiano a Kafka para volverlo más inteligible o más accesible. Aprovecho para decir que otra cosa distinta puede ser que se le haya hecho en exceso kafkiano por prurito contrario, pero esta es otra historia para ser contada en otra ocasión...

Nadie en su sano juicio trataría de hacer conscientemente accesible el *Ulises* de Joyce, empleando argumentos tales como que es preciso ofrecer al lector una construcción verosímil desde el punto de vista lingüístico, argumento que sin embargo nos parecía del todo válido para la novela histórica. De manera inconsciente —y utilizo inconsciente en al menos dos de las acepciones de la palabra—, atribuimos autoridades a las distintas literaturas, y como correlato a esas autoridades atribuimos también desprecios al público lector, concediéndole tanta mayor importancia cuanto menor se la damos al texto, culminando en el caso de la literatura escrita para niños, para la que admitimos toda clase de aberraciones.

De eso se trata. De la facilidad con la que una operación intrínseca, suficientemente imposible por sí sola, se nos transforma en un proceso contaminado por factores extrínsecos que, a diferencia de lo que nos gusta creer, no nos vienen impuestos por el mercado ni por otras potencias demoníacas, sino por nuestras propias claudicaciones a sobreentendidos que nadie ha formulado.

Y sin embargo, si por mucha alma que tengamos no tenemos apenas libertad, no deberíamos abandonar el propio papel pautado, el propio papel escrito, para perdernos en consideraciones sobre la opinión del lector al leerlo. Si creemos que Kafka es mayorcito para exigir —a través nuestro— a sus lectores cualquier cosa que quiera exigirles, el mismo derecho debemos conferir a Caperucita. Se supone que nosotros sólo estamos aquí para transmitir esos deseos.

Tarea imposible. Porque de todo lo que llevamos dicho se habrá desprendido ya de forma fehaciente que sí tenemos alma, y que ese alma reclama libertad, y que por eso no somos capaces de saber siquiera, con claridad, de qué se trata lo que se trata.

Con todo, es tan sencillo. Casi se me olvidaba que en realidad estábamos hablando de Borges. De un tal Pierre Menard, que «acometió una empresa complejísima y de antemano fútil. Dedicó sus escrúpulos y vigilias a repetir en un idioma ajeno un libro preexistente».

Es tan sencillo. Interpretar de manera exacta, a través de un espíritu humano, lo que ha pretendido otro espíritu humano, para ponerlo al alcance de un espíritu humano.

No sé si me explico.

LOS ALUMNOS TOMAN LA PALABRA: DESENTRAÑANDO A JOSEF WINKLER

Natalia García, Paula Aguiriano, Paula Pascual y Alba Ramos, alumnas de la Licenciatura en Traducción e Interpretación por la Universidad de Salamanca

Alicia Martorell, moderadora, traductora y profesora de Traducción Jurídica y Documentación Aplicada en la Universidad Comillas de Madrid

Alicia Martorell: Cuando me pidieron que moderase esta mesa redonda me hizo mucha ilusión porque pienso que en este tipo de congresos siempre hay alumnos que vienen a escuchar a los profesionales y me parece muy importante que por una vez los profesionales sean los que escuchen a los alumnos. También creo que es interesante que estas alumnas vengan a contarnos cómo aprenden a traducir, ya que aporta un punto de vista complementario que también se necesita en el mundo profesional. Por último, antes de dejar la palabra a las protagonistas, cuando las alumnas aceptaron someterse a este reto, de alguna manera también estaban aprendiendo que traducir es empezar a formar parte de la comunidad de traductores y que en ésta todos comparten lo poco o mucho que se sabe con los compañeros. De esta manera, en este acto, ellas están comenzando a hacer eso que seguirán haciendo en las listas, en los congresos o en cualquier tipo de tertulia. Bienvenidas a esta comunidad y el tiempo es vuestro.

Alumnos: Muchas gracias, Alicia. En primer lugar, queríamos agradecer a Carlos Fortea la oportunidad que nos ha ofrecido para participar de manera activa en este interesante congreso. El objetivo de esta ponencia, además de adentrarnos en el proceso de traducir a Josef Winkler, es mostrarles cómo se enseña, qué se hace y que aprende el

alumno en las clases de traducción literaria. Creemos que esta ponencia puede resultarles interesante puesto que puede que muchos de ustedes no hayan asistido nunca a una clase de traducción literaria como tal y, desde la perspectiva del estudiante, creemos que sí que es posible enseñar a traducir literatura. Quizás no sea una enseñanza muy usual puesto que constantemente aprendemos reglas para no cumplirlas, o adquirimos un criterio y rápidamente estamos buscando una excepción para no aplicarlo. Es por ello que el planteamiento de esta ponencia es eminentemente práctico. Así, vamos a presentar una serie de ejemplos que hemos realizado en clase de traducción de alemán al español, tanto literaria como general, intentando explicar tanto los problemas como los matices de la solución de una forma que resulte entendible para todos.

¿Cómo funcionan nuestras clases? El método es bastante sencillo: recibimos un texto que debemos preparar para la siguiente clase. Llegado ese día, el citado texto se comenta por turnos en una pizarra, de manera que cada alumno escribe un fragmento de ese texto que hemos preparado y comienza el debate. Cada persona tiene su opinión, pero después de discutir las diferentes opciones se alcanza la solución que creemos más apropiada. Pensamos que éste es un buen método para el funcionamiento de las clases, pero sabemos que sólo es viable si, como en nuestro caso, el grupo es reducido.

Por supuesto, para proponer una traducción es necesario argumentarla y justificarla, de manera que uno de los aspectos más importantes es justificar la traducción que se está proponiendo. Se puede estar muy seguro de que la solución propia es la mejor, pero si no hay un buen argumento que la refrende, se desmonta toda la teoría. Una de las opciones puede ser el trabajo documental, que resulta clave en las clases, hasta el punto de que hemos llegado a ir a una biblioteca a buscar una cita muy concreta de Goethe, o a preguntar al carnicero del barrio; pero, sobre todo, hemos utilizado foros de Internet. Ésta última es una herramienta fundamental sin la que no sabríamos qué hacer, razón por la que no nos queremos imaginar cómo podían traducir sin este recurso algunas de las personas de esta sala. Otro aspecto de mucha ayuda son los diccionarios, pero muchas veces no aportan el matiz necesario y la solución que ofrecen puede chocar frontalmente con los académicos. De esta forma, a veces lo que manda es el argumento de autoridad. Otro aspecto que aparece muy a menudo en las clases es la imagen mental que tenemos de lo que el autor quiere decir, lo cual también ha dado lugar a debates sobre si las hadas son grandes o pequeñas, sobre si tienen poderes o, incluso, a realizar dibujos en la pizarra para ilustrar nuestra visión de un concepto.

En la facultad llevamos desde primer curso escuchando que no se puede justificar una traducción porque a uno le suene mejor una cosa que otra, pero a veces hay que reconocer que esta puede ser la solución. Esto es aplicable a cuestiones de estilo, ritmo o a la sonoridad del texto. Estos aspectos son fundamentales, sobre todo en los textos literarios frente a un manual de instrucciones, por ejemplo. Así, la pregunta sería qué hacer en una situación de este tipo. Cuando, por ejemplo, un texto está lleno de arcaísmos debatimos sobre la posibilidad de actualizar el lenguaje o sobre la de escribirlo de la forma en la que creíamos que escribían en esa época. Esto lleva a que finalmente hayamos llenado algunos textos de anacronismos y a que nunca se alcance una solución clara. En lo que se refiere al ritmo y a la sonoridad, cuando tienes la oportunidad de traducir a escritores que manejan la lengua alemana de una manera tan magistral como Thomas Mann se asume no ya que tengamos que empobrecer el estilo, sino que tienes que buscar otro tipo de efectos que puedan compensar esa pérdida que hay al verter ese texto en alemán al español. Al fin y al cabo, por muy polémico que resulte, estamos reescribiendo el texto de alguna manera.

Así pues, vamos a presentar algunos problemas de traducción concretos y los correspondientes ejemplos. Nos ha parecido oportuno mostrarles algunos de los textos con los que hemos trabajado en las clases, puesto que esta es una buena manera de dar a conocer lo que hacemos en las aulas. Hemos trabajado diferentes textos, pero no nos gusta decir que son distintos tipos de textos porque a pesar de que en las propias aulas se nos ha dicho que se estudiaban tipologías textuales, no creemos en eso. La literatura es un campo muy grande y, dentro de ella, podemos encontrarnos cualquier cosa. Por lo tanto, ¿por qué vamos a excluir unos textos u otros si se pueden englobar todos en una misma cosa? Es cierto que hemos tenido textos diferentes, cada uno con sus características propias, y esto nos ha ayudado a estudiarlas y plantearnos muchas cosas como estudiantes, pero también como futuros traductores, y a encontrar soluciones y reflexionar sobre ellas.

Uno de los primeros textos con los que este año hemos roto el hielo de la traducción literaria ha sido *Der Weg zurück*. Se trata de un texto muy difícil en cuanto al estilo, cuyo argumento versa sobre unos muchachos que vuelven de la guerra para participar en un homenaje que se celebra en su colegio en honor de los compañeros que han muerto en combate. Tenemos aquí un tema muy delicado, ya que en la actualidad estamos muy sensibilizados con todo lo que ha ocurrido en la historia alemana contemporánea. Sin embargo, este texto no estaba escrito en la actualidad, es decir, tenemos que centrarnos en lo que el autor quería en ese momento. Se está rindiendo un homenaje, los profesores hablan con un tono tremendamente solemne, pero los estudiantes

están cansados de oír tales aberraciones porque han visto con sus propios ojos cómo han muerto sus compañeros. Así, aparecen palabras malsonantes, un aspecto en el que siempre se nos dice que hay que tener mucho cuidado. Con esto, cada uno expone sus argumentos en el aula, siempre dentro de un contexto, los textos nunca son un fragmento que se escribe en la pizarra. Se ha de considerar el texto completo. Posteriormente comienza el debate y cada uno aporta algún matiz que hace que siempre aprendamos de los demás. Finalmente se decide y se consigue una traducción homogénea en cuanto al estilo.

También hemos tenido la oportunidad de traducir un poquito a Günter Grass y es que hay autores que saben utilizar todos los recursos que les ofrece la lengua alemana. Para nosotros, esto supone un gran problema porque hacen un uso exquisito de su lengua materna. En este texto en concreto, en el que se trata la «anestesia local», nos encontramos con frases muy largas. El alemán ya de por sí tiende a utilizar frases largas, pero este texto cuenta con muchos adjetivos y con subordinadas que dependen de los propios adjetivos. El problema aquí, en principio, es el alemán. Así, hay que reorganizarlo todo en español para que la frase resulte coherente y, además, no podemos olvidar el estilo porque estamos hablando de Günter Grass y en caso contrario no leeríamos lo que él ha escrito. Un ejemplo es esta frase:

> Die Kleidung adrett und die Fülle betonend, maβgeschneidert, auch Maβkonfektion. Pelze, zumeist Persianer, aber auch viel Kamelhaar, dessen Milchkaffeeton mit Sachertorte und Mohrenköpfen, mit hauchdünnen Baumkuchenschnitten und der beliebten Nuβ—Sahnetorte übereinstimmte.

Como se puede apreciar, es muy larga y no presenta ninguna otra dificultad. Sin embargo, hubo que debatirla en clase para saber cuál era una buena formulación del contenido ya que el lector tenía que comprenderlo tal y como nosotros lo entendíamos. Asimismo, había que elegir un vocabulario que se asemejara al registro de Grass y, por supuesto, tener muy en cuenta la fluidez, porque el texto en alemán sí que es fluido.

Uno de los textos que más nos ha sorprendido fue uno llamado *Gelbfieber*. Se trataba de un texto un tanto extraño, y bastante complicado dado su vanguardismo, que no respetaba las convenciones de norma en cuanto a puntuación. El alemán utiliza la mayúscula en todos los sustantivos. Este texto no estaba escrito según esas convenciones, sino todo en minúscula, y el contenido era extremadamente abstracto. Así pues, aquí entra en juego la interpretación. Realmente, ¿estamos entendiendo lo que dice el autor o estamos interpretando sus palabras? Por su puesto, en cuanto a los temas de convención, en español

eliminamos también todas las mayúsculas, pero el resultado es mucho menos llamativo puesto que el alemán está plagado de ellas y el español no, sólo aparecen después del punto.

Este ejemplo que voy explicar se titula *Das Dornröschen*. En realidad es lo que nosotros conocemos como *La Bella Durmiente*, un cuento que ya desde el principio nos hace pensar en niños y en que por lo tanto lo vamos a tener que escribir de otra manera. Pero esto no es así. En primer lugar, el título es *La Bella Durmiente*, pero implica una especie de juego de palabras con el contenido. *Dorn* es «espina» y *Röschen* es una «rosa pequeña». El traductor original optó por una traducción más vaga, despegándose del título. Aquí teníamos un clarísimo problema: la influencia de la generación Disney. Cuando leímos el texto no podíamos evitar relacionarlo con el cuento que todos conocíamos o con la película. De hecho, nos encontramos con un problema muy concreto, con un sintagma que decía *die Weise Frauen*. Literalmente son «las mujeres sabias», pero, nada más leerlo, pensamos directamente en las hadas. Es lo que conocemos, pero tenemos que ser fieles al texto original y éste no habla de hadas. Además, la palabra «hada» ya lleva implícita ciertas connotaciones de carácter dulce, bondadoso o con dotes mágicas y, en este cuento, era una de las propias mujeres sabias la que lanza el maleficio a la protagonista. Barajamos distintas posibilidades: «hadas», «sabias» o «hechiceras» entre otras. Sin embargo, como estamos tan influidos por este tipo de cuentos de fantasía, cada uno percibía connotaciones distintas. No llegamos a ningún acuerdo y decidimos que como el traductor, siempre que las argumente, es dueño de sus propias decisiones, todo el mundo era libre de elegir su propia propuesta.

Un texto muy parecido en términos de influencia fue *Don Quijote*. Este texto resultó muy divertido porque al principio tampoco nos podíamos despegar de la versión que conocemos. Sin embargo, el alemán dice algo totalmente distinto y aunque esté basado en nuestra magnífica versión española, no dice «En un lugar de La Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme». *Dorf* es «pueblo» y no es «*lugar*»; *an dessen Namen ich mich nicht erinnern kann* no quiere decir por tanto «de cuyo nombre no quiero acordarme», sino «cuyo nombre no puedo recordar». *Zu Zugabe* es «de propina» y no significa «de añadidura» y *die Axt zu führen* es «manejar el hacha», no «tomar la podadera». Estos aspectos hay que tenerlos muy en cuenta. Nos debemos al texto, tenemos que olvidar completamente la versión que conocemos de *El Quijote* y, como estudiantes, esto a nosotros nos resulta tremendamente entretenido porque reflexionamos sobre lo que implica ser traductor y la fidelidad al texto.

Otro de los textos que hemos trabajado en clase es un fragmento precioso de *Las mil y una noches*. Se trata de un texto muy íntimo sobre un joven que relata que está cansado

de estar rodeado de gente, que a él lo que le gusta son los objetos que tiene en su casa, con los que se le abre un mundo nuevo porque es capaz de imaginarse el universo al completo. Aquí el problema es un exotismo total. Tiene un estilo muy sobrio y elegante, y aunque el alemán no causaba demasiadas dificultades, era más importante la redacción en español. De hecho, tuvimos un problema y a día de hoy aún no hemos encontrado una solución para esta frase:

> *Ein junger Kaufmannssohn, der sehr schön war und weder Vater noch Mutter hatte, wurde bald nach seinem fünfundzwanzigsten Jahre der Geselligkeit und des gastlichen Lebens überdrüssig.*

La traducción podría ser:

> El joven hijo de un mercader, que era muy hermoso, no tenía ni padre ni madre, se hartó, poco después de su vigésimo quinto cumpleaños de las veladas y de la vida hospitalaria.

Lo que quiere decir *des gastlichen Lebens überdrüssig*, siempre es lo que interpretamos, es que estaba acostumbrado a recibir invitados en su casa. Esta solución no nos convencía, y había otras posibilidades como «vida hospitalaria», «vida placentera» y «vida en sociedad» que no eran acordes al estilo del texto. Estas opciones resultan demasiado actuales, de forma que estuvimos mucho tiempo reflexionando sobre ellas sin conseguir llegar a una solución. Quizás, en este tipo de casos, haya que aceptar en cierto modo el «fracaso» y «empobrecer» el texto porque es algo que puede ocurrir en la vida real. Si no se te ocurre una opción mejor y tienes que entregar el trabajo, tendrás que adoptar la que tienes. El editor no se va a preocupar sobre si necesitabas más tiempo para pensarlo.

También hemos tenido la gran suerte de traducir algunos pasajes de Thomas Mann, lo cual ha sido toda una experiencia. El trabajo ha sido muy satisfactorio, pero a la vez terriblemente frustrante. El texto se llamaba *Visión*, con eso se dice todo. Mann, al igual que Günter Grass y Winkler, conoce su lengua materna a la perfección, sabe todos los recursos que le ofrece y los aprovecha al máximo. Esto primero dificulta la traducción porque es más difícil comprender el contenido, al mismo tiempo que mantener el ritmo, la estupenda sonoridad de este texto y la riqueza léxica. Así, dado que el alemán es muy sonoro, necesitábamos buscar algo semejante: el autor es Thomas Mann y el lector quiere leer a Thomas Mann y no otra cosa. En primer lugar, había que tener mucha paciencia para buscar e idear todas las formas posibles de poner el fragmento de manera que realmente fuese tan sonoro como el alemán y, por supuesto, dominar el vocabulario. Para esto, no existía otra posibilidad más que conocer nuestra lengua materna, lo cual se adquiere

leyendo y somos conscientes de ello. El resultado creemos que fue aceptable, pero también asumimos que fracasamos en algunos fragmentos del texto.

Aquí nos surgió la eterna pregunta: ¿una traducción es una interpretación del traductor? Thomas Mann nos puede dar su visión y unas palabras, pero las palabras tienen distintas connotaciones para cada persona. ¿Hasta qué punto estamos viendo su visión o la nuestra a través de esas palabras? También es cierto que en clase se nos ha dicho que si nos metemos de lleno en la vida del autor, si profundizamos sobre él, sobre su historia, sobre su pasado, podemos llegar a cierto punto de entendimiento. Hasta este año creíamos que eso podía ser así porque la inmensa mayoría de los profesores aconseja que nos documentemos sobre todo lo que tenga que ver con el autor, pero este año nos hemos encontrado con una minoría de profesores que nos dicen todo lo contrario ya que nos dejan caer una pregunta a modo de reflexión: ¿tenemos que traducir como si fuéramos el autor o realmente como lector? La pregunta queda abierta.

Ahora, ya que el título de la ponencia es *Desentrañando a Josef Winkler*, cabe destacar que es importante ofrecer una serie de datos biográficos sobre el autor para entender mejor su peculiar estilo. En primer lugar, hay que decir que Josef Winkler es sin duda alguna uno de los autores austriacos más importantes de la literatura actual y tiene obras como las siguientes: *Hijo de hombre*, *El cementerio de las naranjas amargas* o *Natura morta*. Ha recibido numerosos premios entre los que destacan el Premio Georg Büchner, el Premio de Literatura de Berlín o el Premio Alfred Döblin. Su obra fue elegida en España en 2005 como II Premio Lateral de Narrativa, como la mejor obra extranjera. Como su compatriota Thomas Bernhard, también hace *antiheimats Literatur*, una literatura contra la patria. Esto es así ya que nace en un pueblo llamado Kamering, en la región austriaca de Carintia. El pueblo tiene forma de cruz y es profundamente católico. El autor fue monaguillo, lo educaron en la doctrina de la Iglesia y le enseñaron a temer a ese poder omnipresente y todopoderoso que es Dios. Afirma que siempre ha crecido sufriendo por ese miedo a pecar y eso se ve reflejado en sus obras, ya que siempre las llena de sentimientos tormentosos, de escenas dantescas y de reproches contra la Iglesia, a la que odia profundamente.

Los temas de la literatura de Winkler se centran en la sangre, el dolor, la muerte, el pecado, el suicidio o la homosexualidad. Winkler trata estos temas de forma detallada, con una escritura obsesiva que hace que nos adentremos en la obra y nos sintamos parte de ella. De hecho, afirma que detrás de cada frase hay muchísimo trabajo y decenas de palabras tachadas. Josef Winkler lo denomina «literatura de rostros» y dice que si no hay un rostro

detrás de cada frase, esa frase no está bien escrita, lo cual dificulta bastante la traducción. De esta manera, la *antiheimats Literatur* de Winkler puede resumirse en la siguiente cita:

> Si supiera que tengo alguna enfermedad mortal e iba a morir en unas semanas, iría en barco a la isla de Stromboli y me arrojaría al volcán, porque a mi tierra natal de Carintia no quiero dejarle ni siquiera mi cadáver.

Es momento de adentrarse en la obra a la que dedicamos tres meses, a *Natura Morta*. Tradujimos las diez primeras páginas de esa obra y debido al tiempo que le dedicamos, llegamos a familiarizarnos con el estilo tan original del autor, que de hecho dice que escribe sin vergüenza las escenas que otros tratan de ocultar. En términos generales, cabe destacar que la obra es corta, unas cien páginas, y el autor narra la vida en un mercado italiano ubicado en Roma. El resultado es una sucesión de imágenes intensas de lo que está pasando allí diariamente y el citado mercado parece cobrar vida gracias a la minuciosidad del autor. Llegó un momento en el que traducíamos con cierta fluidez y nos sentíamos mucho más cómodos a la hora de plantear propuestas, pero existían muchas dificultades no sólo por el autor sino también por el propio idioma, el alemán, y su sintaxis. Algunas de estas dificultades dieron lugar a debates que reflejaban situaciones a las que el traductor siempre se enfrenta. Las primeras son las llamadas construcciones de participio que son adjetivos a los que se les añade la marca de participio (una «d») y posteriormente la declinación correspondiente al adjetivo. En el ejemplo, *die zuhumpelnden Frau* sería de forma literal «la mujer cojeante». En alemán las construcciones de participio son muy frecuentes, pero en este texto tienen más importancia, por lo cual nos llegamos a plantear dejar «mujer cojeante». Sin embargo, esta es una propuesta un poco atrevida y pese a que a veces se diga que traducir es decir lo mismo de la mismo forma, en este caso la impresión del texto sería cuando menos chocante y poco natural en español porque esa construcción no es típica de nuestro idioma. Al final decidimos perder ese matiz que aportan estas construcciones en alemán y reformular la oración ya que nos parecía la opción más acertada.

El siguiente punto importante es la terminología, ya que la labor de documentación es enorme y tuvimos un ejemplo que decía *Eine Kerze in einem roten Plastikbehälter* que de forma literal sería «una vela en un recipiente de plástico rojo». Así, en alemán no se utiliza ningún término específico para referirse a ese tipo de vela que en español se conoce como «vela votiva». En este caso uno se plantea si es necesario llegar a elevar el registro porque quizás no todo el mundo sepa lo que es una vela votiva o simplemente dejar la traducción y evitar así más problemas. Finalmente, nos decantamos por dejar «vela votiva» por el

esfuerzo de documentación y por el hecho de que si existe un término específico no está mal usarlo.

Las repeticiones son otro claro problema de este texto, ya que pese a que en clase salgamos a la pizarra y escribamos sólo un fragmento, no traducimos frase por frase sin tener en cuenta el texto completo. Si vemos un fragmento que se repite y modificamos algún elemento del mismo, volvemos atrás y modificamos el anterior también, ya que un cambio implica otro cambio.

Otro importante son los vocablos austriacos, dado que Winkler es de ese país. De esta manera, a menudo nos encontramos con palabras que no aparecen en ningún diccionario. En este caso, estamos muy acostumbrados a introducir la palabra en el buscador de Google y que ésta aparezca en nuestra pantalla. Así, puede suceder que se busque *Einrexglas* y que sólo aparezcan tres entradas, preguntas de otros compañeros en foros, de forma que no servía de gran ayuda. Lo mismo sucedió con otros vocablos como *Fieseln*, *Leibchen* o *Knabern*. Estas situaciones resultan frustrantes porque no existe la posibilidad de dejar un espacio en blanco, siempre es necesario proponer alguna traducción.

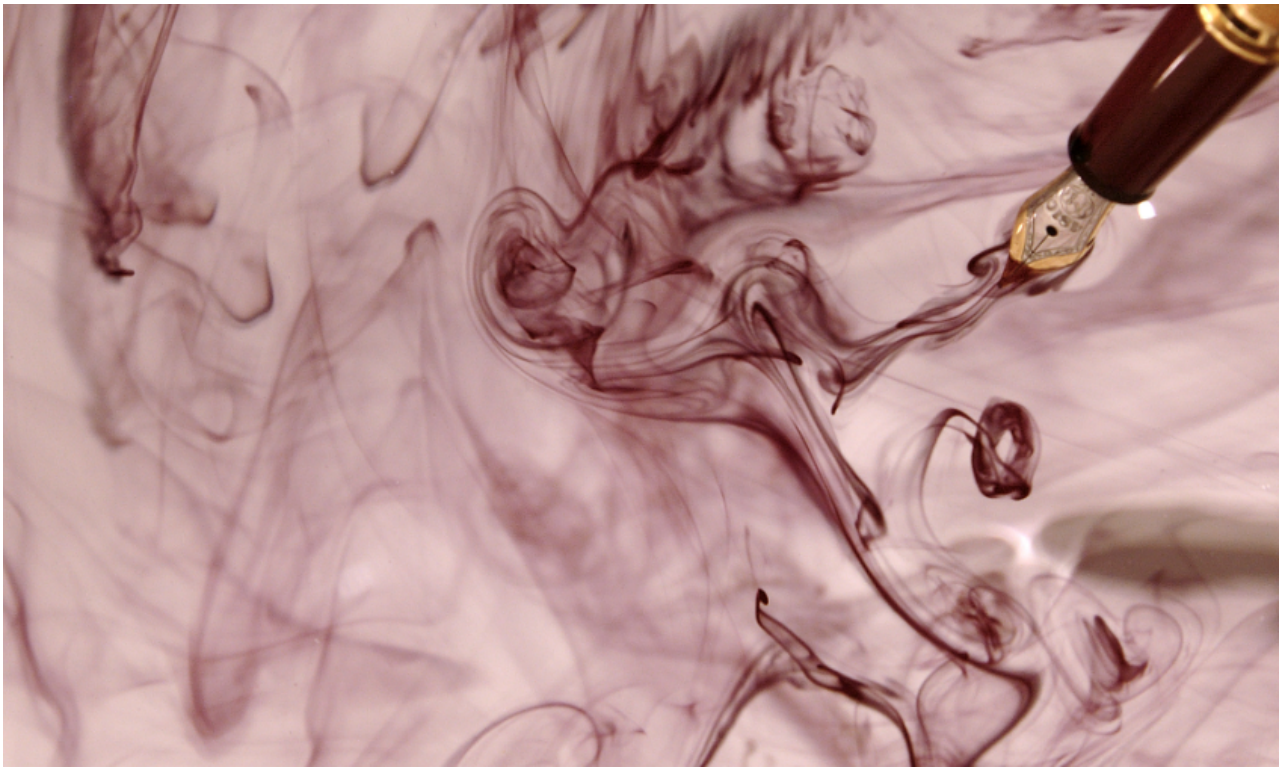
Sin duda, la mejor parte del trabajo son las discusiones en clase. Al final de las mismas todos sacamos en claro que no hay una única traducción para un texto, hay muchas propuestas que pueden ser válidas. El hecho de que en clase se intente alcanzar una única solución no significa que esa sea la verdadera, la única y la posible. Asimismo, resulta curioso que al traducir nos damos cuenta de que no todos nos centramos en las mismas partes de un texto. Un ejemplo es *Ein schwarhaariger, ungefähr sechszehnjähriger Junge* que es «Un chico joven de pelo negro que tiene alrededor de 16 años». Cuando decimos «el joven de pelo negro», no todos piensan en pelo negro, sino que muchos propusieron traducir como «un joven moreno» porque «moreno» no implica lo mismo para todos. Así, esta es la prueba definitiva de que no todos nos centramos en lo mismo sino que hay cosas realmente importantes que nuestros compañeros ven y en las que nosotros ni nos fijamos. Lo más positivo del trabajo desarrollado en las clases es que se llega a ser muy minucioso con el texto y se aprecian muchos aspectos en los que nunca nos hubiéramos fijado estando solos en casa.

Tras este período de tres meses en el que nos hemos ido adaptando al estilo de Winkler y debido al gusto con el que terminamos por traducir su obra, Carlos Fortea nos brindó una oportunidad sin precedentes para nosotros como alumnos: ver parte de la traducción real realizada por Miguel Sáenz. Hasta ese momento nunca habíamos realizado

un ejercicio de este tipo en ninguna otra asignatura y era lo que más se aproximaba al mundo real dentro de las aulas. Esto es así ya que nuestras entregas semanales quedan apiladas en los despachos de los profesores y de ahí no van a salir, con lo cual no se tiene la sensación de estar traduciendo algo real, sino simplemente una fotocopia o un fragmento de un texto.

De esta forma, Carlos Fortea pidió a Miguel Sáenz que nos proporcionara la primera página de la obra y el ejercicio no dejó a nadie indiferente ya que aunque las traducciones venían a decir lo mismo, había matices importantes. Por ejemplo, tras dos semanas buscando lo que era una vela votiva, miramos el texto y aparecía «una vela en un recipiente de plástico rojo». De esta forma, uno se da cuenta de que quizás no sea necesario ser tan concreto sino que es mejor adquirir un criterio personal. Asimismo, otras opciones que quizás nos parecían estupendas, resultaron ser ideas totalmente diferentes a la traducción real. Es cierto que no hay una opción que sea menos válida que otra y este ejercicio supuso una inyección de autoestima para toda la clase. Nos dimos cuenta de que sí que éramos capaces de traducir literatura a un nivel aceptable y que poco a poco habíamos adquirido un criterio personal a la hora de traducir gracias a las aportaciones de todos los compañeros, los debates y las ayudas del profesor.

Así pues, parece claro que en la traducción literaria las reglas están para saltárselas.



LA LEY DE PROPIEDAD INTELECTUAL Y SU REPERCUSIÓN PARA LOS TRADUCTORES

Fernando Carbajo
Profesor de la Facultad de Derecho de la Universidad de Salamanca

I. PRELIMINAR: APROXIMACIÓN AL DERECHO DE PROPIEDAD INTELECTUAL

Pese a que el derecho siempre es árido para los legos en la materia, esta disciplina de la propiedad intelectual es, probablemente, una de las partes más amables del derecho. Se trata de una disciplina apasionante que hoy en día forma parte del debate público, ya que con la sociedad de la información la propiedad intelectual es un puntal que ya excede las fronteras de los juristas. Vamos a hablar de la propiedad intelectual y de su relación con la traducción y con el traductor.

Antes, es preciso contextualizar lo qué es el derecho de propiedad intelectual desde la perspectiva internacional y nacional. Tradicionalmente, desde que apareció la propiedad intelectual, allá por el siglo XVIII, se conformaron dos sistemas jurídicos de protección: el sistema anglo-americano del *copyright* y los sistemas continentales europeos del derecho de autor. El primero de ellos se basa en el derecho de copia que sigue la perspectiva puramente economicista y patrimonialista, no interesan los datos personales del creador y se ajusta a la filosofía utilitarista: otorgar un derecho de propiedad exclusivo a los creadores para incentivar la creación y la inversión en bienes culturales, de manera que eso contribuya a engrosar el acervo cultural y acabe beneficiando a toda la sociedad. Los sistemas continentales europeos del derecho de autor, con origen en Francia y Alemania, a los que se ajusta la normativa española, son de inspiración iusnaturalista: se reconoce el derecho

exclusivo fundamentalmente para tutelar el esfuerzo personal del creador y los aspectos patrimoniales surgen posteriormente. De esta manera, en los sistemas anglosajones sólo tenemos aspectos patrimoniales del derecho de autor y en los sistemas continentales europeos y latinoamericanos tenemos aspectos personales y patrimoniales gracias a esa filosofía iusnaturalista de proteger el trabajo que es fruto del intelecto, tan propia de la Revolución Francesa.

Ya en el siglo XIX todos los Estados se dieron cuenta de que la propiedad intelectual necesitaba una protección internacional, dado que las obras que se divulgaban en un país, de inmediato se divulgaban en otros. De este modo, el autor y la industria (en ese momento editorial; posteriormente surge la audiovisual) también necesitan estar protegidos. El principal convenio internacional es el Convenio de Berna de 1886, reformado por última vez en París en 1971 y luego ajustado a la era digital en 1996, en lo que se conoce como la agenda digital de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. Se trata de un convenio de protección de los autores literarios y artísticos. Además, en 1961 se aprueba el Convenio de Roma, donde se protegen los llamados derechos afines o conexos, que son los derechos de los intérpretes, los ejecutantes musicales y artísticos, los productores de felogramas y audiovisuales, y los canales de emisión de radio y de televisión, ajustado también a la era digital en otro Tratado de la OMPI de 1996.

En el año 1971 la UNESCO promulga un nuevo convenio internacional, el Convenio Universal del Derecho de Autor, firmado en Ginebra, que aunque reproduce en buena parte lo que dice el Convenio de Berna, presta atención a aspectos muy puntuales que tienen que ver con la propiedad intelectual como derecho del hombre y a la necesidad de dar acceso a los contenidos, a las obras protegidas por la propiedad intelectual. Es decir, son aspectos más sociales, no se centra exclusivamente en la protección del autor sino que busca la expansión de la cultura, algo propio de los fines de la UNESCO. A finales del Siglo XX se promulgó también el Convenio TRIPs o ADPIC (Aspectos de Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio) de la Organización Mundial del Comercio (1994). Éste es un instrumento básico de la globalización, porque la economía global se basa en amplísima medida en la propiedad intelectual. De esta manera, cuando se constituyó la OMC se dio especial importancia a los derechos de autor, a los derechos conexos, patentes, marcas, diseños... Cabe destacar también la Normativa de la Comunidad Europea ya que hay muchas directivas comunitarias relacionadas con los derechos de autor, con los derechos conexos que se han ido incorporando a las legislaciones nacionales. Las

Directivas comunitarias son un mecanismo de armonización, de manera que tienen por fin que cada problema tenga una regulación igual o muy parecida en los distintos países, lo cual ha ido provocando sucesivas reformas de la ley de propiedad intelectual en España.

La primera Ley de Propiedad Intelectual española data de 1879 y se modificó en 1987, para en 1996 promulgarse lo que es la ley actual que llamamos Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual. Un texto refundido es una ley de leyes y se conoce así porque desde el año 1987, que se aprobó la ley de propiedad intelectual, a raíz de la incorporación al derecho español de directivas comunitarias, fueron promulgándose sucesivas leyes hasta que en el año 1996 se propuso la elaboración de una gran ley, la actual, que luego ha sido reformada en varias ocasiones, la última vez en diciembre de 2008. Cabe destacar que la principal reforma se produjo en julio de 2006, mediante la Ley 23/2007, a fin de llevar a cabo la adaptación a la sociedad de la información. Ahora, la crisis ha paralizado —por el momento— el proyecto de creación de una ley mucho más moderna.

Respecto a la estructura normativa de la propiedad intelectual, hay que partir del marco constitucional, ya que hay quien identifica la propiedad intelectual como una manifestación del derecho fundamental de la libertad de expresión. El artículo 20,1,b) de la Constitución de 1978 habla de la libertad de expresión, de información y de creación. Pero una cosa es el derecho a crear y otra diferente es el derecho sobre lo creado. Todo ciudadano tiene el derecho a crear, como manifestación de su libertad de expresión, pero el derecho sobre lo creado es el fruto de la actividad intelectual, y se concibe como un derecho de propiedad (artículo 33.1 de la Constitución). De esta manera, son dos perspectivas distintas y el derecho de autor es un derecho de propiedad; pero una propiedad muy especial, porque la propiedad intelectual recae sobre algo intangible como es la obra (derechos de autor) y también lo que llamamos prestaciones afines o conexas, es decir, los vehículo de transmisión de obras: un fonograma, una grabación audiovisual o una interpretación (derechos conexos). Sobre un mismo contenido pueden recaer uno o varios derechos de autor y derechos conexos. A modo de ejemplo, sobre un disco recaen uno o varios derechos de autor de los creadores—compositores de música y letra, el derecho de uno o varios artistas intérpretes y el derecho del productor del fonograma; sobre una obra literaria, recae el derecho del autor y, en su caso, el derecho del traductor.

La propiedad intelectual, el derecho de autor, es una propiedad *sui generis* porque no es puramente patrimonial sino que tiene también aspectos personales, que son los derechos morales del autor. El autor decide si quiere o no divulgar su obra, puede hacerlo de forma anónima o bajo pseudónimo, puede exigir que se respete la integridad de la obra o retirar la

obra del comercio. También hay que tener en cuenta la libertad de empresa (artículo 38 de la Constitución española), porque, pese a que muchas veces pensemos en clave de proteger los intereses del autor, la normativa moderna de la propiedad intelectual piensa en clave claramente comercial (explotar las obras). En los países anglosajones no se da excesiva importancia a los intereses puramente personales (morales) del creador, sino que lo que importa es el valor económico de la obra. Eso es algo que se deja sentir claramente en todas las leyes de propiedad intelectual modernas. Por lo tanto, la explotación comercial de la obra en una sociedad y en una economía basadas en el conocimiento, lo que conocemos ya como capitalismo cultural, adquiere un valor fundamental en el mundo empresarial.

Hoy en día la propiedad intelectual está íntimamente relacionada con el derecho de propiedad y el derecho a la libertad de empresa: el derecho a crear empresas, a desarrollar actividades económicas relacionadas en este caso con la propiedad sobre bienes inmateriales. Posteriormente tenemos ya la Ley de Propiedad Intelectual, que es un desarrollo específico de este concreto tipo de propiedad. La citada ley reconoce dos tipos de derechos: los derechos de autor sobre la obra original y los derechos conexos o afines que en nuestra ley se conocen como «otros derechos». Este tipo de derechos son los de los intérpretes, productores de grabaciones fonográficas y audiovisuales, fabricantes de bases de datos o emisiones de radio y televisión. Se denominan conexos o afines porque siempre se entendió que era el vehículo para acercar la obra al público. Pero esto ha cambiado, porque hoy en día podemos decir que hay derechos conexos sobre prestaciones (programas radio o televisión) donde no hay obra. Si vemos un partido de fútbol veremos el *copyright* de la cadena televisiva, pero eso no es una obra. En caso de que fuese una serie o una película o un documental, sí que sería una obra audiovisual. Sin embargo, pese a no ser obras, se quieren proteger para así tutelar la industria, no sólo al autor, porque sin industria no hay incentivo económico para el autor y se podría paralizar la explotación comercial en masa de los contenidos.

Finalmente tenemos la legislación sobre competencia. Hay que tener en cuenta que la propiedad intelectual otorga un derecho de monopolio. Nadie puede utilizar la obra o la prestación conexa sin contar con la expresa autorización del titular de los derechos. Eso puede llevar a situaciones de abuso de monopolio si se dan determinadas circunstancias, aplicándose el derecho comunitario o nacional de defensa de la competencia.

II. EL DERECHO DE AUTOR: REGULACIÓN BÁSICA

Centrándonos ya en el derecho de autor (dejando de lado los derechos conexos), el esquema clásico para el estudio de este derecho requiere analizar el sujeto, el objeto y el contenido.

El *sujeto* hace referencia al creador, es decir, al autor. Las leyes continentales dicen que tiene que ser una persona física porque la actividad intelectual creativa sólo la tienen las personas físicas. Los ordenamientos anglosajones del *copyright* reconocen el derecho de autor a las personas jurídicas, por ejemplo a una sociedad, a una asociación o a una administración pública. Aquí teóricamente no sucede eso pero en la práctica sí, porque la ley dice que «es autor la persona física que crea una obra literaria, artística o científica» y, a continuación, que «las personas jurídicas se podrán beneficiar de la protección que esta ley concede al autor en los casos expresamente previstos» (art. 5 LPI); esos casos son los de las obras colectivas creadas por la iniciativa de una persona física o jurídica que coordina diferentes aportaciones creativas singulares que se fusionan en la colectiva y que la edita y divulga bajo su nombre (art. 8 LPI). Esto es lo que llamamos obra de empresa y que podemos ver cuando adquirimos un diccionario y pone *copyright* X S.A. y no aparecen los autores concretos; aunque en otras ocasiones, como sucede con los periódicos y revistas, sí que son identificables los autores, distinguiéndose entre los autores de las aportaciones singulares y el autor de la obra colectiva, que puede ser una persona jurídica. De esta manera, a través de una ficción jurídica, aunque las personas jurídicas no pueden ser autores, sí que se les tratará como si fueran autores y, en consecuencia, se les reconocerán los mismos derechos morales y patrimoniales que a los creadores individuales.

En segundo lugar tenemos el *objeto*. El derecho de autor recae sobre una obra, una creación intelectual original; las ideas no se protegen, se protege la obra, que es un conjunto elaborado de ideas plasmado en un soporte. Para proteger esa creación intelectual, que denominamos *corpus mysticum* (creación espiritual), tiene que estar plasmada en algo corpóreo, en un soporte, el *corpus mechanicum*. Ese soporte puede ser tangible, un libro, o intangible, el disco duro de cualquier equipo informático. Por supuesto, la obra ha de ser original, que según la concepción utilitarista patrimonialista de los americanos es lo no copiado. En la concepción continental es más complicado, ya que original es aquella creación que plasma la personalidad creativa del autor. El problema es cómo identificar la originalidad, correspondiendo en último término la decisión a jueces y tribunales en caso de conflictos sobre la autoría. Dependiendo de los tipos de contenidos este tipo de originalidad será válido o no. Lo que es cierto es que existe una tendencia hacia lo

anglosajón. Es más sencillo calificar como original la creación que sea novedosa, aquello que no es copiado de una creación anterior. Copiado en sentido literal, copia íntegra, o en sentido amplio, plagiar. Es decir, tomar las partes esenciales de una obra anterior.

Por último tenemos el *contenido*. El autor, por el simple hecho de la creación, adquiere los derechos o facultades que la ley reconoce, que son: de un lado, las facultades morales, las cuales son personalísimas, inalienables e irrenunciables; y de otro lado, las facultades patrimoniales, esencialmente transmisibles. Así, el derecho de autor es un sólo derecho, pero complejo, ya que tiene dos dimensiones interdependientes: facultades morales y facultades patrimoniales. Son imprescindibles, lo que da lugar a que el derecho de autor no sea susceptible de venderse, sino que se adquieren autorizaciones (licencias) para la explotación económica de los derechos de una obra. De esta manera, el autor nunca pierde la propiedad de una obra. Esto es así porque los derechos morales no se pueden transmitir y como hablamos de un único derecho con dos dimensiones, no se puede transmitir una parte sin la otra.

De los derechos morales del autor (art. 14 LPI) interesan especialmente el derecho a decidir la divulgación, la paternidad y el derecho a exigir que se respete la integridad de la obra e impedir cualquier modificación, lo cual es muy importante para los traductores porque existen varios casos judiciales de alteraciones de traducciones.

Los derechos patrimoniales son de dos tipos. Por un lado tenemos los derechos exclusivos de explotación, por los que sólo el titular de los derechos, el autor, puede usar la obra. Nadie sin autorización del autor puede explotar la obra. Estos derechos son la reproducción, la distribución, la comunicación pública, la transformación y la colección, y cada uno de ellos tiene diferentes modalidades de explotación. La reproducción (art. 18 LPI) puede ser gráfica o electrónica y la distribución (art. 19 LPI) puede ser en forma de venta, de alquiler o de préstamo. La comunicación pública (art. 20 LPI) puede ser presencial o a distancia, como la radiodifusión o la puesta a disposición en línea. La transformación (art. 21 LPI) es el derecho a impedir cualquier alteración o modificación de la obra (arreglos, adaptaciones teatrales y musicales y traducciones. La colección (art. 22 LPI) es el derecho a agrupar la antología completa o la antología escogida. Y por otro lado tenemos otros derechos patrimoniales que no son exclusivos, es decir, no hay un derecho a prohibir, no hay un derecho de monopolio, sino que están autorizados por la ley pero a cambio la ley establece que se debe remunerar equitativamente al autor y a la industria para compensar. Así, existen las remuneraciones equitativas por usos secundarios de comunicación pública (los bares, hoteles, etc. tienen que pagar unas tarifas por la música

que ponen pero no necesitan pedir permiso); de la misma forma, existen las compensaciones equitativas por límites, como el caso de por copia privada y el préstamo público. Esta es una licencia legal, está autorizado, pero se compensa la perdida que van a tener los creadores y la industria.

La gestión de derechos de autor puede ser individual, que sea el autor el que vaya concediendo licencias (contrato de traducción o de edición sobre una traducción), o puede ser colectiva, a través de las entidades de gestión colectiva. En algunos casos, la ley impone la gestión colectiva obligatoria, cuando se produce un uso masivo de obras y no tiene sentido que los autores otorguen autorizaciones singulares porque sería prácticamente imposible hacerlo (*v. gr.*, licencias de reproducción en fotocopia, música, en bares, restaurantes, hoteles...).

El contenido del derecho de autor se completa con un complejo sistema de contrapesos, que son los llamados límites o excepciones. En todas las constituciones modernas el derecho de propiedad aparece limitado desde dentro por la llamada función social de la propiedad (art. 33 CE). Se reconoce el derecho a la propiedad y la función social de la propiedad, lo cual significa que la sociedad debe ponerse al servicio de los intereses generales. Si en alguna disciplina se puede percibir la limitación del derecho de propiedad es en los derechos de autor. No existen límites temporales en la propiedad sobre cosas materiales (la casa o el coche), que no caducan y pueden pasar de generación en generación, pero la propiedad del autor sobre su obra tiene un período de caducidad: toda su vida y 70 años tras su muerte. Esta es una forma de que los sucesores del autor disfruten de los resultados del esfuerzo intelectual de éste. Asimismo, hay excepciones o límites materiales, es decir, que actúan cuando la protección todavía está vigente, cuando no han pasado 70 años tras la muerte del autor. Esta es una manera de permitir que el público pueda acceder a los contenidos sin necesidad de pedir autorización. Un aspecto que se muestra como una de las claves en la era del acceso, propia de la sociedad de la información.

Entre los límites materiales o sustantivos destacan la copia privada (art. 31.2 LPI), la parodia (art. 39 LPI), la cita (art. 32.1 I LPI), las revistas de prensa (art. 31.1 II LPI), la ilustración para la enseñanza (art. 32.2 LPI), la reproducción y préstamo de bibliotecas o archivos (art. 37 LPI) o los trabajos sobre temas de actualidad (art. 33 LPI). Todos estos actos de utilización de una obra se pueden hacer sin pedir autorización al autor o al licenciatario de derechos de explotación (editor, productor), ya que están autorizados por la ley en forma de límite o excepción (se habla al respecto de licencias legales). Lo que ocurre

es que a veces un límite de este tipo, por ejemplo, la copia privada o el préstamo, como se ejercitan masivamente por el público, pueden perjudicar la explotación normal de la obra, ya que si todo el mundo copia o acude al préstamo, no se vende. De esta manera, se establecen compensaciones equitativas, entre ellas el famoso canon por copia privada (art. 25 LPI) o el canon por préstamo (art. 37.2 LPI), que son discutibles pero que son la única forma de que el equilibrio se mantenga. Estos cánones, no son impuestos sino obligaciones legales del derecho privado; su correcta denominación es la de compensación o remuneración equitativa por copia privada.

III. EL TRADUCTOR Y LA TRADUCCIÓN EN LA NORMATIVA SOBRE PROPIEDAD INTELECTUAL

Respecto a la presencia del traductor y de la traducción en los convenios internacionales, el Convenio de Berna dice que los autores de obras literarias y artísticas protegidas por el derecho de autor gozarán del derecho exclusivo de hacer uso o autorizar la traducción de sus obras mientras esté vigente la protección (en la actualidad el plazo habitual son 70 años *post morten* del autor). El artículo 5.1 de la Convención Universal de Derechos de Autor dice lo mismo: el autor tiene el derecho exclusivo de hacer, de publicar o de autorizar que se haga y se publique una traducción. El artículo 11.2 del Convenio de Berna dispone que los autores de obras gramáticas y dramático—musicales (ópera, zarzuela) traducidas gozarán del derecho exclusivo de autorizar la comunicación pública, en forma de representación, de ejecución pública o de transmisión.

De estos tres preceptos se infiere, en primer lugar, el derecho del autor de la obra originaria a autorizar o a prohibir la traducción de su obra siempre y cuando esté vigente la protección. Pasado el período de protección, la obra cae en el dominio público y pasa a ser libremente traducible. Esa autorización supone realmente una licencia del autor de la obra originaria —que a su vez ha de ser original para ser protegida por el derecho de autor— para transformarla en forma de traducción a uno o varios idiomas; y también para poder explotar económicamente la traducción. La autorización que da el autor puede ser directa, de autor a traductor, pero en la práctica casi siempre es indirecta, de autor a agente o a editor, y de éstos a traductor.

Una particularidad de la UNESCO es el artículo 5 del Convenio Universal de Derechos de Autor, que permite a los Estados Miembros que así lo quieran la posibilidad de limitar el derecho del autor para prohibir o autorizar la traducción de su obra. Esto es así por motivos de fomento de la cultura en países en desarrollo o en países con un idioma

que no permite que lleguen todas las obras que se publican en otros idiomas más accesibles. Así, «si a la expiración de un plazo de 7 años desde la primera publicación de un escrito, la traducción de éste no ha sido publicada en la lengua de uso general de un Estado contratante, por el titular del derecho de traducción o por un tercero, cualquier nacional de ese Estado podrá obtener de la autoridad nacional competente una licencia no exclusiva para traducir esa obra y publicarla, sólo con uso escolar, universitario o de investigación». De esta manera, existe una autoridad nacional que recibe solicitudes y que decide si concede o no licencias, que no son gratuitas, sino que se establece una remuneración equitativa que luego se abonará al autor y al editor de esa obra en otro país. Un ejemplo es la legislación colombiana, que cuida mucho los aspectos literarios. Si en Colombia, en el plazo de siete años desde la publicación de una obra en otro país e idioma no se ha publicado esa obra en español, cualquiera puede pedir una licencia para traducirla para uso escolar o científico.

Por otra parte, el Convenio de Berna dice que «estarán protegidas como obras originales, sin perjuicio a los derechos de autor de la obra original, las traducciones y demás transformaciones de una obra literaria, artística o científica». Es decir, la traducción es una obra derivada y la obra traducida es una obra preexistente en la cual se basa la traducción. Por lo tanto, si es una obra, el traductor es autor, pero esto no sucede en la traducción de textos legales, los cuales no están protegidos por derechos de autor. De esta manera, el problema es hacer compatibles los derechos del autor de la obra preexistente con los derechos del autor de la traducción. Es decir, los derechos del autor con los derechos del traductor.

Entre los aspectos más relevantes de la propiedad intelectual destaca que nuestra Ley no tiene un apartado que hable de la traducción sino que tiene normas dispersas que hacen referencia de forma directa o indirecta a la misma. Los cinco aspectos más destacados son estos: la traducción como derecho del autor; la autorización para traducir; la traducción como obra; el traductor como autor; y el contrato de traducción como contrato de cesión de derechos.

Respecto a la traducción como derecho del autor hay que recordar que la traducción es una modalidad del derecho exclusivo de transformación, por lo tanto, toda traducción supone la transformación de una obra preexistente. El artículo 21.1 de la Ley de Propiedad Intelectual (LPI) dice que «la transformación de una obra comprende su traducción u otras modificaciones o alteraciones». Así, la traducción es la forma más clásica de transformar una obra. El mal llamado derecho de traducción es pues una modalidad del

derecho de transformación. La transformación constituye el trasunto patrimonial del derecho moral a exigir el respeto de la integridad de la obra (cfr., art. 14.1 LPI). Si el autor tiene el derecho a prohibir o autorizar la traducción, una traducción no se puede hacer con fines de divulgación sin contar con la autorización del autor de la obra preexistente.

Esa autorización para traducir es en verdad una licencia de explotación que supone una cesión del derecho de transformación a uno o varios idiomas; además, supone la cesión de otros derechos patrimoniales para la explotación de la traducción. Por eso debe ajustarse a las disposiciones generales sobre transmisión de derechos de autor previstas en los arts. 43 y ss. LPI.

En el caso de que se traduzca y divulgue cualquier obra sin contar con la autorización del autor de la obra traducida, se incurre en una infracción del derecho de autor y esto da lugar a acciones de cesación de comercialización y a una posible indemnización por daños y perjuicios.

La autorización del autor al traductor puede ser directa: el autor o sus sucesores (derechohabientes) autorizan directamente a un tercero, el traductor, para que traduzca la obra a un idioma y para que la explote. Una vez autorizado, el traductor podrá divulgar la obra personalmente pero normalmente negociará con un tercero, un editor, y tendrá que ceder a éste los derechos de explotación de su traducción mediante un contrato de edición (arts. 58 y ss. LPI). Así, una vez creada obra —la traducción— se celebrará un contrato de edición de la traducción, en el que el traductor tendrá que garantizar al editor que él está autorizado por el titular de derechos de la obra preexistente para hacer y explotar la traducción.

Sin embargo, lo habitual es la autorización indirecta, a través de intermediarios. Existen distintas posibilidades ya que el autor o sus derechohabientes pueden autorizar a un agente literario para que negocie la explotación de la obra en otros idiomas con editores de otros países. La otra posibilidad es que el autor o sus sucesores, directamente o a través de su agente, cedan el derecho de traducción a un editor para que éste traduzca y explote la traducción en uno o varios países. En este caso el editor puede traducir la obra por sí mismo, ya que puede tener a alguien en su plantilla que traduzca o ser él mismo (si es un editor—persona física) quien haga esa tarea; pero lo habitual es que encargue la traducción a un traductor independiente, mediante un contrato de arrendamiento de obra seguido de un contrato de cesión de derechos de explotación de la traducción. Finalmente, existe la posibilidad de que el autor o sus derechohabientes, personalmente o a través de agente literario, cedan el derecho de traducción a un editor para que éste, directamente o a través

de otro agente, autorice a su vez a otros editores para que estos traduzcan (o encarguen la traducción a un traductor ajeno a su estructura empresarial) y exploten la obra en otros países. Estas son las conocidas licencias editoriales o intereditoriales.

Asimismo existen sistemas mixtos. Hay contratos de edición —como el contrato tipo de ACE Traductores-FGEE— que permiten que sea el autor o el editor quienes negocien la traducción con terceros (traductores o editores). En concreto, el contrato de edición tipo acordado entre la Asociación Colegial de Escritores, sección de Traductores, y la Federación de Gremios de Editores de España expresamente dice: «Queda facultado el editor para negociar con terceros la edición de la traducción de la obra a otros idiomas, con independencia de que esta gestión pueda realizarla también el autor». Según este modelo, si el que negocia la traducción es el editor, tendrá que contar con la autorización del autor sobre la traducción y sobre el traductor, con lo cual el autor se reserva el derecho de revisar la traducción y de darle el visto bueno. En este caso se compensan las ganancias en función de quién haya llevado las negociaciones. Esta cláusula es muy respetuosa con los derechos del autor. En la práctica habitual del sector, los editores suelen imponer una cesión del derecho a decidir libremente la traducción, aunque es cierto que suelen preservar el derecho del autor para revisar y aprobar la traducción, así como, en ocasiones, para elegir o ratificar la contratación de un traductor.

Pueden surgir problemas en este sentido, si el autor no está conforme con la traducción realizada por el traductor contratado por el editor, llegando a invocarse incluso vulneración del derecho moral (irrenunciable) al respeto a la integridad de la obra, si el autor entiende que la traducción no respeta la esencia del original. Esta es una prueba de hasta dónde puede llegar la fuerza del autor debido a su derecho moral y de los conflictos que pueden surgir entre autores y traductores, poniendo en una difícil situación a los editores.

La traducción como obra es una obra nueva resultante de la transformación de una obra preexistente (cfr., art. 21 LPI); una obra que transforma la originaria, y es una obra nueva que merece protección propia, para lo cual debe ser original, porque la traducción no puede estar plagiada. En concreto, la traducción es una obra compuesta desde la perspectiva de la creación si el creador no es el propio autor de la obra originaria, ya que es una obra nueva que incorpora una obra preexistente sin la colaboración del autor de la misma y sin perjuicio a los derechos que éste tiene sobre la obra transformada (art. 9 LPI). Asimismo, es una obra derivada desde una perspectiva objetiva, desde la del producto, el fruto de la actividad creativa del autor (art. 11 LPI); una obra derivada resultante de la

transformación. Desde esta perspectiva objetiva de la obra, da igual que el autor de la traducción sea el mismo autor de la obra originaria o transformada o bien un tercero.

Entonces si la traducción, siendo original, es una obra, el traductor es autor y debe sentirse como tal. En el proceso de traducción existen evidentes elementos creativos, y como consecuencia surge la obra, adjudica la Ley derechos de autor al traductor sobre la traducción sin necesidad alguna de registro. En el supuesto de que sean varios traductores, hablaremos de una obra en colaboración en la que los derechos de autor recaen sobre los distintos traductores que colaboran en esa traducción (art. 7 LPI).

Así, es importante destacar que no es necesario registrar la obra para que surja el derecho de autor. La inscripción de una obra en el Registro de la Propiedad Intelectual es facultativa, no obligatoria. La inscripción es declarativa y en este caso el derecho nace con la creación una vez plasmada en un soporte, de manera que si se inscribe se está declarando meramente que existe una obra así como una persona que es el autor de una obra. Esto sirve como medio de prueba de la autoría, importante, pero no definitivo.

Asimismo, no tener el símbolo del *copyright* no significa no tener el derecho de autor, sino que sólo es un aviso sobre el derecho del autor y sobre quién es éste. En una obra traducida tenemos el *copyright* del autor, el del editor como cesionario, y el *copyright* del traductor. De todas formas, estos símbolos no son necesarios y si no constan se puede acreditar la autoría por cualquier otro medio.

Una vez creada la traducción y plasmada en un soporte, la Ley atribuye al traductor todos los derechos que reconoce a los autores. El traductor es autor y tiene derechos morales, inalienables e irrenunciables, así como derechos patrimoniales de explotación, plenamente transmisibles (arts. 1, 14 y 17 LPI).

El traductor asalariado es alguien que ha sido contratado para traducir, lo cual es muy normal en determinadas editoriales. Los derechos son del traductor, pero los derechos de explotación se presumen cedidos al empresario, salvo que en el contrato se pacte lo contrario (art. 51 LPI). Una vez más, en caso de que el editor quiera modificar la obra, el traductor puede invocar sus derechos morales porque son inalienables. La traducción como obra colectiva es otro supuesto peculiar ya que a veces aparece el nombre de una empresa en lugar del de un traductor. Esto puede suponer dos cosas: que haya una relación laboral o que sea una traducción de empresa, que recibe varios artículos cada semana y son traducidos entre varios traductores, cada uno una parte. En ese caso se habla de la obra de empresa y se atribuyen los derechos de autor a la persona jurídica que coordina ese proceso y edita bajo su nombre (art. 8 LPI), normalmente una sociedad anónima o limitada, una

fundación o una administración pública. Esto es también muy común en la traducción de enciclopedias.

En referencia a los problemas de compatibilidad y coordinación entre la obra traducida y la traducción, entre el autor de la obra traducida y el traductor, el artículo 21.2 LPI dice que «los derechos de propiedad intelectual de la obra resultado de la transformación corresponderán al autor de esta última, sin perjuicio del derecho del autor de la obra preexistente, de autorizar la explotación de su obra en cualquier otra forma, incluida otra nueva transformación». Por lo tanto, el traductor deberá estar autorizado para traducir y tendrá el derecho de autor sobre la traducción. Cuando se explota la traducción, el autor de la obra traducida participa de esos resultados económicos, pero además, sigue conservando su derecho de autor, de manera que esa obra puede seguir siendo autorizada para otros usos. Por supuesto, si a un traductor no se le concede la exclusividad de la traducción, se le puede encargar la misma tarea también a otros.

En cuanto a la cesión de derechos, cabe recalcar que el autor tiene que autorizar al traductor, directa o indirectamente. Si le autoriza directamente, es una relación entre autores: el autor de la obra originario y el traductor como autor, rigiéndose sus relaciones por las normas generales sobre transmisión de derechos (arts. 43 y ss. LPI). En estos casos, una vez traducida la obra, previa autorización del autor, se puede explotar la obra o ceder su explotación a un tercero, a la industria, al editor. Esto es, mediante una licencia de explotación de derechos de autor que normalmente se hace en el formato de contrato de edición (arts. 58 y ss. LPI).

Si se da la circunstancia de que el autor autorice a un agente o a un editor para que éste busque traductores y una vez traducida la obra, explote la obra cuya traducción encargó, tenemos un contrato de traducción. Éste no es un contrato atípico en el sentido de no estar contemplado expresamente en la ley. Es típico socialmente ya que se reconoce social y económicamente, pero no es una figura legal. Realmente, se trata, en general, de un contrato complejo, conformado en parte por un contrato de encargo de obra y en parte por un contrato de edición, que entra en vigor una vez creada la obra, la traducción, por el traductor y puesta a disposición del editor.

En relación con el encargo de obra (contrato de arrendamiento de obra), es importante respetar los plazos de entrega, ya que de lo contrario puede considerarse como un incumplimiento de contrato y eso puede acarrear la resolución del contrato por el editor así como una posible indemnización por el lucro cesante. En cuanto a la remuneración, normalmente el encargo de obra se acompaña de anticipos a cuenta de los futuros derechos

de autor que procedan en virtud del subsiguiente contrato de edición (art. 59 LPI). No hay anticipo y luego derechos de autor, ya que la ley dice expresamente para el contrato de edición que el encargo de una obra no es objeto del contrato de edición; son dos contratos distintos, pero la remuneración que podría convenirse para el primero será considerada como anticipo de los derechos que al autor le correspondiesen por la edición. En este caso, por los derechos que al traductor le correspondiesen por la edición de su traducción. Si se entrega la traducción y no se da el visto bueno, normalmente se devuelve y se da un plazo para que se revise. Si no se hace, se resuelve el contrato y el traductor puede que se quede con las cantidades anticipadas pero pierde el último plazo. En caso de que la traducción sea nefasta, se llega a un acuerdo o se acude a los tribunales para que el juez decida si el traductor se queda con los anticipos o no y, además, si tiene que pagar una indemnización por incumplimiento de contrato.

Terminado el encargo, nace la traducción como obra derivada y el traductor se convierte en autor de la misma, cediendo los derechos al editor que le contrató. Hay que especificar los derechos y las modalidades de explotación que se ceden en el contrato de cesión de derechos de explotación al editor. Si no se especifican, el artículo 43.2 LPI reinterpreta la voluntad de las partes: si el editor se dedica, por ejemplo, a publicar libros, entonces tenemos los derechos de reproducción y distribución, pero si se dedicase a hacer ediciones online, entonces será sólo el de reproducción digital y no habrá distribución porque en la red no se distribuye sino que se comunica al público.

Es habitual en los contratos de edición modernos incluir derechos de adquisición preferente para modalidades de explotación no cedidas expresamente en el mismo contrato. El traductor cede al editor, que lo acepta, un derecho de opción preferente durante un período de tiempo para publicar una obra en otras modalidades no amparadas por este contrato. Esto hace alusión a características como tapa dura o edición de bolsillo y digital. Si el editor adquiere los derechos de explotación digital, tiene que hacer esa explotación porque de lo contrario el autor—traductor puede resolver el contrato unilateralmente y ceder los derechos correspondientes a esa modalidad de explotación a un tercero.

La cesión puede ser exclusiva o no exclusiva, la primera tiene que pactarse expresamente (arts. 48 y 50 LPI). Por lo demás, el contrato de edición de la traducción tiene que tener forma escrita pero en la práctica no siempre es así. De esta manera, se suele pactar verbalmente y tras esto, cualquiera de las partes puede exigir que se ponga el acuerdo por escrito. En caso de que no se haga esto, cualquiera de ellos podría pedir la nulidad.

Finalmente, interesa mencionar también que el traductor que cede los derechos al editor debe garantizar la autoría y originalidad de la traducción y la posesión pacífica de la misma (art. 65,2º LPI); así, la Ley recoge la llamada responsabilidad por evicción frente a cesiones de derechos sobre obras que infrinjan derechos de terceros. Si un traductor cede la explotación exclusiva a un editor, y más tarde cede la explotación exclusiva a otro editor, el primer editor podrá demandar al segundo editor porque tenía la exclusiva primero. De la misma manera, el segundo editor podrá demandar al traductor. Si la cesión es no exclusiva puede libremente hacer dos o más contratos. Además, el editor debe respetar la integridad de la traducción y el traductor puede invocar el derecho moral a que se respete la integridad de su obra e incluso, si cuando se da cuenta de las modificaciones la obra ya se ha publicado, pedir la retirada de la obra del comercio, así como una indemnización por daños y perjuicios.

La remuneración del autor es, como norma general, proporcional sobre los resultados de explotación de la obra; es decir, un porcentaje de los beneficios que suele oscilar entre el 5 y el 15%. Este porcentaje es aplicable al autor, para el traductor es normalmente inferior y no llega al 5%, siempre dependiendo del autor al que se traduce y cuál sea la lengua de trabajo. Aunque la Ley admite remuneraciones a tanto alzado o forfaitarias (pago único) en determinadas situaciones concretas (cfr., art. 46 LPI). Precisamente una de esas situaciones, prevista en el art. 46.2 d), 5º LPI, es la de la primera o única edición de traducciones.

Si el contrato es mixto, encargo de obra y cesión de derechos de explotación, normalmente se da un anticipo y al entregar la obra se paga el resto de lo acordado. Es decir, se recurre a pagos fraccionados. La Ley no exige que esta remuneración a tanto alzado sea pecuniaria, pero si es proporcional tiene que ser pecuniaria porque es un porcentaje de beneficios. Esto es así ya que la ley piensa en dinero, pero deja abierta la posibilidad de que el pago se efectúe en especie, por ejemplo, mediante la entrega de un número determinado de ejemplares, además de los ejemplares de cortesía.

En ocasiones se pactan remuneraciones mixtas, es decir, primero se da una cantidad de dinero a tanto alzado y más tarde un porcentaje sobre beneficios. Este tipo de remuneración pasa a ser obligatoria si hay más de una edición, algo que la mayoría de las grandes editoriales omiten en sus contratos de traducción. En cuanto a la revisión de la remuneración a tanto alzado, prevista en el art. 47 LPI, cabe destacar que hay casos en los que el traductor recibe una importante suma económica pero luego se da cuenta de que ha perdido dinero porque la obra se convierte en un éxito de ventas y no tiene firmado un

porcentaje de esas ganancias. Así, si hablamos de remuneración proporcional para las segundas y sucesivas ediciones, los editores lo omiten o juegan con el número máximo o mínimo. El editor suele esperar a ver si la obra tiene éxito y fija unos valores para la primera edición que están muy descompensados ya que cuando se agota esta edición, es decir, cuando quedan menos del 5% de los ejemplares o en todo caso menos de 100, el autor (el traductor), puede reclamar al editor que haga la segunda edición (cfr., art. 68.1 e. LPI). Si no lo hace, el traductor podrá resolver el contrato y podrá pedir indemnización por daños y perjuicios. En los modelos orientativos se suele recomendar que para evitar excesivas diferencias entre el número mínimo y el máximo de ejemplares, hay que pedir que el máximo no pase del triple del mínimo.

EL VALOR DE LA TRADUCCIÓN DESDE LAS INSTITUCIONES

Mónica Fernández, Subdirectora General de Promoción del libro, la lectura y las letras españolas
Mar Álvarez - Servicio de Estudios y Documentación
Dirección General del Libro — Ministerio de Cultura

Con el título que se nos propuso hemos planteado una pequeña exposición para explicar lo que se hace en el Ministerio. Entre sus funciones, destacan la promoción del libro --que es la parte más dirigida a la industria--, de la lectura y de nuestras letras. Así pues, tenemos una relación importante con los autores y creadores, éstos últimos ligados al libro.

El Observatorio de la Lectura y el Libro es una relativa novedad, ya que se previó en la ley 10/2007 de junio de ese año y se ha desarrollado desde principios del año 2008. El objetivo de este observatorio es tener, de una forma más pausada pero insistente, un control y un foro de estudio y discusión sobre lo que ocurre en el mundo del libro y de la lectura. En este sentido, en la propia Subdirección tenemos un centro de documentación que es el germen de estos análisis, aunque otros estudios vienen lógicamente del propio sector, de los propios autores o de los representantes de entidades como ACE Traductores.

En este Observatorio se nos ha planteado la necesidad de empezar a analizar la situación de la traducción en España y precisamente Mar Álvarez ha sido la persona responsable de hacer un estudio que refleje, por un lado, la relevancia que tiene la actividad de los traductores en nuestro país y, por otro, la situación del traductor. Evidentemente, este segundo punto está basado en los trabajos que ACE Traductores ha presentado. Como saben, el último *Libro Blanco de la traducción* es del año 1997 y es preciso colaborar en la actualización de esos datos. De hecho, la Dirección General del Libro (DGL) se ha

comprometido a aportar su visión y, tal y como ha ratificado su Director, a apoyar su edición, hasta el punto de que va a ser una edición que englobaremos en el observatorio. Esto significa que con independencia de que deba tener financiación por parte de las entidades, la DGL piensa que incluirlo en el Observatorio de la Lectura nos beneficia a todos y le da no sólo un respaldo institucional importante, sino también de difusión.

En el estudio que ha preparado Mar Álvarez hay una serie de datos que nos muestran cuál es el peso de la traducción en el sector editorial, así como los diferentes ámbitos en los que se ve la labor traductora y el peso que tiene. Además, nuestro país tiene una situación especial porque no sólo se traduce a las lenguas extranjeras sino que también entre las propias lenguas de España. Básicamente, lo que pone de manifiesto el estudio a raíz de las cifras del mismo es que con los últimos datos que tenemos de *Panorámica de la edición española*, que es una publicación oficial del Ministerio de Cultura, lo que se observa es la evolución respecto a la edición editorial de lo que es la actividad traductora. En general, las cifras de libros traducidos rondan el 25% del total y en el año 2008 incluso ha subido, existiendo una variación al alza del 7%. En comparación con la traducción editorial en la escala internacional, la actividad traductora en España es bastante relevante. Me refiero a países de nuestro entorno (ahí se debe excluir a los países anglosajones que debido a su lengua, caso del Reino Unido, tienen porcentajes mucho más bajos de traducción). La principal diferencia que también pone de manifiesto la evaluación de los datos del citado documento del Ministerio de Cultura es que una buena parte de las traducciones que se hacen en nuestro país se realizan entre lenguas propiamente españolas y alcanzan un porcentaje de casi el 10%. Por lo tanto, el casi porcentaje restante —casi el 18%-- hace referencia a traducciones que se realizan de lenguas españolas a extranjeras o viceversa.

La traducción editorial entre las lenguas oficiales españolas, como hemos dicho, es bastante relevante y fundamentalmente se realiza con el castellano como lengua de origen. Se trata de la lengua más extendida y dentro de las traducciones entre lenguas españolas --es decir, de ese 10% anterior-- viene a suponer el 68,9% del total.

En cuanto a la importancia de las lenguas, compartimos con otros muchos países la predominancia del inglés como lengua de traducción pero también se puede ver que el castellano tiene una presencia importante, del 15,2%, en el año 2008. Otras conclusiones extraídas de este estudio y del análisis de los datos más actuales de la *Panorámica de la edición española* es el importante descenso del italiano como lengua de traducción y la irrupción del japonés dentro de nuestro panorama editorial, ya que hasta el año 2000 representaba un

0,1% y en los últimos años ha crecido hasta alcanzar el 4,8%. En esta subida registrada por el japonés, el cómic ha sido esencial.

En cuanto a la traducción de las lenguas españolas, la mayor parte se realizan, por este orden, a las siguientes lenguas: portugués, inglés, francés, italiano y alemán. La traducción de otras lenguas como el catalán, el euskera y el gallego a lenguas extranjeras es bastante reducida. Por otro lado, la *Panorámica* también nos permite hacer un análisis de las principales materias que se traducen en nuestro país, así como los idiomas de los que se traduce. La principal conclusión es que la traducción afecta fundamentalmente a los libros infantiles y juveniles, que presentan un porcentaje de traducción muy superior al resto y alcanzan casi un 11% del total de la producción editorial. En España la literatura infantil y juvenil siempre ha tenido una tasa muy alta de traducciones, casi un 45%.

Otro de los objetivos del informe de la DGL, al margen de realizar un análisis pormenorizado de los datos que permitiera ver el peso de la traducción en el panorama editorial español, fue el de conocer más a fondo cuál era la situación del traductor en España. Aquí es donde se encontraron mayores dificultades por falta de actualización de datos veraces.

En cuanto a la problemática del traductor en España, cabe destacar la necesidad de una mayor garantía del respeto de los derechos como autor, la necesidad de garantizar el derecho a la información sobre aspectos tales como el número de ejemplares vendidos y los datos de tirada, así como la necesidad de una mayor consideración al traductor desde el mundo editorial. Y, por otra parte, la necesidad de unificar criterios sobre la remuneración del traductor, ya que se comprobó un alto grado de dispersión. Así pues, es necesario que se homogeneicen las tarifas, así como que se actualicen, ya que en muchos casos están congeladas. Todo ello repercute en la dificultad para desarrollar de forma exclusiva la profesión de traductor.

Como hemos dicho, la DGL conoce la situación de la traducción de libros en España y está dispuesta a ofrecer su ayuda para la publicación del segundo Libro Blanco sobre la traducción editorial. Pero, además, en el Ministerio de Cultura y desde nuestra Subdirección tenemos una serie de líneas de apoyo al traductor como creador. Por un lado están las medidas dirigidas a apoyar la traducción de libros que se van a editar. Las ayudas del Ministerio de Cultura son un poco peculiares porque están planteadas de tal manera que permita que entren dentro de las competencias del Estado y no de las Comunidades Autónomas, de modo que tenemos una línea de ayuda a la traducción y edición entre lenguas oficiales de España. Digo «traducción y edición» porque no solamente se ayuda a

traducir --a que el editor pague la traducción--, sino que luego esos libros van a bibliotecas públicas de todo el Estado, lo cual favorece la comunicación intercultural de las comunidades autónomas, que es lo que justifica que el Ministerio las mantenga. Estas ayudas para fomentar la traducción entre lenguas españolas son bastantes pequeñas, un total de unos 50.000 euros al año. Estas cantidades se intentaron duplicar hace un par de años pero se tuvo que volver a esta cuantía un poco escasa porque los editores no las piden. Sin embargo, son ayudas muy interesantes porque existe un mercado en todas las lenguas y, además, se puede subvencionar todo tipo de combinaciones de lenguas.

En las últimas convocatorias se ha tratado de dejar claro que lo que se va a financiar es la cuantía de la traducción. Así, las ayudas consisten en la compra de un número determinado de ejemplares destinados a bibliotecas, pero no se puede dar una cantidad superior a lo que se pague al traductor, con lo cual es una manera de forzarles a pagar una tarifa decente. En otro tipo de ayudas, las Ayudas al fomento de la traducción y edición de obras escritas en español, literarias o científicas, probablemente los destinatarios serán editores extranjeros y los traductores también, pero ahí lo que estamos fomentando es la traducción de calidad. A los editores se les pone el condicionamiento de que no se les va a dar más dinero que el que estrictamente vayan a destinar a la traducción. Es evidente que estamos hablando de editores que trabajan en diferentes países y que, por ello, las traducciones se pagan de diferente forma en los distintos lugares. Para eso tenemos en la Comisión de valoración expertos en traducción que nos orientan sobre si una traducción está bien pagada en China, en Austria o en Alemania.

Estas ayudas sufrieron una importante restricción presupuestaria a mediados de los noventa, y desde el año 2004 se ha intentado impulsar su crecimiento presupuestario porque es una manera de poner en valor nuestras obras y nuestra actividad traductora. Así, el presupuesto ha aumentado y ahora está en 800.000 €. En los últimos siete años hemos apoyado cerca de 1.000 proyectos que se han traducido a 36 lenguas extranjeras, entre las que han destacado el inglés, el árabe y el alemán. En principio, queremos difundir a nuestros autores en una lengua mayoritaria como el inglés o el chino, lengua que ha recibido muchas ayudas estos últimos año, si bien hay lenguas minoritarias en países que cuentan con una gran tradición lectora y cultural, así como con un gran conocimiento de nuestras letras. Este es el caso de algunas lenguas centroeuropeas en las que interesa difundir la literatura española, habladas en países muy activos en la promoción de la cultura y la literatura españolas.

Existe también otra ayuda nominativa a la Casa del Traductor de Tarazona, de gran peso internacional, que alberga la celebración de jornadas en torno a la traducción literaria. Es un foro de reconocido prestigio e interesa seguir apoyándolo. La ayuda está entorno a los 19.000€, de los cuales 18.000 € se destinan a las jornadas.

Asimismo, están los Premios Nacionales del Ministerio de Cultura, algunos de los cuales los gestiona la DGL, como los Nacionales de Literatura y los Premios Nacionales de Traducción. Existe el Premio Nacional a la mejor traducción y al mejor traductor, que el año pasado recibió María Teresa Gallego Urrutia. Son premios que hasta hace poco tenían una dotación de 15.000 euros y que se ha aumentado recientemente hasta los 20.000€. Son premios con un gran prestigio y se remontan a 1956. También cabe destacar que, hace años, la DGL se opuso a la posible reducción del número de premios nacionales del Ministerio de Cultura y defendió la supervivencia de los premios nacionales de traducción.

Por último, debemos recalcar nuestro interés en el *Segundo Libro Blanco sobre la traducción editorial en España* porque no queremos conformarnos sólo con los datos que nos da el sector del libro. La Dirección General del Libro participa con gusto en estas iniciativas, así como en encuentros como este Polisemo.

UN AUTOR Y DIECIOCHO VOCES O DE LA RELACIÓN ENTRE AUTOR Y TRADUCTOR

Belén Santana, profesora de la Universidad de Salamanca

Uno de los *leitmotiv* de este encuentro están siendo las buenas prácticas profesionales, las cuales ya han sido tratadas aplicándolas a diversos binomios, me refiero a la buena relación entre traductor literario y no literario, o a la más peliaguda relación entre traductor literario y editor. Es el turno ahora de abordar las buenas prácticas profesionales entre una nueva pareja, la formada por autor y traductor. Mi objetivo por tanto es tratar la relación entre autor y traductor desde una perspectiva descriptiva, basándome en una experiencia práctica: el encuentro de 18 traductores con la autora alemana Julia Franck, celebrado del 30 de junio al 4 de julio de 2008 en el Colegio Europeo de Traductores en Straelen, con motivo de la traducción de la novela *Die Mittagsfrau*.

Antes de entrar en materia empírica me gustaría realizar unas breves consideraciones preliminares de corte teórico sobre cuáles deberían ser las características de la relación ideal entre autor y traductor. En primer lugar cabe empezar negando la mayor y preguntándose si tal relación debería o no existir. Es evidente que esto resulta superfluo en el caso de autores ya fallecidos, pero me consta que hay otros casos de escritores vivos, cuyo nombre no citaré, con quienes, a tenor de lo que cuentan sus traductores, es mejor no tratar. No obstante, y aun a falta de datos contrastables, creo estar en lo cierto al afirmar que, por regla general, la relación entre un autor y sus traductores suele ser deseable y razonablemente buena. Por tanto, la respuesta a la pregunta de si debe haber relación entre autor y traductor no puede más que ser afirmativa. En segundo lugar, considero que ha de ser una relación basada en la disponibilidad y en la confianza. La primera es fácil de alcanzar en una época marcada por aldeas globales y lazos cibernéticos; la segunda es más laboriosa y, en mi opinión, ha de fundamentarse en aquello que une a autor y traductor sobre todas las cosas: querer lo mejor para el libro. Otra de las características de la relación

ideal entre autor y traductor, y aquí subrayo la palabra *ideal*, es la admiración y el respeto mutuos. Es obvio que no siempre traducimos a autores a los que admiramos, pero suele suceder que el placer de traducir es tanto mayor cuanto mayor reconocimiento profesamos al autor del original. Del mismo modo es importante el respeto, tanto por parte del traductor hacia las decisiones del autor, quizá más evidente, como a la inversa. Si bien algunos autores se reservan por contrato el derecho a dar su visto bueno a la traducción antes de publicarla, incluso en los idiomas más exóticos, en el mejor de los mundos posibles es de esperar que un autor sepa no extralimitarse y ceder el testigo de su obra al traductor cuando sea necesario. Me parece pertinente insistir en que las características mencionadas: la disponibilidad, la confianza, la admiración y el respeto deben, en el mejor de los casos, ser bidireccionales. Sin duda lo más frecuente es que el traductor interrogue al autor sobre un determinado matiz o una referencia cultural, pero también puede ocurrir que el autor recurra al traductor para interesarse por el contenido de una reseña o para que actúe de mediador con la editorial. Es importante que ambas partes dialoguen de igual a igual como lo que ambos son, autores del original y de la traducción.

En lo que respecta a las formas de contacto entre autor y traductor, cabe distinguir entre el contacto telemático y el presencial. El primero es el más frecuente por razones de rapidez, comodidad y eficacia; sin embargo, hoy me centraré en la forma de contacto presencial y multilingüe por ser la menos conocida y porque cada vez son más las iniciativas que surgen por parte de instituciones culturales para promover este tipo de encuentros. Comenzaré haciendo un repaso de los antecedentes que en su día marcaron un hito en las relaciones de este tipo entre un autor y sus traductores.

Si hay un autor conocido por fomentar las buenas prácticas entre él y sus traductores ése es Günter Grass, quien en 1978 tomó la iniciativa de organizar un encuentro con ocho de sus traductores con motivo de la publicación de *El rodaballo*[6]. Dicho encuentro tuvo lugar en la residencia de la Asociación de Libreros Alemanes, próxima a la ciudad de Frankfurt, y duró una semana. Merece la pena insistir en la singularidad de este hecho, ya que fue la primera vez que un autor pidió, o más bien exigió, a su editorial que reuniera a sus traductores *antes* de la publicación del libro en los distintos idiomas. Según la

[6] Éste y los sucesivos encuentros celebrados a raíz de la publicación de las diversas obras de Grass dieron lugar a la publicación, en 2002, del volumen *Der Butt spricht viele Sprachen. Grass Übersetzer erzählen*, editado por Helmut Frielinghaus en Steidl con motivo del 75º cumpleaños del Nobel de Literatura, en el que los traductores rememoran dichos encuentros y reflexionan sobre su relación con Grass. Por otra parte, en la tesina titulada *El papel del autor: Análisis de la relación directa autor-traductor sobre el ejemplo de Günter Grass* y defendido en 2009, Claudia Toda hace una descripción muy exhaustiva de las reuniones del Grass con sus traductores, seguida de un acertado planteamiento crítico de cómo este contacto directo repercute en la labor de estos.

directora del departamento de prensa, derechos y licencias de la editorial Luchterhand entonces, Hannelore Kirchem, las razones subyacentes a esta demanda fueron las quejas más o menos directas que había recibido la editorial sobre las traducciones publicadas hasta el momento (2002:27). En lo que respecta a la financiación, fueron las editoriales de los distintos países las que asumieron, si bien a regañadientes, los gastos de desplazamiento de los traductores. El alojamiento corrió a cargo de la editorial Luchterhand, donde Grass publicaba por entonces. Asimismo es de recibo señalar que algunos traductores tuvieron que financiarse el viaje personalmente. Además del autor y sus traductores participaron en el encuentro un moderador —el lector de Grass— y varios periodistas de forma permanente o intermitente. La mecánica de trabajo fue bien sencilla: autor, traductores y moderador fueron desgranando el libro página a página, comentando los posibles escollos y aquellos aspectos que para el autor revestían especial importancia. Además, a los participantes se les hizo entrega de material de documentación relacionado con la novela. Todos los traductores destacan la generosidad, paciencia y tranquilidad de Günter Grass a la hora de responder a sus dudas, así como el hecho de que el Nobel los alentara a ser audaces y explotar al máximo las posibilidades creativas de los respectivos idiomas, forzándolas llegado el caso. El encuentro tuvo como colofón un acontecimiento gastronómico: Günter Grass preparó sopa de pescado para todos los asistentes. En el plano profesional, la cita culminó con un manifiesto firmado por los traductores y enviado a la prensa que llamaba a emular este tipo de encuentro. Tal y como han reconocido sus protagonistas, el manifiesto apenas tuvo repercusión. No obstante, desde entonces estas citas tienen lugar regularmente con la publicación de cada nuevo libro de Grass, variando el lugar y la duración. Mención especial merece el encuentro celebrado en Gdansk en 2005 con motivo de la retraducción de *El tambor de hojalata*[7]. Günter Grass entretanto habla de sus traductores como de su «familia ampliada».

Ahora bien, la cuestión que surge inevitablemente es por qué no ha habido réplicas de encuentros como éste con otros autores. El propio Miguel Sáenz (2006:16) cita algunos intentos por parte de autores como Michael Ende o Don DeLillo, al tiempo que aduce razones económicas para justificar la ausencia de iniciativas semejantes. Por otra parte, son pocos los autores cuyos derechos de traducción, como en el caso de Grass, se venden incluso antes de que su obra haya aparecido en la lengua original, lo cual deja mucho margen para la colaboración entre autor y traductor. Sin embargo, puedo decir que a día de

[7] Miguel Sáenz reproduce las anécdotas de este encuentro en (2006): «G.G. en G. (Günter Grass en Gdansk)». En: *Pliegos de Yuste*, nº 4, 1, 2006. 15-20. On-line en: http://www.pliegosdeyuste.eu/n4pliegos/guntergras.pdf [Última consulta 20.03.09]

hoy algo ha cambiado, al menos en el panorama germanohablante, y eso es precisamente de lo que quiero hablarles hoy: de las llamadas *Conversaciones en el atrio* que vienen celebrándose desde 2007 en el Colegio Europeo de Traductores en Straelen.

La organización de estos encuentros corre a cargo de dos instituciones: el propio Colegio Europeo de Traductores y la Kunststiftung Nordrhein-Westfalen, una fundación creada en 1989 y financiada por el *land* Renania del Norte-Westfalia, que tiene como objetivo promocionar el arte y la cultura en todas sus manifestaciones a través de becas, premios, financiación de proyectos y jóvenes artistas, etc. El Colegio Europeo de Traductores está inspirado en la Escuela de Traductores de Toledo y se considera la primera casa del traductor del mundo. Fue fundado en 1978 por iniciativa de Elmar Tophoven, traductor de Beckett nacido en Straelen, y Klaus Birkenhauer, por entonces presidente de la asociación alemana de traductores literarios. Se trata de una asociación sin ánimo de lucro y financiada en su totalidad por el *land* renano que cuenta con una biblioteca con 110.00 volúmenes (25.000 diccionarios en más de 275 idiomas y dialectos, incluidos formatos digitales) y 40 ordenadores con acceso a Internet. Asimismo, el Colegio Europeo dispone de 30 apartamentos distribuidos en 2.500 m^2 con cocinas equipadas, todo listo para acoger a traductores de cualquier combinación lingüística. Straelen como tal es una agradable ciudad renana de cerca de 16.000 habitantes y próxima a la frontera con Holanda, que ofrece las condiciones ideales para volcarse en un proyecto de traducción. La filosofía del Colegio persigue además fomentar el encuentro entre autores alemanes y sus traductores con una triple finalidad: apoyar el trabajo de los traductores para evitar errores y malentendidos, promover la recepción de la literatura alemana en el extranjero y contribuir en general a mejorar la calidad de la literatura traducida.

En este contexto, *Conversaciones en el atrio* es el nombre de un programa internacional puesto en marcha por la Kunststiftung y el Colegio de Traductores en diciembre de 2007. Consiste en unos coloquios que tienen lugar dos veces al año con el objetivo de poner en contacto a autores de lengua alemana con sus traductores para trabajar en la traducción de una obra en concreto. Hasta el momento se han celebrado tres ediciones con sus correspondientes autores (Feridun Zaimoglu, Julia Franck e Ingo Schulze), y ya está programada una cuarta edición (con Uwe Tellkamp). Hoy me centraré en el encuentro que tuvo lugar en junio de 2008 con la autora Julia Franck. La cita fue iniciativa del propio Colegio de Traductores y de la editorial Fischer y estuvo financiada por la Kunststiftung Nordrhein-Westfalen. En ella participaron, además de la autora, el crítico literario Denis Scheck, que ejerció de moderador, así como 18 traductores a las siguientes lenguas: albanés,

búlgaro, catalán, croata, danés, español, estonio, finés, francés, georgiano, hebreo, holandés, húngaro, inglés, italiano, lituano, portugués de Brasil y rumano. Las traductoras noruega y sueca excusaron su asistencia, y los asiáticos, curiosamente, ni siquiera respondieron a la invitación. Asimismo se contó con la presencia de varios periodistas de radio y prensa escrita, sobre todo de medios locales.

Antes de relatar brevemente cuál fue el contenido y el desarrollo del encuentro, es necesario facilitar algunos datos sobre la autora y su obra. Julia Franck nació en Berlín Este en 1970. En 1978 huyó con su familia a la zona occidental, hecho que inspira una de sus novelas (*Zona de tránsito*). Más adelante cursó Estudios americanos y Literatura comparada en la Universidad libre de Berlín. Residió en Estados Unidos y Centroamérica y en la actualidad vive en la capital alemana. Julia Franck es autora de varias novelas y libros de relatos y ha recibido diversos premios, como el premio 3sat del concurso Ingeborg Bachmann. En 2007 Franck recibió el Deutscher Buchpreis por su novela *Die Mittagsfrau* (*La mujer del mediodía*). Se trata del galardón otorgado por la Asociación de editores y libreros alemanes a la mejor novela en alemán del año. Éste es un premio de reciente creación y generosa dotación económica, cuyo jurado cambia anualmente y cuyo fallo se da a conocer al inicio de la Feria de Frankfurt. En lo que respecta a la novela en sí, reproduciré brevemente una sinopsis de su contenido:

> Acabada la segunda guerra mundial, cuando por fin cabe pensar en un futuro mejor, Helene abandona a su hijo de siete años en el andén de una estación de tren. Para entender las circunstancias que han podido llevarla a cometer algo así, es necesario retrotraerse a la infancia de Helene, cuando vivía con su hermana Martha y sus padres en Bautzen; al penoso retorno del padre de la primera Guerra Mundial; a la locura que va adueñándose de su madre, que es judía; a la liberación que sienten cuando, fallecido el padre, las dos hermanas se trasladan a casa de su adinerada tía Fanny, que vive en Berlín, y a cómo ésta las introduce en la bohemia de los dorados años veinte. Pero en Berlín la vida no resulta fácil, y mientras Martha se ve inmersa en una espiral de excesos de la que no puede salir, Helene vive una dramática historia de amor, con la creciente amenaza nacionalsocialista de fondo.

La obra comienza con un prólogo situado al final de la Segunda Guerra Mundial, en el que la autora mezcla distintos planos narrativos y que sirve de introducción a las tres grandes partes en las que está dividido el libro. En la primera se produce un *flash back* que lleva al inicio de la Gran Guerra y la acción se traslada a Bautzen, donde transcurre la infancia y adolescencia de la protagonista. La segunda parte sigue un desarrollo cronológico y nos transporta al Berlín de los años veinte, donde Helene entra en la vida adulta y vive su gran historia de amor, mientras que el último tramo de la narración tiene lugar en Stettin (hoy Szczecin), donde la protagonista vive un matrimonio forzado por las circunstancias y da a luz al niño del que se habla en el prólogo. Franck pone fin a la novela con un epílogo

en el que se nos presenta a ese niño convertido en un joven que se reencuentra con su madre. Tal y como se desprende de esta estructura, la novela abarca varios periodos históricos, pero según su autora no ha de considerarse una novela histórica, ya que si bien la acción se desarrolla en otra época, la perspectiva narrativa es actual. En cuanto al lenguaje utilizado, se puede afirmar que el estilo de Franck es muy concentrado y preciso, casi lacónico, de modo que tan importante es lo que se dice como lo que se silencia. Traducir esta novela tuvo el aliciente no sólo de poder sumergirse en diferentes épocas históricas, sino también de tener entre manos un auténtico fenómeno editorial en Alemania, con más de 400.000 ejemplares vendidos y una película en preparación.

El encuentro de la autora con sus traductores se desarrolló en torno a una gran mesa de trabajo que acogía a 20 personas. Cabe preguntarse si éste no es un número demasiado elevado como para garantizar una comunicación general fluida que no se vea entorpecida por conversaciones en pequeños grupos, hasta cierto punto inevitables. Es aquí donde entra en juego la figura del moderador, cuya función consiste en impedir digresiones innecesarias y procurar que se avance en el tratamiento de las diversas cuestiones. Además del moderador, estuvo presente Renate Birkenhauer, del Colegio de Traductores, quien se encargó de levantar acta de todo lo que se dijo, acta que se envió a los traductores por correo electrónico a los pocos días de finalizar el encuentro. Este material resultó especialmente útil, ya que permitió a los traductores no obsesionarse con anotar todo lo que se decía y volver sobre ciertos aspectos. En cuanto a la documentación, cabe señalar como un ejemplo más de buenas prácticas profesionales que, con anterioridad a la reunión, la editorial alemana había hecho llegar a los traductores una lista de las correcciones introducidas hasta la undécima edición, así como una lista de las citas literarias presentes en la obra. Una vez en Straelen, nos facilitaron además una recopilación de las reseñas y críticas publicadas en la prensa germanohablante y, después del encuentro, las traductoras holandesa, danesa y británica pusieron a disposición de todos los participantes las preguntas hechas a la autora a título individual y sus respectivas respuestas.

En lo que atañe a la relación entre autora y traductores, al inicio del encuentro el clima estuvo marcado por cierta timidez por ambas partes. Por un lado hay que considerar lo que supone para un autor ver su obra diseccionada y escrutada por esos lectores tan especiales que son los traductores. Por otro, personalmente he de decir que abordé la situación con una mezcla de curiosidad, expectación e incluso cierta inquietud ante la presencia de traductores más experimentados. Sin embargo, a medida que se desarrolló el encuentro todos los temores se vieron disipados, cualquier pregunta por nimia que fuera se

reveló importante y obtuvo respuesta, y todo transcurrió en un clima de confianza, apertura y generosidad. Hay que decir que el punto de partida de cada traductor era distinto: si bien ninguna traducción se había publicado aún, unos traductores estaban a punto de entregar segundas pruebas, otros habían empezado ya a traducir y otros ni siquiera habían terminado de leer el libro. ¿Cuál es la situación ideal? ¿Hay que haber leído el libro antes de traducirlo? Éste es un debate que nos llevaría por intrincados vericuetos. Baste decir aquí que, para poder sacar el máximo provecho a un encuentro de estas características, haber iniciado la lectura del libro es de lo más conveniente.

La dinámica de trabajo consistió en ir desgajando el libro, primero por partes, después página a página. Cada traductor planteaba al grupo aquello que le había resultado más problemático o le había llamado la atención. Al mismo tiempo la autora iba comentando los aspectos que le parecían importantes. Si bien ciertas dificultades podían agruparse según las diversas familias de lenguas (romances, eslavas, etc.), fue curioso constatar que la mayoría de los traductores coincidía casi siempre en las cuestiones planteadas. Además de obtener respuesta a los propios interrogantes, resultó sumamente enriquecedor escuchar los planteamientos de los compañeros, ya fuese para confirmar la traducción, corregirla, mejorarla, o incluso para detectar algún gazapo, cuestión ésta especialmente útil tratándose de un libro salpicado de citas literarias encubiertas.

Asimismo, una pregunta llevaba a otra, un comentario a otro, y cabía la opción de repreguntar o contraargumentar al momento. Incluso para quienes no habían empezado a traducir, el diálogo resultó beneficioso como forma de ir desbrozando el terreno. Abarcar un libro de 390 páginas en cuatro días exigió concentración y un intenso ritmo de trabajo, a veces hasta bien entrada la noche, pero todos participaron con dedicación y entusiasmo, conscientes los unos del privilegio de tener a la autora presente y dispuesta a resolver cualquier duda, y consciente la otra de que el encuentro repercutiría positivamente en la calidad de la traducción. No obstante, hubo un fragmento de la novela que no fue objeto de análisis en ese momento, ya que lo reservamos para tratarlo en la lectura pública que sirvió de colofón al encuentro y sobre la que volveré más adelante. A continuación enumeraré brevemente algunos de los aspectos concretos que merecieron nuestra atención con el fin de ilustrar en qué medida los traductores y autores pueden beneficiarse de esta buena práctica que es un encuentro en vivo y en directo.

En lo que respecta al origen de la novela, nos encontramos con un libro de marcado carácter autobiográfico. La autora quiso incidir en esta particularidad y, para ello, comenzó su intervención explicando de manera sumamente prolija cómo se gestó la novela y la

cantidad de detalles reales en los que se inspiró al escribirla. En este punto y desde una perspectiva crítica, cabe preguntarse en qué medida dicha información puede resultar relevante para el traductor. Bien es cierto que el hecho de conocer las circunstancias que rodean la creación de una obra artística ayuda a entender los motivos y las intenciones del autor, pero quiero dejar en el aire el interrogante de hasta qué punto esto repercute en la calidad de la traducción para un lector final que, obviamente, desconocerá esta información. Por otra parte, es lógico pensar que en un caso como éste, en el que el protagonista de la novela es el alter ego del padre de la autora, ésta tenga especial interés en recalcar su motivación. Considero que es responsabilidad del traductor recibir dicha información y saber utilizarla o no en su justa medida.

Lo mismo ocurrió al abordar el discurso temático de la obra, que gira en torno al cuestionamiento del papel de la madre y, por extensión, de la familia, como única responsable de la educación de los hijos; al abandono de un hijo como tabú en la sociedad moderna; a la libre voluntad para decidir por uno mismo en un sistema de coordenadas marcado culturalmente (el punto de mira se dirige aquí obviamente al nazismo, pero no sólo); al problema identitario y de procedencia de una mujer judía, enfermera, esposa y madre a la fuerza, etc. Cabría objetar de nuevo el sometimiento del traductor a una especie de corsé interpretativo de la obra. Sin embargo, me parece importante señalar que, a pesar de la declaración de intenciones por parte de la autora, ésta en todo momento dejó libertad a cada traductor para decidirse por la opción más adecuada.

Otro de los aspectos de la traducción de un libro más abiertos a la puesta en común y que más agradecen ser objeto de diálogo es el título. En este caso se trataba de la alusión a una leyenda popular propia de la región de Lausitz que habla de una figura luminosa de mujer con guadaña que se aparece a mediodía a quienes no paran de trabajar y les lanza una maldición, a menos que se le hable durante una hora sobre cómo trabajar el lino. Es una historia no conocida en toda Alemania, pero el sustantivo *Mittagsfrau* resulta lo suficientemente sugerente para elegirlo como título. A raíz de la publicación del libro, la autora nos explicó cómo los lectores alemanes tenían claras asociaciones eróticas con dicha figura femenina, mientras que las lectoras la relacionaban automáticamente con trabajos domésticos. En el contexto del encuentro y, de cara al posterior trato con la editorial, fue interesante saber cuáles fueron los otros títulos que se barajaron en el original, así como las soluciones dadas en otras lenguas, algunas muy próximas, pero no necesariamente útiles en el caso que me ocupaba.

Tal vez uno de los ámbitos en el que más útil pueda resultar tener «línea directa»

con el autor sea el de la intertextualidad. Como ya se ha mencionado, en el caso de la novela de Julia Franck el texto está lleno de referencias explícitas e implícitas a obras literarias tanto de la época como clásicas, así como a personajes históricos del momento. Bien es cierto que en los tiempos que corren el traductor dispone de extraordinarias fuentes de documentación que permiten no importunar al autor más de lo estrictamente necesario. Sin embargo, en traducción la mayoría de las veces ocurre que lo importante no es tanto encontrar lo que uno busca sino ser conscientes de que hay algo que buscar. En este caso, el contacto directo con el autor le proporciona al traductor cierta seguridad frente a la posibilidad de haber pasado por alto alguna referencia. Llegado el momento de traducir, será ya el traductor quien decida qué estrategia aplicar al resultado de su búsqueda. En el ejemplo que nos ocupa, la autora nos advirtió de la existencia de dos versiones de la cita de Kafka que abre el libro. Al mismo tiempo, se nos facilitó toda una lista de las referencias literarias utilizadas a lo largo de la novela.

El encuentro con la autora también sirvió para plantearle algunas cuestiones de tipo estilístico, como la ausencia total de marcas de diálogo y el generoso empleo del estilo indirecto. En este punto Julia Franck hizo hincapié en el uso voluntario y pretendido de este recurso con el fin de crear distanciamiento y dotar al texto de un tono determinado. Gracias al hecho de estar en un entorno multilingüe, fue muy interesante comprobar las soluciones, o tal vez debería decir políticas editoriales de traducción que se siguen en las diferentes lenguas.

Tal y como decía al principio, una buena relación entre autor y traductor ha de ser bidireccional. En esta ocasión, Julia Franck escuchó con mucho interés y una actitud muy abierta las diversas interpretaciones que cada uno hizo de su obra. Asimismo, se mostró muy agradecida cuando, en algún momento, le hicimos caer en la cuenta de algún gazapo, en la ambigüedad de alguna frase o en alguna coma mal puesta, que prometió solventar en posteriores ediciones en caso de que no fuese pretendida. Es curioso comprobar cómo la actitud de Franck coincide aquí plenamente con la de Grass en cuanto a generosidad, gratitud y respeto por la labor del traductor. Creo que si no se cumplen estas tres condiciones es imposible que reuniones de este tipo se lleven a cabo con éxito.

Por último, el encuentro dio pie a plantear problemas de traducción (Nord 1991:173), no sólo literaria, que surgen repetidamente cuando se traduce del alemán y también de otros idiomas sin que se pueda dar una solución válida para todos los casos, me refiero por ejemplo a la traducción de topónimos, comidas, plantas, peces, tipos de barcos, canciones, dialectos, terminología relacionada con el nacionalsocialismo, con el judaísmo,

juegos de palabras, lenguaje infantil, colores, etc. Un caso curioso fue el de las canciones. Como se ha mencionado anteriormente, hubo un fragmento de la novela que no se trató en la mesa de trabajo, sino que fue objeto de una lectura pública celebrada en el instituto de Straelen que contó con una nutrida asistencia de público. Los dieciocho traductores, dispuestos en dos filas sobre el escenario junto a la autora y el moderador, tuvimos por así decirlo casi el mismo protagonismo, un fenómeno poco frecuente. Comenzamos leyendo cada uno la primera frase del libro en el idioma correspondiente, de forma que el público pudo contrastar distintos tonos y ritmos que, a la vez, tenían algo en común. Acto seguido la autora leyó en voz alta el fragmento seleccionado y empezamos a comentarlo como si estuviésemos en el taller. En dicho fragmento se hacía referencia no del todo explícita a dos canciones infantiles presentes en la memoria de cualquier niño alemán, pero no son necesariamente conocidas para un traductor, por bueno que sea. Interrogada al respecto, la autora vaciló un instante al recordar el texto completo de la canción, ante lo cual el público, de forma espontánea, se arrancó a coro a tararear la melodía de la que se trataba. Independientemente de lo anecdótico de este hecho, lo que me interesa resaltar es cómo este tipo de encuentros contribuyen también a dar visibilidad al traductor ante el público en general gracias al trabajo de las instituciones y, por supuesto, contando con la inestimable colaboración del autor. Sólo mediante la consciencia de que hay alguien que pone la voz en otro idioma es posible dignificar la labor del traductor.

Son muchos los aspectos concretos que podría seguir enumerando, pero creo que lo reseñado da buena cuenta del funcionamiento de este tipo de actividad. Si hacemos balance de lo expuesto, podemos recopilar algunas ideas principales. La relación entre traductor y autor es, si no imprescindible, sí recomendable, ya que permite al traductor trabajar con una especie de red que le protege de posibles resbalones, sobre todo en lo que respecta a gazapos, olvidos, etc. Con esto no estoy diciendo que la opinión del autor deba primar sobre todas las cosas, sino que ha de servir de guía al traductor a la hora de tomar decisiones que, en último término, serán siempre suyas. Tampoco se debe pensar que una buena relación entre autor y traductor sea la panacea: se ha puesto de manifiesto que en algunos casos no hace falta saberlo absolutamente todo. En cualquier caso, es evidente que este tipo de encuentros suponen un ahorro sustancial de tiempo y de trabajo de documentación que debería redundar en beneficio de la calidad de la traducción. Es deseable que las *Conversaciones en el atrio* de Straelen continúen durante muchos años y se conviertan en un ejemplo para otros países y mercados editoriales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTCUBERTA, JOAN, «Günter Grass y los traductores». En Gallegos Rosillo, J. A. [y] Benz Busch, Hannelore (eds.), *Traducción y cultura: el papel de la cultura en la comprensión del texto original.* Málaga, Libros ENCASA, pp. 14-20, 2003.

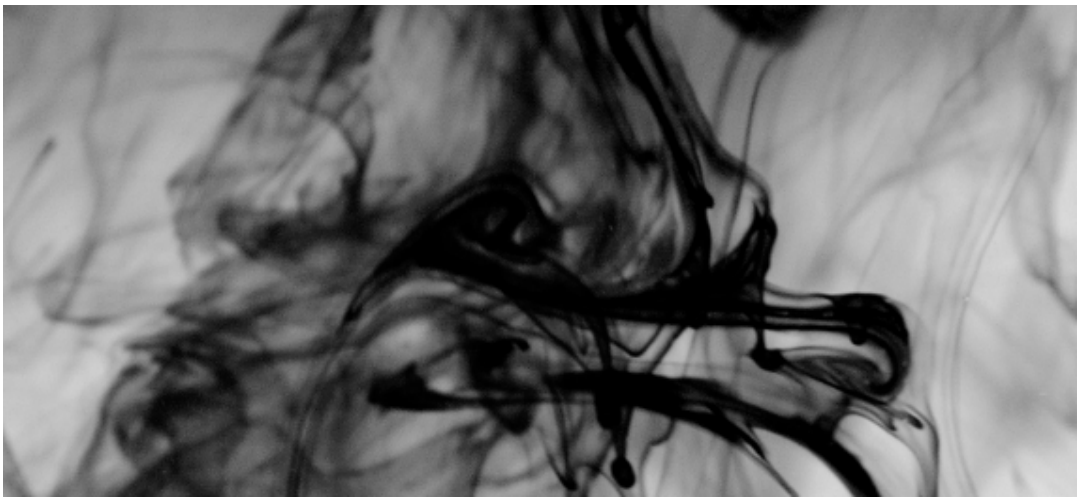
FRIELINGHAUS, HELMUT (Hrsg.), *Der Butt spricht viele Sprachen. Grass Übersetzer erzählen.* Göttingen, Steidl, 2002.

KIRCHEM, HANNELORE, «Hinter den Kulissen» en Frielinghaus, Helmut (Hrsg.), *Der Butt spricht viele Sprachen. Grass Übersetzer erzählen.* Göttingen, Steidl. pp. 27-29, 2002.

NORD, CHRISTIANE, *Textanalyse und Übersetzen.* 2. Auflage. Heidelberg, Julius Groos Verlag, 1991.

SÁENZ, MIGUEL, «G.G. en G. (Günter Grass en Gdansk)». En: *Pliegos de Yuste*, nº 4, 1, 2006, pp. 15-20. En http://www.pliegosdeyuste.eu/n4pliegos/guntergras.pdf [Última consulta 20.03.09]

TODA CASTÁN, CLAUDIA, *El papel del autor: Análisis de la relación directa autor-traductor sobre el ejemplo de Günter Grass,* 2009. Trabajo presentado para la obtención del Grado de Salamanca. Sin publicar.



Günter Grass, Carlos Gerhard, Oskar Matzerath
Miguel Sáenz, traductor

El título de mi intervención es un tanto prolijo, pero podría haberlo sido más, habida cuenta de que este encuentro de Salamanca se centra en las buenas prácticas en materia de traducción literaria.

Günter Grass, evidentemente, no necesita presentación, ni es preciso justificar su presencia como autor modélico. Carlos Gerhard, su primer traductor al español, sí que la necesita y mucho, porque casi nadie sabe quién es. Y en cuanto a Oskar Matzerath, el inmortal protagonista de *El tambor de hojalata*, aparece aquí simplemente como representante de esa gran novela: también los libros tienen vida propia. Sin embargo, se echa de menos en el título el nombre de algún editor, pero hablaré de él también o, mejor, de ellos, porque son varios los que quisiera mencionar.

Sobre Grass no hace falta explayarse mucho. Casi todo el mundo sabe ya que, como consecuencia de unas conversaciones en Esslingen en los años setenta, en las que fue invitado de honor, Grass se dio cuenta de que su fama en el extranjero se basaba en malentendidos. Lo que se conocía de él era sólo, con frecuencia, versiones aguadas o sometidas a un peinado gramatical y sintáctico, cuando no mutiladas por una censura pudibunda. Y decidió convocar a sus traductores, cada vez que escribiera un nuevo libro, *antes* de que ellos hubieran terminado sus traducciones y los daños fueran irreparables. La primera reunión se celebró en 1978, con motivo de la aparición de *El rodaballo*, y los resultados fueron más que satisfactorios. La política de Grass no ha variado desde entonces: anima a sus traductores a hacer con su propia lengua lo que él hace con el alemán, es decir, a que se atrevan a arremeter contra las reglas de sus respectivos idiomas.

La reunión del año 2005 fue especial. En distintos países (entre ellos España) y por razones diversas, se había llegado a la conclusión de que, transcurrido medio siglo desde su aparición en 1959, era necesario hacer una nueva traducción del famosísimo *Tambor de hojalata*. Y Grass convocó la pertinente reunión en Danzig, a fin de encontrarse una vez

más con sus traductores (algunos de una vieja guardia ya diezmada, otros nuevos), y mostrarles, de paso, los lugares de Danzig en que la acción de la novela transcurre.

Lo cual plantea el problema de por qué hacen falta traducciones nuevas cada tantos años. No voy a entrar en esta cuestión, en la que mi opinión difiere de la de muchos traductores y teóricos. En general, se suele decir que una obra traducida es una especie de retrato de Dorian Gray que se va cubriendo de arrugas y costurones, mientras que el propio Dorian Gray (es decir, el texto original) conserva su apariencia angélica. Recientemente, Wenceslao Carlos Lozano recogía en un artículo esa tesis generalizada: «La traducción es un producto con fecha de caducidad», decía. «... no envejece con respecto al original, sino con respecto a sí misma...». Sin embargo, yo siempre me he rebelado contra esa teoría. No digo que no hagan falta nuevas traducciones, sobre todo de los clásicos: al contrario, cuantas más traducciones haya (en definitiva, más interpretaciones), mejor. Pero no es el transcurso del tiempo lo determinante. En teoría, no hay razón alguna (salvo el menor respeto que profesa el lector al traductor) para que una traducción envejezca más aprisa que el texto original, si sigue siendo literariamente válida. La Historia está llena de traducciones que se han convertido en tan clásicas como su modelo y, de hecho, hay algunas que lo han sustituido. En otro tiempo yo creía que sólo envejecían las malas traducciones, pero luego me di cuenta de que eso carecía de lógica. Era como decir que sólo envejecen las personas feas. Hoy creo sinceramente que, como decía el general MacArthur de los viejos soldados, las viejas traducciones nunca mueren, sólo se van desvaneciendo, *they just fade away*... Lo mismo que muchas veces, por cierto, sus originales.

Además, la historia oficial de Grass y sus encuentros con traductores requiere algunas matizaciones. En primer lugar, no es exacto que todo empezara en aquellas Conversaciones de Esslingen. Grass, que había encontrado como traductor inglés a Ralph Manheim, gracias a su editora Helen Wolff (una de esas editoras, modelo de buenas prácticas, que cuidaban de sus autores como si fueran hijos suyos), se percató muy pronto de la importancia de la traducción. En su correspondencia con Helen Wolff hay incluso referencias a un «peritaje» encargado para juzgar la calidad del trabajo de su traductor. Y en realidad, aunque el éxito de *El tambor de hojalata* hablara por sí mismo, Grass desconfió siempre de Raph Manheim, al que reprochaba su desparpajo para prescindir o simplificar lo que le parecía superfluo, repetitivo o simplemente inadecuado para un lector angloparlante. Grass quería que sus traductores fueran libres para hacer lo que él hacía, pero no para hacer lo que ellos quisieran y, de hecho, en alguna ocasión, pensando en ediciones de bolsillo, quiso que el propio Manheim revisara su primera traducción, cosa que Manheim no hizo.

Por otra parte, como se deduce de la correspondencia citada, en realidad fue una reunión en Bergneustadt, cerca de Bonn, en 1976 (en la que Manheim no estuvo) la que indujo a Grass a convocar la primera de sus famosas reuniones: la de *El rodaballo*, en 1978.

Lo cierto es que, cualesquiera que fueran sus reservas, Günter Grass tuvo desde el principio la inmensa suerte de tropezar con tres grandes traductores que se encargaron, muy poco después de aparecer el libro en Alemania en 1959, de su traducción al francés, inglés y español. En 1961, 1962 y 1963, respectivamente, Jean Amsler (*Le tambour*), Ralph Manheim (*The Tin Drum*) y Carlos Gerhard (*El tambor de hojalata*) publicaron sus traducciones, a las que se debe en gran parte la fama de Günter Grass en el mundo y seguramente su premio Nobel.

Eran tres grandes personalidades. Jean Amsler (traductor de, entre otras cosas, los cuentos de Grimm, el *Simplizissimus* y el Cantar de los Nibelungos) se convirtió en Francia durante treinta años en *el* traductor oficial de Grass y la crítica elogió siempre su tono, rabelaisianamente grassiano, aunque sus traducciones fueran calificadas también de muy «libres». El problema de Amsler (a quien, como a Manheim, tuve el honor de conocer) era su ego desmesurado, pero su talla está fuera de duda. «Congenial» lo llamó Claude Porcell, el cual, cuando, por la edad avanzada de Amsler, tuvo que sustituirlo, recurrió, con muy buen criterio, a la ayuda de otro peso pesado de la traducción francesa, Bernard Lortholary, a fin de abordar con él el tocho de *Ein weites Feld* (*Es cuento largo* en español). Y lo más interesante es que, cuando en 2005 se planteó la posibilidad de una nueva traducción de *Le tambour* al francés, Claude Porcell dijo que sólo la haría cuando Amsler hubiera muerto, porque, de otro modo, el disgusto mataría a Amsler. Anne Freyer-Mauthner, directora literaria de las Éditions du Seuil (otro ejemplo de buenas prácticas editoriales) estuvo totalmente de acuerdo. Lo paradójico es que Claude Porcell murió de cáncer el pasado año, probablemente antes que Amsler, pero no sin antes acabar —traductor hasta el fin— su nueva versión de *Le tambour*, que ahora se llamará *Le tambour en fer blanc*.

Sobre Ralph Manheim, el traductor inglés, neoyorquino aclimatado en Inglaterra, se podría hablar durante horas, porque fue uno de los grandes traductores, uno de los pocos cuyo nombre llegó a ser conocido por el público anglosajón. No tradujo sólo a Grass, sino a muchos autores alemanes: Brecht, Hesse, Handke, Heidegger... sin olvidar los cuentos de Grimm o *La Historia Interminable* de Michael Ende. Galardonado innumerables veces, hoy el PEN Club concede un premio de traducción que lleva su nombre. Manheim fue un profesional por los cuatro costados, pero tampoco precisamente un modelo de modestia. Para él, el traductor tenía que «interpretar» teatralmente a su autor, pero lo cierto es que los

libros de Manheim fueron siempre, inconfundiblemente, libros de Ralph Manheim y que eran más bien los autores los que lo interpretaban a él.

Por ello, si hubiera que elegir una de las tres traducciones de *El tambor de hojalata* que hoy existen, me quedaría con la española, la de Carlos Gerhard, publicada por la editorial Joaquín Mortiz en México. Ahora bien, ¿quién fue Carlos Gerhard?

Cuando empecé a averiguarlo, nadie parecía saber gran cosa, salvo que era un español emigrado a México después de la Guerra Civil. Google no contenía otra información que la relativa a los libros que había traducido para el Fondo de Cultura Económica y la editorial Joaquín Mortiz, entre los que destacaba la trilogía de Danzig de Grass. Y por casualidad descubrí en la Red una fotografía antigua de D. Carlos Gerhard en el pueblo de Huelma (Jaén), que llevaba el epígrafe: «D. Carlos Gerhard a punto de coger el taxi».

En realidad fue un artículo de Juan Villoro, el escritor mexicano, el que me abrió los ojos. Se llamaba «Don Joaquín» y era un homenaje a un editor excepcional: Joaquín Diez-Canedo. Si éste no figura, injustamente, en el título de esta conferencia es porque, aunque fue probablemente el mejor editor español que hubo en México en aquellos años y los resultados de su labor fueron increíbles, los medios que utilizaba quizá no resultaran los más recomendables: era famoso por perder los manuscritos (su récord absoluto fue uno del colombiano Óscar Collazos que estuvo perdido durante siete años antes de publicarlo; irónicamente, la novela se llamaba *Los días de la paciencia*). Sin embargo, como dice Villoro, para Diez-Canedo editar era «un cometido cultural». Era una especie de hombre orquesta que se ocupaba absolutamente de todos los aspectos de la edición de un libro.

A través de Juan Villoro, de Ricardo Bada (periodista onubense aclimatado en Colonia), y de otros muchos intelectuales, sobre todo mexicanos, fui averiguando más cosas. Por ejemplo, que Carlos Gerhard murió en México en 1976. Unos años antes (en 1954) fue nombrado secretario del Parlament de Catalunya, en la misma sesión en que Josep Tarradellas fue elegido *president de la Generalitat a l'exili*. Pero lo decisivo para mí fue saber que Carlos Gerhard era en catalán Carles, con lo que la Wikipedia me facilitó un montón de datos (alguno falso) que hasta entonces me negaba. Supe que fue hermano de Robert Gerhard, uno de los compositores españoles más importantes del pasado siglo, discípulo de Schoenberg pero más conocido en Inglaterra (¡con el nombre de *Roberto* Gerhard!) que en España, y conseguí el libro de Carlos Gerhard *Commisari de la Generalitat a*

Montserrat: 877 páginas imprescindibles para cualquier interesado en la Guerra Civil española.

Sin embargo, el importante pasado político de Carles Gerhard no interesa ahora, sino su segunda vida en México —como traductor Carlos Gerhard—, a partir de 1951. En México, además de la trilogía grassiana, Gerhard traduce una serie de obras científicas e históricas, entre ellas el conocido *Goethe en el mundo hispánico* de Udo Rukser. La historia de mi investigación cuasi policíaca sería larga, pero en definitiva esa investigación me condujo a encontrar en México al hijo de Carlos Gerhard, casado con la historiadora catalana Antonia Pi-Suñer, el cual, ya jubilado y a pesar de haber sido de profesión ingeniero químico, está traduciendo a sus ochenta y tantos años los doce libros de «Sobre la enseñanza de la oratoria» (*Institutio* Oratoria) de Marco Fabio Quintiliano para la Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana de la UNAM. De casta le viene al galgo.

Cuando Günter Grass, después de la publicación en español de *El tambor de hojalata*, estuvo en México en 1964, episodio del que el propio Grass no recuerda gran cosa, conoció no sólo a su traductor, Carlos Gerhard Otterwälder, sino también a su hijo, Carlos Gerhard i Hortet, el cual me ha transmitido una anécdota curiosa: invitado a México, D.F., por la Librería Alemana y el Club Alemán, Grass, tras escuchar atentamente el discurso de bienvenida de Max Aub, comenzó su lectura en alemán de *El tambor* de hojalata con las palabras: «*Nach dieser wohlklingenden Einführung...*» («Después de esa melodiosa introducción...»). Grass, que no habla español, no se había enterado de nada.

Y tengo que hablar ahora de Oskar Matzerath, un personaje tan vivo que hasta se le escapó de las manos al propio Grass cuando quiso resucitarlo en *La ratesa*. Sin embargo, el Oskar de *El tambor de hojalata* es un personaje imperecedero y esa novela, en mi opinión, una de las más importantes de la literatura del siglo XX.

Al hablarme Jaime Salinas (otro editor que merecería aparecer *cum laude* en el capítulo de las buenas prácticas) la publicación del libro en España de Grass en 1978, prohibido hasta entonces, yo, condescendientemente, dije que, aunque la traducción de Carlos Gerhard era «mejorable» (gran tontería, porque toda traducción es mejorable), creía que podía reeditarse tal cual. Luego seguí repitiéndolo cada vez hasta que se planteó de veras la posibilidad de una nueva traducción, en la que estoy ahora inmerso y que seguramente será mi última traducción.

Al comenzar mi trabajo, descubrí que la traducción de Carlos Gerhard era sencillamente excelente. Si se piensa que cuando se hizo no existía Google, ni había

encuentros con Günter Grass, y que los medios de investigación en México en los años sesenta eran forzosamente limitados, el trabajo de Carlos Gerhard, importante político catalán en los años de la República, resulta asombroso.

Entonces, ¿por qué hacer una nueva traducción? De eso he hablado ya. Ninguna traducción es perfecta, y tampoco la de Gerhard. Hay en ella erratas (fruto probablemente de las múltiples reediciones: si el original dice «sin nombres ni héroes», ¿en qué momento se transformó en «sin hombres y sin héroes»?), y también auténticos errores demostrables. Por otra parte, el Matzerath de Gerhard no es exactamente *mi* Matzerath, aunque ello se reflejará sólo en un *tono* distinto, aunque inspirado, como el del propio Gerhard, en la picaresca española.

Sin embargo, curiosamente, en la traducción de Gerhard, suizo de origen, de formación francesa y escritor en catalán, rara vez hay catalanismos, y muy pocas veces mexicanismos o galicismos. Juan Villoro me habló de la posibilidad de que en la traducción pudieran haber intervenido los «retocadores» habituales de textos de Joaquín Diez-Canedo: en gran parte, el propio Don Joaquín, su sobrino Bernardo Giner de los Ríos (colaborador habitual), el guatemalteco Augusto Monterroso, tal vez Manuel Andújar... Sin embargo, Carlos Gerhard hijo no lo cree así. Tampoco cree en la posibilidad de que su padre, conociera las traducciones anteriores de Manheim y Amsler, al inglés y al francés (aunque, como ocurre veces, haya entre esas traducciones coincidencias sorprendentes).

Cotejar la nueva traducción española con la antigua quedará para los estudiosos. Por ejemplo, Gerhard comienza haciendo que Oskar diga: «Pues sí: soy huésped de un sanatorio». Yo digo: «Lo reconozco: estoy internado en un establecimiento psiquiátrico...». ¿Se puede considerar esto, entre comillas, «mejor»? ¿Está más próximo al original? (El original dice: «*Zugegeben: ich bin Insasse einer Heil— und Pflegeanstalt,...*). Otro ejemplo: el final: en él Günter Grass habla de la «*Schwarze Köchin*», indudable trasunto de la muerte, siempre compañera del protagonista. En la versión de Gerhard se convirtió en la «Bruja Negra», en francés en la «Sorcière Noire», en inglés en la «Black Witch» (*black as pitch*, añade Manheim), pero en la nueva versión italiana de Bruna Bianchi es la «Cuoca Nera», la «Cocinera Negra», como en el original. ¿Qué ocurrirá en la nueva versión española?

Traducir lo ya traducido no es fácil, aunque, para Antoine Berman, la verdadera traducción comience realmente con la retraducción. Mi sistema es, como el de casi todo el mundo, hacer primero mi versión y cotejarla luego con el anterior. Si el resultado es más o menos igual, me tranquilizo. Pero si la traducción anterior me parece más acertada comienzan mis dudas. ¿Qué hacer? ¿Adaptar mi traducción a la existente, o adoptarla sin

más? ¿Cambiar el texto simplemente para no decir lo mismo, es decir, hacer una traducción «a la contra»? No soy nada partidario de este sistema, pero el deseo de justificarse así es inevitable. Se podría recurrir al famoso ejemplo del Pierre Menard de Borges, en el sentido de que repetir hoy, palabra por palabra, una traducción hecha hace medio siglo, la hace infinitamente «más sutil y más rica», pero, por inspirador que sea el texto de Borges, no parece aplicable en ese sentido a la traducción: a diferencia de lo que ocurre al parecer en la literatura española con muchos autores modernos, en traducción un plagio sigue siendo un plagio y, mal que le pese a Julia Kristeva, no una «intertextualidad»* (Julia Kristeva: *Semiotiké: Recherches pour une sémanalyse,* pág. 146. Seuil, París, 1969. Hay traducción española de José Martín Arencibia: *Semiótica*, Fundamentos, Madrid 2004).

Y, si una traducción es en definitiva igual a la anterior, ¿para qué hace falta una *nueva* traducción?

En la práctica, afortunadamente, muchos problemas se resuelven solos. Mi traducción —estoy seguro— será inevitablemente distinta de la Gerhard. De lo que no estoy nada, pero nada seguro es de que resulte tan válida como la de él y mucho menos de que sea capaz de aguantar otros cincuenta años. En cualquier caso, quede aquí mi sincero homenaje a Carlos Gerhard, a Don Joaquín Diez-Canedo (en la parte que le corresponda) y a las excelentes prácticas de ambos en materia de traducción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORGES, JORGE LUIS, «Pierre Menard, autor de *El Quijote*», en *Prosa Completa*, vol. 1, *Ficciones*, Bruguera, Barcelona, 1980.

GERHARD, CARLOS, *Commisari de la Generalitat a Montserrat (1936-1939)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Montserrat, 1982.

GRASS, GÜNTER, *Die Blechtrommel*, Steidl, Gotinga, 1993 (primera edición, Luchterhand, Neuwied, 1959)

-- *El tambor de hojalata* (traducción de Carlos Gerhard), Joaquín Mortiz, México, 1963. Alfaguara, Madrid, 1978.

-- *Le tambour* (traducción Jean Amsler), Éditions du Seuil, París, 1961.

-- *The Tin Drum* (traducción de Ralph Manheim), Pantheon Books, Nueva York, 1962.

-- *Il tamburo di latta* (traducción de Bruna Bianchi), Feltrinelli, Milán, 2009.

Conversación de Mario Merlino con Carlos Milla e Isabel Ferrer, ganadores del II Premio Esther Benítez de traducción concedido por ACE Traductores
XVI Jornadas en torno a la Traducción Literaria, Tarazona, 2008

MARIO MERLINO: Buenos días. Tengo el placer de presentaros a Isabel Ferrer y a Carlos Milla, los dos traductores premiados en la II Edición del Premio de Traducción Esther Benítez.

Como algunos sabéis, la originalidad del Premio Esther Benítez es que lo otorgan los propios colegas traductores; es decir, los socios de ACE Traductores proponen traducciones, se hace una lista con las obras más veces propuestas y los socios votamos la obra que merece el premio.

CARLOS MILLA: Es un honor y un orgullo que tus compañeros de oficio te elijan ganador de un premio, especialmente cuando no te has presentado. Porque esa es una de las gracias del Premio Esther Benítez: uno no se presenta, sino que lo proponen y votan otros traductores que han leído y evaluado su traducción. Es un premio, por así decirlo, democrático, y eso lo hace especialmente valioso para nosotros.

En este caso nos resulta aún halagador si cabe porque, si no recuerdo mal, los dos finalistas, entre todo un grupo interesantísimo de traductores, han sido José Luis López Muñoz y Jesús Zulaika.

MARIO MERLINO: En vuestro caso, además, me parece interesante que el premio haya recaído en dos personas. Algún día habrá que hacer la historia de las parejas que comparten la misma actividad, la relación entre dos personas que a cuatro manos, a cuatro ojos, a cuatro oídos realizan una traducción. Cuando hagamos la historia seguramente podrán figurar Luisa Fernanda Garrido y Tihomir Pistelek, también podrán figurar Hernán Sabaté y Montserrat Gurguí; me parece que es una cuestión interesante la del trabajo en colaboración entre dos personas para realizar una traducción, porque se leen, se releen, se escuchan, se corrigen, discuten acerca de las soluciones. Es un ejemplo a través de dos personas de lo que significa el trabajo en equipo cuando de traducir se trata.

No sé si Isabel nos puede contar alguna historia al respecto de esta experiencia compartida.

ISABEL FERRER: En realidad, nosotros empezamos a trabajar juntos para hacer traducciones "alimenticias"; la idea era esa, buscar el máximo rendimiento dando la mayor calidad posible en el resultado. La idea partió de ahí y se ve que a los editores les gustó como quedaba y, concretamente, esta novela fue el primer encargo que nos hicieron de una traducción seria, el primer desafío importante que nos dieron a los dos.

MARIO MERLINO: O sea que fue la marcha hacia *La gran marcha* de E. L. Doctorow.

ISABEL FERRER: Sí, exacto.

MARIO MERLINO: Llegó Doctorow y representó realmente un desafío desde el punto de vista de las dificultades, de los recursos técnicos, recursos estilísticos, las fórmulas que había que resolver.

ISABEL FERRER: De todos modos, cada libro es una experiencia única, no seguimos un método de trabajo muy fijo: depende del libro, depende de las circunstancias personales nuestras, depende de tantas cosas… Y es que cada libro tiene necesidades distintas a las que nos vamos adaptando. Hay libros en los que primero yo hago un borrador y luego Carlos corrige; hay libros que corregimos los dos; hay libros que hacemos los dos juntos, traducimos los dos juntos, corregimos los dos juntos. Depende de tantas cosas…

CARLOS MILLA: Yo quería aclarar qué representa en nuestro entorno profesional eso de la traducción "alimenticia". Un detalle biográfico de ambos es que, en estos momentos, los dos nos dedicamos exclusivamente a la traducción de libros. Creo que cualquier traductor que se dedique en exclusiva a la traducción busca en general dos líneas. Por el hecho elemental de que las tarifas oscilan dentro de una franja más bien estrecha, es decir, no existen grandes diferencias reales entre tarifas máximas y mínimas al margen de cuál sea el nivel de dificultad de los libros, el nivel de experiencia del traductor, la calidad del resultado final, etcétera; el traductor, si persevera en este oficio, suele aceptar traducciones fáciles para poder subsistir, y otras más difíciles para satisfacer otra clase de necesidades. Otros lo compensan con una nómina, o con traducciones de otra clase —jurada, institucional—, o con un trabajo donde sea, pero no es nuestro caso.

Cuando nos planteamos empezar a trabajar juntos, fue con esa perspectiva: un rendimiento económicamente viable, dentro de una calidad óptima y estable, porque obviamente ningún editor consiente un mal trabajo, pague lo que pague. La idea, pues, era esa: resolver de la manera más grata posible esa parte del trabajo que a veces es la que más erosiona al traductor profesional, generalmente porque se trata de un tipo de libro o de texto que interesa poco y, por lo tanto, genera un desgaste emocional distinto. No obstante, el experimento evolucionó positivamente y acabamos colaborando en la mayor parte de los libros, más fáciles o más difíciles, y *La gran marcha* es una buena muestra de ello.

MARIO MERLINO: Con respecto a *La gran marcha*, cuya traducción ha sido el libro premiado, ¿cuáles fueron las cuestiones que más os impresionaron? ¿Qué dificultades tuvisteis? Yo he separado algunos textos, pero me gustaría que empezáramos hablando de esa lucha placentera con el texto que a uno le toca traducir, en este caso una traducción desafiante, que no tiene que ver exactamente con lo alimenticio. ¿Qué fue aquello que más os impresionó en el trabajo de traducción de *La marcha*?

CARLOS MILLA: Lo que más nos impresionó… El libro se configura a través de una especie de *collage*. Hay muchos personajes que entran y salen de la trama, pero en rigor ninguno es protagonista de la novela; en otras palabras, "el protagonista en sí es la marcha", como ha dicho el propio autor. *La gran marcha* cuenta las peripecias del ejército del Norte en su avance hacia el Sur, en la Guerra de Secesión estadounidense, para dividir el frente de los Confederados y crear una brecha que le permita ganar la guerra. La marcha es eso: unos 62.000 hombres, junto con mercachifles, esclavos negros liberados, una columna monstruosa que arrollaba todo a su paso, tanto por efecto de los combates como por la magnitud misma del fenómeno.

Me impresionó muy en concreto la visualidad del texto; es decir, uno tiene que construir mentalmente la imagen que está detrás de las palabras y traducir, más que las palabras, la propia imagen, que el autor nos hace llegar con gran nitidez, con una gran capacidad de matización. Sorprende asimismo el sonido de la marcha, la continua presencia del ruido.

MARIO MERLINO: A mí me llama la atención el primer párrafo de la novela. Lo voy a leerlo para que vosotros, que habéis hecho el trabajo, podáis hacer algún comentario:

> A las cinco de la mañana, golpes en la puerta y griterío, su marido, John, fusil en mano tras levantarse de un brinco de la cama, y al mismo tiempo el eco de los pasos de Roscoe que, sobresaltado, corría descalzo desde la parte de atrás de la casa: Mattie se apresuró a ponerse la bata, predispuesto el ánimo a la alarma de la guerra pero con el corazón en un puño porque al final había llegado, y bajó desalada por la escalera para ver a través de la puerta abierta, a la luz de la farola, los dos caballos frente a la escalinata del atrio, los ijares vaheantes, la cabezas en alto, los ojos desorbitados, y el cochero, un negro joven de hombros caídos, exhibiendo una paciencia imperturbable aún en tales circunstancias, y la mujer que estaba de pie en el carruaje, no otra que su tía Letitita Pettibone de McDonough, su anciano rostro transido por la angustia, el pelo desgreñado, una mujer por lo común tan atildada, una matrona que era prácticamente dueña y señora de la vida social de Atlanta, ahora de pie en el coche como una parca del destino, en lo que en efecto se iba a convertir. El carruaje estaba lleno a rebosar de maletas y hatillos, y mientras ella permanecía allí de pie, parte de la plata cayó al suelo, cuchillos, tenedores, un candelabro, reflejándose en el estrépito los exiguos destellos de la antorcha que sostenía Roscoe. Al echar a correr escalinata abajo, ciñéndose aún la bata, Mattie pensó tontamente, como consideró más tarde, sólo en la vergüenza que aquello representaba para esa mujer, por quien sentía más respeto que afecto, y recogió y estrechó contra sí la pesada plata, como si la tarea no correspondiese a Roscoe, ni a su marido, John Jameson.

ISABEL FERRER: Eso era, en efecto, el principio de la novela, un párrafo endiablado. Aquí la mayor dificultad estribaba en cómo transmitir esa sensación de urgencia, de apremio agobiante, que representaba la guerra en la vida de toda esa gente. No podía traducirse tal cual, había que transmitir las sensaciones de manera natural, y eso es lo más difícil. No es sólo el lenguaje, además del lenguaje hay que añadir un sentimiento, una emoción extrema.

MARIO MERLINO: El ritmo, la respiración del texto.

CARLOS MILLA: La sensación de urgencia, sí. Al fin y al cabo está ocurriendo algo excepcional, el arranque de una guerra, y lógicamente, además de miedo, hay prisa, una prisa desesperada por escapar del espacio de conflicto. El autor lo transmite en parte con el uso del gerundio, encadenando gerundios. Nosotros probamos distintas posibilidades… los infinitivos, los pretéritos. Lo leímos y releímos, ensayando con las distintas versiones, conscientes de que una frase así, por eficaz que resulte en el original, puede ser un escollo para la lectura si no se traduce con acierto, e incluso disuadir al lector de seguir adelante.

MARIO MERLINO: Después hay una cuestión con los elementos metafóricos de la novela, hay una especie de metamorfosis, las cosas se transforman unas en otras, no es exactamente una analogía, sino un tránsito. Por ejemplo, lo de la nube que es hacha al mismo tiempo:

CARLOS MILLA: Claro. La intención es crear una sensación sobrecogedora, y desde luego parece que lo consigue. Esta frase en concreto ilustra lo que decíamos antes: la necesidad de construir una imagen acompañada de un sonido, y el traductor reproduce en su cabeza, casi como experiencia vital, esa imagen para poder volcarla en forma de palabras en su propio idioma. Ahí están muy presentes infinidad de sonidos, y no es fácil orquestar todos esos chirridos, chasquidos, reverberaciones, para producir claramente en el lector, a través del papel y la tinta, esa sensación de sonoridad, de volumen, de presencia física, de espacio.

ISABEL FERRER: Esa sonoridad es una constante a lo largo de toda la novela, y quizá el castellano, como idioma, es menos preciso que el inglés en la descripción de sonidos. Para insistir en este aspecto, Mario, ¿por qué no lees la descripción del final de la guerra?

MARIO MERLINO:

> Brasil estaba sentado delante de su tienda, pensando en bajar él también, cuando oyó un ruido que no consiguió identificar. Desde luego no eran disparos, era uno sonido desapacible pero más bien bajo, como el viento en la rendija de una ventana. Pero de pronto sí oyó disparos de mosquete, y cogió el fusil y se levantó porque ahora el sonido era más fuerte, y oía voces, y parte del ruido consistía claramente en alaridos, y se acerba, procedente del este, de Smithfield, donde aún permanecía el grueso del ejército. Los soldados de su compañía se habían puesto en pie. Algunos subieron corriendo del río, y todos preguntaban a todos qué demonios sucedía. Y entonces oyeron el toque de los clarines, los resoplidos de las tubas y los bocinazos de las trompetas de la banda militar, y aquello no tenía nada de musical, era una locura, ese ruido era de tazas de hojalata contra platos de hojalata, y parecía que en el ejército todo el mundo sabía qué pasaba excepto Bobby Brasil, hasta que apareció un oficial de caballería, agitando el sombrero, el caballo encabritado y caracoleando, y él gritaba ¡Arre! A voz en cuello, y luego un par más hicieron lo mismo, sin la dignidad propia de su rango, pensó Brasil, hasta que oyó las palabras exactas, o las interpretó a partir de los aullidos y sombreros que volaban por los aires, y soldados idiotizados que bailaban en parejas, y ahora parecía que un gran coro masculino y ronco resonaba por los montes, con los mosquetes disparando hacia el

> cielo como petardos y las voces de todo el Ejército del Oeste reverberaban en el suelo bajos sus pies igual que las notas graves y profundas del órgano de una catedral como si hasta Dios celebrase la rendición. Porque era eso: Lee se había rendido, y aquello se había acabado, ¡la maldita guerra se había acabado! Tal era el estruendo que ahuyentaba a los pájaros de los árboles, mandaba a los conejos a sus madrigueras, a los zorros a sus guaridas, a los rebeldes a sus escondrijos. Brasil se des plomó en el suelo y, entado con las piernas cruzadas al estilo indio, se tapó los oído con las manos para poder oírse dar las gracias a Dios por haberle permitido sobrevivir. Te doy gracias, Señor, por dejar vivir a este chico de ciudad, sí, estaba loco de alegría, claro, y en ese momento pasó alguien y lo puso en pie y pronto él también daba alaridos y bailaba con los demás, y se reunió con el comandante de su compañía, que repartía tragos que sacaba de su tienda, y brindó con su taza de hojalata por el padre Abraham y una vez más por el Tío Billy Sherman y una vez más por el Gran Ejército de la República, mientras bajo su sonrisa pensaba que maldita su suerte porque la guerra había acabado justo cuando por fin había encontrado algo en qué creer.

Mientras trabajabais con *La gran marcha*, me imagino que habéis tendido redes para investigar cuestiones sobre Doctorow, acceder a otras obras, a otros textos ligados a este.

ISABEL FERRER: Bueno, cuando la Editorial Roca nos llamó para ofrecernos *La gran marcha,* estábamos con otras cosas, que interrumpimos para empezar a trabajar con este libro, mucho más urgente, y sí, tuvimos que documentarnos rápidamente.

Doctorow nació en Nueva York en 1931, era hijo de inmigrantes judíos, ruso, y fue editor de *The Dial Press*, donde publicó a autores como James Baldwin, Norman Mailer y William Kennedy. En 1969 abandonó el mundo editorial para ir a dar clases en la Universidad de California y allí escribió *El libro de Daniel*, que se publicó en 1971 y fue el libro que lo lanzó a la fama en Estados Unidos. Ha escrito básicamente novelas con una trama histórica, pero no quiere que definan sus novelas como novelas históricas.

Dice Doctorow:

> Si quiero datos acerca de la Rusia del siglo XIX, recurro a los manuales de historia, pero si quiero la verdad sobre aquella época, entonces acudo a Tolstoï, a Chejov, a Turguenev, a Gogol. Sus cuentos y relatos me proporcionarán un conocimiento profundo. El historiador da cuenta de los hechos; el novelista llega al fondo de los sentimientos. El historiador cuenta lo que pasó, el novelista da cuenta de la verdad que subyace en lo que pasa.

MARIO MERLINO: De todas maneras, los autores cuando opinan sobre sí mismos suelen ser un poco maniqueos, porque esto de diferenciar la historia de los sentimientos como si fuesen dos mundos antagónicos... Creo que además no se nota eso en la novela.

ISABEL FERRER: Él lo que hace es mezclar…

CARLOS MILLA: Digamos que, por un lado, todo autor tiene en algún momento la necesidad de hacer una frase para la historia y, por otra parte, puede ser necesaria cierta contundencia o cierta claridad a la hora de plantear una postura. En el fondo lo que Docto-

row hace, por lo que se refiere a esa diferenciación entre sentimientos e historia, es redondear, darle cuerpo al dato histórico desnudo, dato que además él no desarrolla, sino que simplemente lo deja caer... Se presupone que tú sabes de qué te están hablando, pero la novela, en cuanto Historia, es muy poco explicativa.

Eso se ve claramente, por ejemplo, cuando se introducen elementos de la tecnología de la época. Uno de los personajes es fotógrafo, con la misión de retratar momentos de la guerra. Pues bien, la técnica fotográfica, la cámara, el procedimiento, aparecen como elementos estrictamente cotidianos, conocidos por el autor y presuntamente conocidos por el lector, como si uno y otro estuvieran familiarizados con todo ello. Obviamente eso no es así: el lector moderno medio desconoce por completo los detalles de una cámara fotográfica de 1860, y remitir a un objeto histórico con esa naturalidad, de una manera tan rica y a la vez alusiva, exige normalmente una labor de documentación mucho más rigurosa que la mera explicación. Lo mismo ocurre con la cirugía de la época o con aspectos de la ciencia militar. Es como si el autor prescindiera del contexto histórico del mismo modo que prescindiría de ese contexto si hablase de un hecho presente. O dicho de otro modo, como si narrador y lectores fuesen todos contemporáneos, como si todos habitasen un mismo tiempo y un mismo contexto histórico.

MARIO MERLINO: Aquí hay un libro que os recomiendo porque está traducido también por Carlos e Isabel, *Creadores: ensayos seleccionados 1993-2000*, de Doctorow. Hay un artículo sobre Einstein, titulado «Einstein: ver lo invisible» que se aproxima bastante a lo que estamos diciendo. A mí me parece muy reveladora la frase que voy a leer, sobre todo porque reflexiona desde el punto de vista científico y nos permite ver cómo en la mentalidad del autor todo va entrelazado: la ciencia, la literatura, la historia:

> Cuando estudiaba en el Instituto de Ciencias Bronx de Nueva York, nuestro director el doctor Morris Meister describía así la labor científica y su capacidad de ilustración: pensar en la ciencia como un poderoso reflector cuyo haz se va ensanchando continuamente ilumina una parte cada vez mayor del universo. Pero conforme se expande el haz de luz también crece la circunferencia de la oscuridad.

A mí me parece revelador de eso mismo que estás diciendo, cómo juega en *La gran marcha* con aquello que está dicho, pero no está dicho del todo, y no refleja absolutamente, de manera detallada, los avances.

CARLOS MILLA: No es explicativo, es alusivo, y ciertas cosas aparecen solo vistas a medias, dibujadas en ese espacio que la luz va abarcando, mientras que otras quedan excluidas, a veces porque, en su terrible oscuridad, son incomprensibles.

MARIO MERLINO: Da gusto meterse un poco con los autores, es magnífico, pero esta historia de lo histórico y los sentimientos… Hay otra cosa: hay historia, hay sentimientos, hay ciencia, hay reflexión filosófica.

ISABEL FERRER: El caso es que en esencia él lo que hace es, a partir de hechos históricos, crear una ficción o, más que una ficción, una realidad hipotética. Pero parte siempre de un suceso histórico, y por eso se ha tildado su literatura de novela histórica.

MARIO MERLINO: Una cuestión interesante en el uso del diálogo: hay una pareja de desertores que van marcando como pautas en la estructura de la novela, digamos que es el diálogo y algo más. Me gustaría que hablaseis sobre eso.

CARLOS MILLA: Son dos desertores, primero del Sur, luego del Norte; desertan de todas partes, ellos mismos no saben dónde están, acaban no sabiendo de dónde vienen ni adónde van, son dos personajes rotos a causa de la guerra. Uno de ellos es un vivo, muy listo, muy vividor, sabe buscarse la vida, cómo ir encontrado comida; el otro, en cambio, es un simplón, una especie de paleto. Se funden los dos en una unión insólita, inverosímil. Son personas muy distintas, pero en esa circunstancia tan anómala como es la guerra encuentran de alguna manera la amistad. Una amistad, por otra parte, tan profunda que no se puede describir, tan profunda que cuando uno de ellos muere, el otro sigue cargando con él, lo lleva en su carro, le habla; es decir, el diálogo entre ambos no acaba siquiera con la muerte de uno de ellos. El diálogo va más allá de la propia vida de los interlocutores.

El autor lo utiliza asimismo para reflejar uno de los aspectos de la guerra, que es la picaresca. Uno de ellos en particular es uno de esos personajes que podemos encontrar en la literatura de varios siglos atrás, y los dibuja continuamente a través del diálogo.

ISABEL FERRER: Aportan un tono cómico, o tragicómico, en medio de una situación por lo demás calamitosa, llena de dolor, como si el autor quisiera darnos un respiro mediante ese diálogo rápido, ágil e ingenioso.

MARIO MERLINO: Y vamos a ver, ¿tendremos más Doctorow a través de la pareja Ferrer-Milla?

ISABEL FERRER: Roca ya ha publicado otros dos títulos, que habían sido traducidos antes. Ahora mismo estamos trabajando en *El libro de Daniel*, del que existe también una traducción de Jordi Arbonès. No sé muy bien por qué han querido retraducirlo; no he visto la traducción de Arbonès, pero es un traductor de un alto nivel. Y han contratado otros cinco títulos. Por otra parte, Doctorow está a punto de terminar su última novela y no sabemos aún si Roca la contratará o no; en cualquier caso, de estas cinco novelas, que ya están contratadas, casi todas se han traducido ya y no saben qué van a hacer, si encargar traducciones nuevas o aprovechar las que ya hay. En todo caso, nos han dicho que contaban con nosotros, y la verdad es que el proyecto, seguir con la obra de Doctorow, después de haber traducido *La gran marcha*, nos hace mucha ilusión. *El libro de Daniel* me parece muy interesante; fue la novela con la que se consagró.

MARIO MERLINO: ¿Y cuál es la que tiene una proyección cinematográfica?

CARLOS MILLA: *Ragtime*. El momento histórico es el Harlem de los años 1920, un período muy cercano.

ISABEL FERRER: Sobre la segregación racial.

CARLOS MILLA: Considerada como el nacimiento de cierta forma de alegría negra, por decirlo así; muy interesante.

ISABEL FERRER: La película es de Milos Forman.

MARIO MERLINO: Volviendo a los ensayos, lo interesante es la variedad de personajes que analiza.

ISABEL FERRER: Son ensayos que fue publicando él en distintos medios; incluso contiene una conferencia que dio en un homenaje a Sebald después de la muerte de éste. Además de tratar de autores literarios como Melville, Poe o Sebald, incluye ensayos sobres personajes tan diversos como Harpo Marx o Einstein.

CARLOS MILLA: Y sobre la aparición de la bomba atómica.

ISABEL FERRER: Es muy interesante por la variedad de temas que toca.

CARLOS MILLA: Se inscribe en esa tradición del autor que crea un concepto literario, un proceso literario. Había una frase ahí que describía la narrativa…

MARIO MERLINO: Sí, yo creo que aquí es lo que debería decir y lo que no dice en la entrevista. Estoy obsesionado… Para terminar, voy a leer esta frase sobre la narrativa:

> La narrativa ya sea escrita en forma de novela o de texto dramático constituye una estructura reveladora de hechos, comunica lo visible con lo invisible, el presente con el pasado, presenta la vida como algo con trascendencia moral, distribuye el sufrimiento para que sea soportable. Ante el escéptico que no consideraría la narrativa como un medio de conocimiento digno de crédito, el escritor podría aducir que en un tiempo lejano no existía más que narrativa y en que entre lo real y lo inventado no había más diferencia que entre lo hablado y lo cantado. La religión, la ciencia, la simple comunicación inmediata y la poesía se fundían en la intensa percepción de una metáfora. La narrativa fue la primera depositaria del conocimiento humano. Fue tan importante para la supervivencia como una lanza o una azada. El narrador practica la manera antigua de acceder al conocimiento, el discurso total anterior a todos los vocabularios específicos de la inteligencia moderna.

Encuentro entre Elvira Lindo y Caroline Travalia, moderado por Ismael Attrache

Tarazona, XVI Jornadas en torno a la traducción literaria

ISMAEL ATTRACHE: Tenemos hoy la suerte de contar con la presencia de Elvira Lindo y de Caroline Travalia, traductora de los libros de *Manolito Gafotas* al español.

Elvira Lindo ha trabajado de periodista y guionista, es una de las autoras de literatura infantil y juvenil más conocidas de las letras españolas y ha conseguido, además, el difícil estatus de clásico para uno de sus personajes.

También, como sabéis, tiene narrativa para adultos y ganó el premio Biblioteca Breve por *Una palabra tuya*. Para nosotros es un placer contar con su presencia aquí. Por otro lado, tenemos a Caroline Travalia, que ha realizado la compleja labor de trasladar el mundo de Manolito Gafotas al ámbito anglosajón, es profesora de español en los Hobart and William Smith Colleges, en el Estado de Nueva York, y es doctora por la Universidad Autónoma de Madrid, precisamente con una tesis sobre la traducción de los libros de Manolito Gafotas al italiano y al francés. También realiza labores de investigación en los campos de la traducción y de la fraseología española.

Una vez realizada esta introducción, vamos a centrar el diálogo sobre los aspectos más importantes que les presentó el proceso de traducción de los libros de Manolito Gafotas al inglés. Es una obra con unos aspectos muy interesantes y no sólo desde el punto de vista lingüístico; como sabéis, Elvira Lindo creó frases y expresiones propias que han pasado a formar parte del habla popular, lo cual, desde un punto de vista técnico y lingüístico, le planteó a Caroline una serie de dificultades. Por otro lado, tenemos también toda la vertiente social, cultural e incluso política: cómo trasladar algo tan imbricado en una realidad social a otra y hasta qué punto ha sido necesaria la labor de adaptación a la cultura de llegada.

CAROLINE TRAVALIA: En primer lugar quiero dar las gracias a Elvira Lindo y a ACE Traductores por haberme invitado. Es un gran placer y, por supuesto, un honor estar aquí entre ustedes.

Sí, hay mucho que contar sobre la traducción al inglés. Seguramente más que sobre la traducción al italiano o al francés, por ser lenguas y culturas más cercanas a la española.

En primer lugar hay que mencionar que yo traduje el segundo libro de la serie de Manolito Gafotas, *Pobre Manolito*, y ahora estoy trabajando en el tercero, *¡Cómo molo!*, y que otra persona tradujo el primer libro. De modo que heredé toda una serie de expresiones, los nombres ya estaban establecidos, así como muchos nombres de lugares. No tuve la misma libertad que la primera traductora. Pero me gustaron las cosas que ella ya había creado.

Por otra parte, esta traducción estuvo muy controlada por la editorial —no sé si incluso más de lo normal—, que tenía una idea muy clara de lo que quería hacer con la traducción y el público al que querían dirigirla. Digamos que me dejaban muy claras ciertas cosas.

Mi objetivo principal era recrear el personaje de Manolito, su personalidad, su lenguaje, su sentido del humor: eso era lo que más me interesaba. Pero de nuevo hasta cierto punto he de reconocer que he fallado; no por mi culpa, sino por las limitaciones a las que me he enfrentado.

Yo creo que los editores se guiaban por tres o cuatro pautas. En primer lugar, un factor importante era la corrección política.

También los movía el deseo de no escandalizar al público, el no querer presentar un texto chocante, porque lo cierto es que iba dirigido al público infantil. Creo que aquí en España, Manolito no nació como un personaje específicamente para niños sino que nació en la radio y muchos adultos lo escuchaban, les hacía gracia. Manolito aquí tiene un público mucho más amplio; de hecho, muchísimos adultos disfrutan de sus aventuras. Pero en Estados Unidos es específicamente para niños, de modo que tenía que tener eso en cuenta.

Asimismo, estaba presente la idea de proteger un poco a los niños de ciertos aspectos de la sociedad como el alcohol, el tabaco, etc. Y, por último, era importante el carácter didáctico de la literatura infantil. Querían presentar un lenguaje estándar, correcto en todos los sentidos, y eso también ha influido mucho en mis decisiones.

En cuanto a las referencias culturales, he insistido mucho en que se mantuvieran todas las referencias a la comida, al Museo del Prado, a aspectos de la familia, etc. Pero, por ejemplo, los editores no querían especificar que Manolito era de Carabanchel Alto en vez de Carabanchel Bajo, lo cual me parece una tontería porque el niño puede decir perfectamente "hay dos barrios" — y para Manolito es muy importante que todo el mundo sepa que es de Carabanchel Alto y no del Bajo—, pero…

Lo mismo sucede con otras cosas como, por ejemplo, la panadería. Dado que en Estados Unidos no hay panaderías, quisieron que pusiera "una tienda".

Otro cambio interesante es que lo han actualizado: la historia tiene lugar en el año 2000, me parece. Y eso ya lo condiciona todo, porque el primer libro de Manolito sucede en 1994… De modo que no se hace referencia a los móviles ni a Internet, a cosas que deberían haber estado presentes. Y Manolito tiene diez años en la traducción —mientras que en la versión original tiene sólo ocho— porque les parecía que era mayor en su personalidad y que no sería creíble que tuviera sólo ocho años.

ISMAEL ATTRACHE: Demasiado listo, ¿no?

CAROLINE TRAVALIA: Demasiado listo, exacto.

ISMAEL ATTRACHE: Lo que me resulta también interesante es saber cuál fue el papel de Elvira en toda esta toma de decisiones, cómo lo vivió ella como autora.

ELVIRA LINDO: Hay que pensar una cosa: escribí los libros en un momento en que en España había menos corrección política. Yo no sé si ahora podría escribirlos de la misma manera; es decir, los libros de Manolito están escritos en un momento de gran libertad de expresión en España. Todos nos hemos corregido políticamente. Ahora parece que lo de la corrección política es cosa de Estados Unidos, pero eso en España también ha sucedido. En el ámbito infantil yo creo que nos hemos corregido todos. Lo veo en el cine, en los periódicos, en todo; España tampoco es la misma. Tal vez era necesaria cierta corrección política en España, todos hemos adoptado un lenguaje más educado. Eso es así y no solamente en el mundo de los niños, sino para nombrar a distintos grupos o ámbitos, mujeres, homosexuales, etc. Con eso se han ganado cosas —los españoles hemos ganado un poco más de educación, que nos hacía falta—, pero también hay otras cosas que se van perdiendo, todos estamos más pendientes de lo que decimos y cómo lo decimos.

Como decías tú, Manolito ya tiene un poco el papel de clásico en muchos sentidos, no solamente literario, sino ética, moralmente. En ese sentido es un clásico también, y yo lo situaría entre los que Emilio Lorenzo, el académico, llamaba "los traviesos de la literatura". Ahí estarían Manolito, Guillermo Brown... Es que, en el fondo, Manolito, aunque guste a los niños de ahora, como gusta el Pequeño Nicolás, es un poco de otra época más libre en la expresión literaria.

Las primeras correcciones políticas de Manolito vinieron de Francia, el primer país donde se publicó. Debo decir que cuando yo entregué el libro a la editorial en España —el libro en el fondo es muy inocente—, me dijo el editor que había entonces en Alfaguara: "Oye, podríamos corregir un poco los motes de los niños porque va a ganar el PP y, claro...". Yo pensé: "Qué tendrá que ver que vaya a ganar el PP", me parecía un poco chocante, y nunca había oído algo así, que corregir tuviera alguna relación con la política. Entonces le dije yo muy digna: "No, no, no, yo no voy a corregir... *El Imbécil* es *El Imbécil*", y así se quedó. Ahora Manolito está asumido, forma parte de la cultura popular, y me parece estupendo, pero entonces hubo algunos colegios que no lo recomendaron porque consideraban que no era una buena enseñanza para los niños.

La primera traducción, como digo, se hizo en Francia, y ahí ya hubo que corregir cosas. *El imbécil* no se llamó así, se suavizó el término. Otra cosa graciosa relacionada con las costumbres y la moral: el personaje aquí en España duerme con su abuelo. Al fin y al cabo Manolito está lleno de cosas de mi propia infancia. Entonces los niños dormíamos mucho con los abuelos, las abuelas, etc. Y eso en Francia era muy chocante. Me parece que los niños franceses no duermen con su abuelo.

ISMAEL ATTRACHE: Tendrán más espacio en sus casas.

ELVIRA LINDO: Tendrán más espacio y pensarían que esto está a un paso de la pederastia. Así que no podía dormir con el abuelo. Y ahí es cuando me empecé a acostumbrar; si eso sucedía en Francia, qué no sucedería en Estados Unidos.

ISMAEL ATTRACHE: También cabe preguntarse si no temes que se pierdan demasiadas cosas. Dado que utilizas, además, recuerdos de tu infancia, estás reflejando toda una realidad sociológica que con estas correcciones políticas sucesivas se pierde.

ELVIRA LINDO: Yo creo que hay varias cosas que influyen en este afán de cambiar cosas. La literatura infantil se tiene por menos literatura que la literatura de adultos, con lo cual se puede corregir más. Y además hay una sobreprotección excesiva de los niños en todos los sentidos.

El libro se tradujo a muchos idiomas y siempre se resistía la traducción al inglés porque no traspasaba la barrera de la corrección política. Mi agente lo presentaba una y otra vez, y era imposible. Como siempre sucede, fue el entusiasmo de una agente americana que me llamó, se puso en contacto conmigo —había estado en España, sabía que aquí había sido un fenómeno—, se empeñó y consiguió una editorial. Y también ha influido la mentalidad de la editorial en la que se ha publicado, especializada en libros docentes, enciclopedias, etc. Es muy pedagógica, con lo cual resulta que los editores no entienden que la ficción es ficción.

De cualquier forma, cuando estaba a punto de salir el primer libro, hubo un escándalo en Estados Unidos, que salió en las páginas de todos los periódicos, porque en un libro de literatura juvenil con mucha chispa humorística una niña decía la palabra "escroto".

En fin… hay veces que la corrección política no viene de la derecha, sino de la izquierda; en el sentido de que la izquierda ha sido más activa a la hora de proteger al niño.

ISMAEL ATTRACHE: Es más puritana.

ELVIRA LINDO: Más puritana, sí. En aquel caso, muchos libreros decidieron prohibir el libro y el *New York Times* intervino con un editorial defendiendo a la autora y denunciando lo ridículo que era aquello.

En mi caso, yo decía, que corten, que corten lo que sea. Yo lo que no quiero tener es un problema en Estados Unidos que ni me va ni me viene. Me parece que Caroline puede hablar más de lo que se ha tenido que cortar…

CAROLINE TRAVALIA: Cuando yo traduje los primeros capítulos, antes de ver los comentarios de la editorial o de leer la traducción del primer libro, mantuve casi todo. La idea de quitar ciertas cosas de Manolito era impensable para mí porque, por ejemplo, las collejas que le da su madre forman parte de la gracia del personaje de la madre, que es una histérica. De modo que mantuve todos los nombres, incluso Yihad, que luego me prohibieron. Ahora sí que lo entiendo un poco, pero al principio yo no quería cambiar nada.

Lo más importante para mí, quizá por mi formación y mis intereses, era el lenguaje coloquial, yo lo había estudiado mucho y me interesaba mucho. Yo quería mantener el tono que tenía Manolito, la forma de hablar, las expresiones, etc. Una cosa que sí introduje fue el empleo constante, que es muy común entre los jóvenes, de la palabra *like*, "como".

ISMAEL ATTRACHE: Una muletilla.

CAROLINE TRAVALIA: Sí, una muletilla. No significa absolutamente nada, es una forma de no ser muy precisos a la hora de hablar. Cuando Manolito contaba alguna historia, iba salpicándolo de *like*. Me pareció muy característico del inglés coloquial de Estados Unidos. Y también puse una serie de formas coloquiales que me prohibieron inmediatamente. Me dijeron: "No, Manolito habla de forma estándar, ya en el primer libro hemos establecido el tono que tiene". Entiendo que el personaje no puede, de repente, en el segundo libro tener un lenguaje coloquial, pero me parece una pérdida casi imperdonable.

Manolito no tiene sólo una forma de hablar estándar, sino que usa el subjuntivo en casos en los que un niño nunca lo usaría, pero me dijeron: "En el primero se ha usado". La idea es que el libro sirve para enseñar al niño cómo hay que hablar y no debe imitar cómo hablan de verdad los niños. Si un niño abre el libro, lo que realmente le va a atraer es ver a un niño que hable igual que él, pero no suele aparecer eso en los libros infantiles. Eso sí que me parece realmente una pena, que no haya ese aspecto coloquial, pero de nuevo ha sido una decisión de la editorial y no he podido hacer nada.

ISMAEL ATTRACHE: ¿Todas estas decisiones las consultabas con Elvira, le preguntabas también a ella? ¿Cómo era el proceso?

ELVIRA LINDO: Ellos son muy escrupulosos. Es un escrúpulo raro, porque pueden hacer lo que quieran, pero son escrupulosos porque siempre te comunican cualquier cambio. "Se lo hemos dicho a la autora", pero la autora no puede intervenir, con lo cual… Yo recibía tantos correos con tantos cambios que al final les decía: "Vale, vale, me parece estupendo". ¿Qué iba a decir? También llegó un momento en que lo asumí, me hizo gracia. Luego se hizo una crítica del libro bastante buena en el *Time Out* de Nueva York. Lo ponían muy bien y hablaban del humor extremadamente sutil del personaje. Yo no quiero decir que no sea sutil en español, pero la verdad es que el de Manolito es un humor muy directo, muy español, muy cervantino. Cuando dice una cosa graciosa, la dice claramente, no está buscando la sutileza, pero lo que leyó la crítica, la mujer que hizo la reseña, fue un libro muy descafeinado en cierto sentido. De todas formas, la censura más "graciosa"—porque esto sí que se puede llamar censura— no fue al texto, sino a las ilustraciones. Hay un momento en el que los niños están en el Museo del Prado (a mí me encanta que salga el Museo del Prado en un libro de Manolito, porque ir a este museo ha sido una experiencia para todos los niños de Madrid y es un capítulo al que yo tengo mucho cariño) y están intentando tocar cuadros de Velázquez (y eso es algo que hacíamos los niños, intentar tocar los cuadros para poder decir "he tocado las Meninas"). Hay un momento en que están delante de "Las tres Gracias" de Rubens. Entonces el dibujante hizo un dibujo muy divertido de dos o tres niños y una reproducción del cuadro. ¡Y quitaron las tres Gracias! Si quitan un cuadro clásico…

Yo no lo he vivido ya así, pero mi marido me ha contado que en su clase de arte, cuando veían diapositivas lo hacían con la luz encendida, para que no sucediera nada viendo estatuas griegas... Todo esto me suena a una regresión muy fuerte. Hay cortes en el libro que me recuerdan a ese chiste tan popular de un padre que va a ver al psiquiatra y le dice: "Mire usted, está mi hijo esperando ahí fuera y se lo he traído porque mi hijo es un salido mental, sólo piensa en el sexo". Entonces el médico le dice: "Tráigame al niño". El médico pinta un palote y le pregunta al niño: "¿Qué ves aquí?", "Pues una tía desnuda" contesta. Le pinta otro palote: "¿Y qué ves aquí?", "Otra tía desnuda". Y va el padre y dice al médico: "Es que le pinta usted unas cosas"…

Quiero decir que muchas veces la mente sucia la tiene quien ha creado todo ese sistema en el que hay que pensar que hay una segunda intención en todo. Me consultaron cosas de diálogos entre los niños en el primer libro porque les parecían diálogos gay… y yo nunca habría relacionado ciertas frases con ciertos mundos.

ISMAEL ATTRACHE: Nos contabas ayer también que hubo un incidente con una tableta de chocolate bastante curioso.

CAROLINE TRAVALIA: Sí, hay un momento en el que Manolito le da chocolate a la perra de la Luisa, y dijeron que no podía ser porque el chocolate es venenoso para los perros, de modo que lo cambiaron a algo de cacahuete, que eso sí se le puede dar al perro.

ISMAEL ATTRACHE: Decidieron ellos lo que tenía que ser.

CAROLINE TRAVALIA: Sí, pero de todas las cosas que me han dicho, esa casi, casi la entiendo, porque un niño podría intentar imitar a Manolito y darle a su perro chocolate. Ese cambio no me molestó tanto. Creo que hay que distinguir muy bien, y a lo mejor es una diferencia lingüística, entre lo que es la corrección política y lo que es simplemente el no querer ser molesto.

Para mí la corrección política, al menos en Estados Unidos, se refiere al no querer ofender a nadie haciendo referencia al origen, la religión, la orientación sexual. Eso es la corrección política. Cosas, por ejemplo, como quitar el nombre de Yihad, porque ahora tiene esa asociación árabe y él es el niño malo o chulo del barrio. Otra es una referencia a los indios de Arizona: los compañeros de clase reaccionaban al estilo de los indios de Arizona, saltando unos encima de otros. Enseguida me dijeron: "No podemos dar a entender que los indios son salvajes en Estados Unidos", eso va fuera. Luego otra referencia a los chinos, ahí donde el texto dice: "Hay más bares que chinos en España" yo incluso lo suavicé; puse: *There are more bars than people in China*. Pero no, fuera la referencia a los chinos. No podía haber ni una referencia religiosa. Hay momentos en que Manolito y los amigos dicen: "Ay, Dios mío". En inglés es exagerado el uso de *Oh, my God*, se dice cada dos por tres, de modo que yo lo puse. Pero no, lo quitaron y pusieron *Wow*, algo que no tenía ninguna conexión religiosa.

¡Los diez mandamientos! Hay un momento en que están recibiendo las notas del año escolar y Yihad está muy emocionado porque ha aprobado religión, y le dice al abuelo: "¿Quieres que te cuente los diez mandamientos?". Yo lo dejé igual y me dijeron que no, hay mucha polémica con los diez mandamientos en Estados Unidos.

Hay un momento en que Manolito dice —creo que es Manolito—: "Esto es algo que se lo puedes contar a tus nietos en Navidades", y yo puse: *You can tell them in Christmas time,* una expresión de lo más normal. Pues me pusieron *Holiday time*. "Claro, porque si no son cristianos y no creen en la Navidad…", me dijeron.

ISMAEL ATTRACHE: Entonces, en inglés Manolito es un personaje prácticamente sin contexto.

CAROLINE TRAVALIA: Sí, claro. No tiene religión, es un personaje un poco… un poquito de cualquier cultura. Por supuesto hemos mantenido que es un niño de Madrid, más o menos las referencias a la ciudad, al Real Madrid… No es una adaptación, no es un niño de Nueva York, pero muchas cosas de la cultura española no aparecen y es una pena.

Precisamente lo de dormir con el abuelo no lo han censurado.

ISMAEL ATTRACHE: Se les pasaría…

ELVIRA LINDO: Yo creo que hay que decírselo ahora a la editora, cuando esté publicado, para que sufra. La que se puede montar...

En fin, con esto uno puede sacar muchas conclusiones. Para empezar, hay una primera positiva: es muy difícil que se publique un libro traducido del castellano al inglés; cualquier libro, de adultos o de niños. Es complicadísimo, tanto Inglaterra como Estados Unidos son países muy nacionalistas. Y más un libro del español de España, porque yo creo que, al menos en Estados Unidos, un libro colombiano o mexicano tiene cierto

exotismo... España es un país europeo que no ofrece ese componente exótico y es muy difícil que haya interés por los libros españoles. Además creo que el porcentaje de traducción en Estados Unidos es bajísimo, no sé si es un 3% o así de lo que se publica. Parece que un libro que se ha publicado en tantísimos idiomas es normal que también esté publicado en inglés. No deja de ser algo fuera de lo normal, con lo cual el hecho de que esté publicado es una alegría.

Lo que sí es verdad es que después de todo esto te planteas… Es cierto que el libro aún así mantiene su gracia y en inglés es bonito. Pero son tantos los recortes que uno se plantea no volver a escribir literatura juvenil. ¿Para qué? Si no puedes escribir como quieres escribir, pues escribes literatura de adultos. Yo me divertía mucho escribiendo los libros de Manolito, pero lo hacía con toda libertad. Cuando me mandaron tantos mensajes de la editorial, pensé: "Aquí se ha terminado mi carrera". Es cómico contarlo, pero también es un poco triste.

ISMAEL ATTRACHE: Otra cosa interesante son todas estas expresiones tan características de Manolito, tipo "el mundo mundial", etc. ¿Cómo se trabajó todo eso para trasladarlo al inglés? ¿Te consultaron? ¿Estás contenta con las traducciones, con cómo ha quedado al inglés?

ELVIRA LINDO: Sí, yo creo que eso lo sabe mejor Caroline.

CAROLINE TRAVALIA: Yo creo que están muy bien las expresiones personales de Manolito, y de nuevo la mayoría no las creé yo, sino la otra traductora. Por ejemplo, "cómo mola", que aparece muchísimo, se traduce más o menos por la palabra *cool, how cool.* Pero luego para expresiones como "mola un pegote", "mola mazo", se usa la expresión *a lot of cool*, que no se dice en inglés. Creo que está muy bien porque es una invención que tiene gracia. Luego, "mundo mundial" se traduce por *the world wide world*, que tampoco se dice. Pero queda bien.

Algunas de las expresiones sí las tuve que traducir yo porque aparecieron por primera vez en el segundo libro y eso ha sido una parte muy divertida de la traducción, crear expresiones nuevas en la lengua, que es una cosa preciosa y no creo que tengamos la oportunidad de hacerlo a menudo. En realidad, a veces era más difícil encontrar equivalentes de expresiones normales del español.

Luego hay veces en las que Manolito se equivoca y es complicado traducirlo.

ISMAEL ATTRACHE: ¿Te refieres a errores sintácticos o gramaticales?

CAROLINE TRAVALIA: A lo mejor intenta decir una frase hecha pero no la dice bien. Por ejemplo, recuerdo que escribí a Elvira y le pregunté por la expresión "ponerse como una hiedra", porque es una modificación de una locución.

ELVIRA LINDO: Claro, porque él decía: "Mi madre se puso como una hiedra que se subía por las paredes". Y, claro, es un lío.

CAROLINE TRAVALIA: Muy bonita, por cierto. Pero en español hay otra expresión subyacente.

Tampoco sabía yo que en los coches los padres llevan un cartel que reza: "Papá, no corras". El propietario del bar lo tenía ahí escrito y yo me preguntaba qué haría el "Papá no corras" en un bar. En un coche todavía, pero ¿en un bar? No sabía cómo traducirlo y le pregunté a un amigo, que me explicó lo de los coches. Entonces puse *Daddy, slow down.* Pero, claro, en Estados Unidos no se lleva en el coche…

ISMAEL ATTRACHE: ¿No has tenido que recurrir nunca a algún tipo de perífrasis, añadir alguna frase al texto para que se entienda el contexto?

CAROLINE TRAVALIA: Con las expresiones la verdad es que no, y no me gustaría hacerlo. Sí con la referencia, por ejemplo, a la comida española. Yo quería mantener los nombres tal cual, pero los editores decían que añadiera una breve descripción. Por ejemplo, para los churros decían *fried tasty "churros"* para que los niños supieran que eran cosas fritas. Además, como me interesa mucho la fraseología, la idea de explicar una expresión va en contra de lo que…

ISMAEL ATTRACHE: Claro, el propio formato de la literatura infantil impide al traductor adoptar una serie de soluciones, lo que no le ocurre al traductor de narrativa para adultos, que puede poner una nota al pie para explicar algo. Tú no podías.

CAROLINE TRAVALIA: No, notas a pie de página no podía. De hecho, había una nota a pie de página en el original para el "efecto mancebo", en vez de "placebo". Y me dijeron: "Esto desentona, queda mal aquí, vamos a quitarla".

ELVIRA LINDO: Claro, pero es que yo creo que la nota a pie de página formaba parte del tono humorístico.

CAROLINE TRAVALIA: Totalmente.

ELVIRA LINDO: En fin, la verdad es que hay muchos mensajes de la editorial que no habré leído porque me estoy enterando ahora.

ISMAEL ATTRACHE: Podéis escribir a la editora cuando volváis…

ELVIRA LINDO: Ahora va a haber dos actos en Nueva York sobre Manolito y la verdad es que me produce mucha curiosidad ver cómo ha llegado eso a ciertos niños. Sé que para los niños de que yo he tenido noticia el libro sí que tiene mucho sentido del humor. Pero, ya digo, son tantas modificaciones que…

CAROLINE TRAVALIA: Se convierte realmente en un libro infantil, no como cualquier otro, pero digamos que pertenece al mismo género, estilo…

ISMAEL ATTRACHE: Hay una tradición, porque ha salido de una tradición para integrarse en otra.

CAROLINE TRAVALIA: Sí, totalmente, y es una pena porque realmente Manolito rompe con la tradición de la literatura infantil. Yo creo que mantiene la gracia y que está muy bien y se puede apreciar mucho, pero ha perdido ese aspecto original que tiene en español.

ELVIRA LINDO: De todas formas, es curioso: porque el libro se ha traducido a muchos idiomas, muchos editores se han arriesgado, pero donde ha tenido menos confianza por parte de los editores y no se han atrevido mucho a publicarlo ha sido curiosamente en países de América Latina. En ciertos países querían hacer una adaptación total del lenguaje, querían pasarlo al español de México. Claro, no tenía sentido. Tal vez tienes que quitar una o dos palabras que allí son groseras, pero querían cambiar todas las expresiones populares. Al final me pareció muy confuso porque el resultado hubiera sido un niño de Madrid hablando como un niño mexicano. No tenía ningún sentido.

Es curioso que los libros los han leído muchos adultos de Latinoamérica, pero porque han venido a España y han comprado los libros, no porque los editores se hayan arriesgado a publicarlo allí.

Sabéis que las ediciones se hacen en esos países. Alfaguara tiene allí sus sedes y se imprimen allí. La verdad es que no tuve ninguna paciencia, pensé que si se trataba de

traducirlo a otros idiomas, pues bueno, que se modificara, pero me parecía que modificar el español era ridículo. Cuando, además, ahí está precisamente la riqueza del español. Y tú lees cualquier libro en español latinoamericano y lo entiendes perfectamente. No necesitas un traductor para saber qué quieren decir determinadas expresiones porque las entiendes por el contexto, pero ahí volvemos a la consideración que se tiene del mundo infantil ahora. Nosotros leíamos…

ISMAEL ATTRACHE: Mafalda.

ELVIRA LINDO: Bueno, Mafalda, por supuesto. Pero todos los libros anglosajones estaban llenos de referencias culturales de otro mundo, las aprendíamos y eso no constituía un problema. Ahora no es solamente la corrección política sino que hay que pensar que, como el niño no lee, hay que facilitarle las cosas al máximo para que no tenga ninguna dificultad. Claro, eso es tremendo porque los libros tienen que presentar alguna dificultad. Eso es casi como presentar una comida masticada, no tiene sentido. Así que con México no llegamos a un acuerdo y no se publicó el libro.

PÚBLICO: ¿Y no podría haberse publicado como si fuera para adultos?

ELVIRA LINDO: Claro, claro, es una idea.

CAROLINE TRAVALIA: Claro, es curiosa la pregunta. Los editores tocarían menos cosas.

ELVIRA LINDO: Tiene gracia porque la editora de Alfaguara adultos me regaló por mi cumpleaños un libro en formato normal de Alfaguara, un compendio de todos los libros de Manolito, que sale como un novelón, sin ilustraciones ni nada. Le pusieron de título *Manolito. Biografía autorizada*, o algo así. Era muy curioso porque lo abres y lo lees de otra manera, completamente distinta, no tiene ilustraciones, no tiene nada.

Bueno, todo esto es extraordinario, porque Manolito tiene muchos problemas y, sin embargo, cuando se estrenó en Nueva York la última película de *Batman* (no sé con cuántos años entra un niño a ver esa película, ¿con 13 acompañado?), el cine estaba lleno de niños y la película era muy violenta. A mí no me gustó nada y me pareció violentísima. Y estaban los niños allí comiendo palomitas tan contentos.

Era curioso porque esta película es de la Warner y tiene un aviso en los títulos de crédito al principio que dice que en la película los personajes no fuman…

ISMAEL ATTRACHE: Nos quedamos mucho más tranquilos.

ELVIRA LINDO: "La productora está en contra del tabaco y los personajes no fuman, etc". Y tú dices, ¿y no sería mejor que fumaran?

ISMAEL ATTRACHE: ¿Y que se relajaran un poco?

ELVIRA LINDO: Y que se relajaran un poco y no le metieran una bomba a un tío en la barriga y explotara... ¡Es tan desagradable la película! Incluso el malo de la película le pone a un niño una pistola aquí… Esto es un despropósito tan grande que yo no me lo explico, me parece el mundo al revés.

CAROLINE TRAVALIA: Hay unos criterios diferentes para la televisión, el cine y para la literatura infantil. Parece que la literatura no puede representar la realidad; no es que esas películas representen la realidad, pero la literatura tiene que ser ideal, el mundo ideal.

ISMAEL ATTRACHE: Parece que hay una cierta perversión en el sentido de que debe tener un contenido casi de doctrina, de adoctrinar a los niños, cuando la literatura en realidad, y más aún infantil, tiene que ser un espacio más de libertad.

ELVIRA LINDO: Sí. De todas formas yo cuando ingresé en el mundo de la literatura infantil oficialmente —de forma un poco forzosa, fui empujada a ese mundo— pensé que era un mundo completamente diferente al que yo había conocido en mi vida. Aquí, en España. Yo creo que incluso los autores de literatura infantil lo asumen porque son profesionales de eso.

Date cuenta que yo entré en la literatura infantil… Yo no pensé en los niños al escribir ese libro. De pronto el primer libro se convirtió, por el boca a boca, en meses, en un *best seller*. Entonces me invitaron a un congreso de literatura juvenil y yo en ese mundo era una marciana. Es un mundo muy cerrado, todos los autores se conocen, y los mundos pequeños están muy poco ventilados. Ocurre quizá lo mismo con el mundo de la poesía. Me parece raro que un autor se dedique sólo a escribir para niños. A lo mejor yo lo veo así porque creo que lo importante es la historia, lo importante son los personajes, y a veces tienes en tu cabeza personajes que son niños y otras veces no lo son. Escribes de esto, de lo otro, o de lo de más allá porque tienes como una ambición de contar. En cambio, ese mundo tan profesionalizado de la literatura infantil y juvenil está muy reglamentado, en todos los libros subyace una intención pedagógica. Las editoriales han participado de eso también; por ejemplo la editorial Alfaguara está relacionada con la editorial Santillana, que hace los libros de texto. Es un mundo que hay que conocer para darse cuenta de que participan de eso, que a los niños hay que contarles las cosas de determinada manera, etc.

Recuerdo un congreso al que asistí en el que sacaban unas conclusiones, entre las cuales se decía que en los libros para niños el lenguaje tenía que ser rico y variado. Y yo decía, ¿y por qué no puede ser pobre y monótono? ¿Tú sacas esas conclusiones para un libro de adultos? En absoluto. El lenguaje tiene que ser el que tiene que ser para cada personaje. Hay personajes que a lo mejor se explican siempre de la misma manera y la gracia está en que sean monótonos.

ISMAEL ATTRACHE: Es un recurso literario más.

ELVIRA LINDO: Claro, no puede haber reglas para escribir libros.

ISMAEL ATTRACHE: Da la impresión también, por lo que contáis, que no sólo están estas reglas a la hora de escribirlo, sino también parece que tienen unas reglas a la hora de traducirlo. Parece que ya tienen en la cabeza no sólo cómo debe estar escrito el final, sino como una especie de plantilla, por así decirlo. Al menos tu experiencia parece ser esa. Que había una plantilla preexistente e incluso ajena al original, y ha habido que calzar y adaptar el original a esa plantilla.

ELVIRA LINDO: Lo increíble, ahora lo acabo de pensar y es muy interesante, es que eso ocurre mucho menos con la fantasía. Es decir, que molesta mucho más la realidad que la fantasía. Yo creo que un libro como Harry Potter tiene muchos menos problemas que un libro realista.

Roald Dahl, por ejemplo. La gracia que tiene es que es completamente trasgresor. Los adultos, por lo general, son unos cretinos, y eso es liberador para un niño. Quizá nadie se lo plantea con el cine, pero se piensa que los niños van a empezar a hacer cosas raras si leen un libro de Roald Dahl. Porque Roald Dahl ha tenido muchos problemas, no cuando vivía, sino ahora. Hay libros suyos que yo creo que no se publican ni en España ya. Uno que se llamaba *Los cretinos* creo que ya no se publica.

PÚBLICO: Yo entiendo, pero no comparto, todos esos cambios que estáis comentando. Es como si ahora prohibiéramos en España que un niño leyera *Barbazul*

porque lo van a incitar a la violencia… Así que puedo comprender que un editor norteamericano quiera hacer esos cambios. Pero lo que no entiendo es por qué quieren "actualizar" a Manolito. Es como si quisieran ahora volver a escribir *Guillermo Brown*. ¿No será más curioso o incluso más atractivo para el niño americano de hoy día que pueda ver a ese niño de Madrid, conocerlo, vivir un tiempo en que los padres le dejaban salir a la calle como me dejaban a mí, hasta las 10 de la noche, sin saber dónde estaba, sin el móvil?

CAROLINE TRAVALIA: No, yo tampoco lo entiendo, la verdad. No me gusta. De todos modos, han cambiado poco. Sólo hay una referencia al principio del segundo libro, y seguramente del primero, a la época en la que se escribe, los años noventa. Porque dice, creo recordar: "Mi abuelo quiere morirse antes del año 2000". Así que han cambiado las fechas. Claro, no hay referencias al móvil, a Internet. Y eso es lo que a mí me parece un poco raro. Se supone que está teniendo lugar en una época actual y sin embargo aquí tenemos a un niño de hace casi 15 años. Y no me parece lógico. Aparte de que da la sensación de que la obra está retrasada y no es así. Esa fue decisión suya y se cambiaron las pesetas a euros. Qué pena que se pierda eso.

ELVIRA LINDO: Es como si los niños no pudieran entender que hay un pasado que es un poco distinto.

CAROLINE TRAVALIA: Como si no les fuera a interesar porque ya ha pasado más de un año, esa obsesión por tener lo más actual.

PÚBLICO: ¿Cómo se llama Yihad en la traducción?

CAROLINE TRAVALIA: Se llama Ozzy.

ELVIRA LINDO: Fui yo quien optó por ese nombre. Elegí el nombre de Yihad cuando mi hijo era pequeño, iba a la guardería y en España se empezaba a poner a los niños nombres imposibles. Entonces un compañero de mi hijo, que además era muy malo, muy malo, se llamaba Yihad. Si luego hubiera sabido la cantidad de problemas que iba a tener ese nombre hubiera puesto otro.

El personaje se llama Ozzy porque hay un roquero en Estados Unidos que se llama Ozzy Osbourne y hay un programa muy hortera, no sé si existe ya, un *reality show* que seguía la vida de esta familia roquera, que eran todos repugnantes. Me parecía apropiado y bastante cómico que se llamara así.

ISMAEL ATTRACHE: ¿Te hicieron ellos varias propuestas de nombres?

ELVIRA LINDO: No sé cómo fue, pero a mí me pareció gracioso porque el nombre es popular y está relacionado con algo muy… Ponerle a un niño así es como marcarlo para siempre, porque es muy, muy hortera. No sé cuántos libros llevaba yo de Manolito cuando me llamaron de una universidad estadounidense que tiene sede en Madrid para que tuviera un encuentro con unas profesoras americanas especialistas en literatura infantil. Hablaban muy bien español, algunas eran de procedencia latina. Yo creí que iba a ser un encuentro estupendo y enriquecedor, pero, de repente, empecé a ver unas caras… Había más autores de literatura juvenil española, pero todas las preguntas empezaron a ir hacia mí. Todas. ¡Yo no entendía nada…! Empezaron a decir que habían llegado a este país llamado España, con esa leyenda negra, y que habían entrado en una farmacia y lo primero que se habían encontrado era un slogan publicitario que decía: "No hagas el indio". Y que habían llegado a este país bárbaro... Yo decía: "Bueno, eso es una expresión que cómo eliminas tú del lenguaje popular". Y me decían: "Claro, lo dice usted que tiene un personaje como ese". Entonces empezaron a hacer una pregunta detrás de otra criticando al

personaje. El perfil que salía de Manolito ni yo misma lo reconocía porque era racista, sexista, xenófobo… Yo decía, ¿el pobre reúne todas esas condiciones? Jamás lo habría pensado. La madre de Manolito no representaba el rol que tenía que representar una mujer moderna porque trabajaba en casa, etc. Se juntaban ahí varias cosas: la corrección política norteamericana, el hecho de que los libros infantiles y juveniles tenían que ser de otra manera, no tenían por qué estar escritos en primera persona (no sé cuál era la razón, pero no les parecía bien que los libros estuvieran escritos en primera persona). Eso sumado a que algunas personas eran latinoamericanas y decían que la brutalidad del pueblo español estaba reflejada en mis libros.

Por eso digo que ha habido muchos momentos en mi vida que me he preguntado por qué me metí en este lío. Es complicadísimo lo de la literatura juvenil.

PÚBLICO (Carmen Francí): En definitiva, Elvira, ¿tú crees que lo que se edita en inglés es tu obra? ¿Te reconoces en ella?

ELVIRA LINDO: Es que eso es muy difícil de decir… Pero, a pesar de todo, sí. Está muy bien escrita. Se debe a la labor de las traductoras, que yo creo que lo han hecho muy, muy bien. A pesar de todo, sí.

TALLER: IDEAS BIEN VESTIDAS (LA PROSA ENSAYÍSTICA COMO PROSA LITERARIA)

Impartido en las XVI jornadas en torno a la Traducción Literaria de Tarazona por

Ana Herrera

El objetivo de este taller era plantear que la prosa ensayística no tiene por qué ser algo pesado y farragoso, y que se puede aspirar a la belleza literaria al traducirla. Para ello me basé en los últimos ensayos que yo misma había traducido al castellano. Del francés, *Historia de Roma* de Lucien Jerphagnon y *Las voces de la libertad* y *El siglo de los intelectuales* de Michel Winock. Del inglés, *La Gran Transformación* de Karen Armstrong y *La Alemania nazi y los judíos (I y II)* de Saul Friedländer. Los participantes en ambas sesiones fueron muy variados: había personas que no habían traducido nunca ensayo, traductores muy expertos y especializados, otros que ni siquiera eran traductores... Sin embargo las características del taller permitían una cierta flexibilidad.

El taller constaba de varias partes. En la primera se expusieron algunos tópicos que se suelen oír al hablar de traducción de ensayo, contradictorios entre sí: El ensayo es un tostón, o bien es muy interesante y para gente inteligente; los autores de ensayo no saben escribir prosa o bien escriben mucho mejor que los novelistas; el ensayo es muy fácil de traducir, todo es sujeto + verbo + predicado o bien es muy difícil de traducir, es muy abstruso y se requiere saber un vocabulario especializado...

A continuación analizamos el concepto de ensayo: qué es, desde el punto de vista académico y desde el punto de vista editorial. Desde el punto de vista académico esbocé a grandes rasgos la teoría clásica de los géneros (recogida en *Los géneros literarios sistema e historia* de A. García Berrio y Javier Huerta Calvo, Cátedra, Madrid, 1995). El ensayo se considera normalmente dentro de los géneros didácticos y fuera del ámbito de las Poéticas, una distinción que se halla bastante difuminada desde siempre. Dentro de los géneros didáctico-ensayísticos los autores separan los de expresión dramática (como el diálogo clásico), los de expresión subjetiva (autobiografía, diarios, memorias) y los de expresión objetiva: ensayos, artículos, tratados, biografías, libros de viajes, discursos, aforismos...

En los subgéneros de tipo objetivo (según esta división que los propios autores califican de «arriesgada»), prima la exposición de ideas en tercera persona y en forma narrativa, que muchas veces entronca directamente con la ficción o al menos contiene elementos novelescos.

Mencioné también el origen del ensayo en la tradición oral (proverbios, axiomas, máximas y aforismos) y a Montaigne, fundador del género moderno con sus famosos *Essais* (publicado en 1580). Luego hicimos un breve repaso de diversas opiniones sobre el ensayo (de Georg Lukács a Theodor Adorno y Max Bense, citados por Pedro Aullón de Haro en *Teoría del ensayo* (Verbum, Madrid, 1992), insistiendo en la gran hibridación que se produce en este género (sobre todo en formas como la autobiografía y el libro de viajes, que lindan con la novela, etc.).

En cuanto al mundo editorial, el de «ensayo» es un término escurridizo, que hoy en día se

encuadra dentro de ese cajón de sastre que es la «no ficción», en el que entran desde libros de pensamiento y manuales técnicos hasta obras divulgativas, testimonios personales, temas periodísticos, libros «prácticos» (cocina, manualidades, etc.) y diversos niveles de autoayuda.
En el taller se habló de ensayos de tipo humanístico y general, evitando los ensayos puramente literarios y también los «manuales» o tratados de filosofía, economía o similares, especializados. Además, debían estar bien escritos. Si son muy malos no hay nada que hacer. Como traductores no podemos intervenir en la estructura del ensayo, en su contenido, en su erudición... pero sí en la forma.

A continuación leí unos fragmentos de ensayos escritos en castellano y de gran valor literario: unos párrafos de Miguel de Unamuno, María Zambrano, Rosa Chacel y Octavio Paz. Evité deliberadamente los ensayos puramente literarios, que ya se supone que poseen una prosa literaria en sí.

Después vimos algunos «inconvenientes» y «ventajas» de la traducción del ensayo con respecto a la ficción: como inconvenientes, las dificultades técnicas (citas, sistema de notación y cuerpo de notas, bibliografías, índices temáticos u onomásticos, cronologías, glosarios, mapas, gráficos...) y la necesidad de «entender» intelectualmente el texto. Como ventajas, la coherencia lógica que siempre posee el texto, y que a veces falta en la ficción, y la ausencia de argot, jergas, alusiones locales, etc.

En la última parte del taller se hacía referencia a los aspectos más concretos de la traducción del ensayo: las tácticas que puede adoptar un traductor a la hora de enfrentarse al texto y los ejemplos extraídos de los libros que yo misma he traducido. Primero y antes que nada, la detección de problemas que plantea el texto. Después, las actuaciones sobre el léxico y la sintaxis, y por último, la conveniencia de hacer una última lectura «literaria» del texto, una vez resueltos los problemas técnicos.

Hubo intervenciones muy interesantes sobre diversos temas que se plantearon a lo largo del taller: las posibilidades que existen para evitar las excesivas repeticiones en el texto, la necesidad de identificar si esas repeticiones forman o no parte del «estilo» del autor, la posibilidad de dejar «marcas» en el texto que indiquen que se trata de una traducción, el exceso de naturalización, el papel del «editor de mesa» en la traducción del ensayo, la solución de los problemas técnicos, la necesidad de recurrir a expertos para determinados temas, las posibilidades de traducir ensayo, etcétera.

ANUVELA®: *La unión hace la fuerza y además da trabajo*
Charla en la librería La Central del Raval, Barcelona, 17 de junio de 2009

CELIA FILIPETTO: La ocasión la pintan calva. Pero no es del todo cierto. Tiene algo de pelo alrededor de la frente. Por eso, cuando la ocasión se presenta, hay que verla venir y aferrarla por las mechas, para que no se escape. Como han hecho Ana Alcaina, Verónica Canales, Laura Manero, Laura Martín, Laura Rins, Nuria Salinas y Robert Falcó, cuando formaron Anuvela®, el colectivo de traductores que está hoy con nosotros por invitación de ACE Traductores.

Entre los siete suman más de 300 libros traducidos, sin contar los que han firmado como Anuvela®. Son jóvenes pero más que suficientemente preparados. Cuentan entre siete y doce años de experiencia. Seis años como colectivo. Traducen del inglés, francés, alemán, catalán, chino e italiano al castellano y al catalán.

Han traducido autores como Orson Scott Card, Robert Fisk, Pierre Grimal, Rud-

yard Kipling, Cornelia Funke, Arthur Conan Doyle, Edward Said, Michael Crichton, Saki, Nancy Mitford, por citar sólo los nombres más conocidos.

En nombre de ACE Traductores os agradezco que hayáis venido y os dejo en compañía de Anuvela®.

LAURA RINS: Gracias, Celia. A modo de breve introducción, explicaré los orígenes de Anuvela. Como dato anecdótico comentaré que los miembros de Anuvela procedemos de distintos ámbitos académicos e incluso, en algún caso, nos hemos dedicado profesionalmente a cosas que poco tienen que ver con la traducción. Sin embargo, nuestro punto común es la pasión por traducir. Y fue precisamente esa pasión lo que nos unió, porque todo empezó con un postgrado de traducción literaria en el que la mayoría de nosotros nos matriculamos. Uno de los profesores del postgrado nos ofreció la posibilidad de participar en un encuentro entre traductores y escritores noveles organizado por la Casa del Traductor de Tarazona, y luego en unas jornadas de traducción literaria organizadas por la Casa del Traductor de Inglaterra, en Norwich. Esos dos encuentros resultaron providenciales. Por una parte nos permitieron compartir la experiencia de traducir en equipo y por otra, en los días que pasamos juntos, hubo lugar para conversaciones sobre el futuro y sobre las inquietudes de cada cual. Y congeniamos. De las horas de formación compartida surgió la relación personal; y de ahí, la profesional. Seis chicas decidimos compartir despacho, y de la necesidad de llamar de un modo más creativo a nuestro espacio de trabajo nació el nombre de Anuvela, que es un acrónimo formado con las primeras sílabas de nuestros nombres: Ana, Nuria, Verónica y tres Lauras. Luego se incorporó Robert, que también era compañero nuestro del postgrado. A él le corresponde la R de marca registrada de nuestro pseudónimo. De hecho, el nombre de Anuvela lo registramos cuando ya llevábamos unos años en el despacho, y lo hicimos por dos motivos: por una parte queríamos incluir a Robert y por otra veíamos la necesidad de formalizar el nombre con el que empezábamos a firmar nuestras traducciones conjuntas. Tengo que decir que cuando nos instalamos en el despacho no nos habíamos propuesto compartir traducciones; más bien nos lo propusieron. Y es que en las editoriales, donde ya nos conocían como traductores individuales, creyeron que la coyuntura de compartir espacio favorecería también el compartir trabajo con éxito; por eso, en lugar de repartir los libros con plazos imposibles entre varios traductores y recibir fragmentos inconexos, empezaron a ofrecérnoslos a nosotros. De esa forma nació Anuvela. La verdad es que desde nuestra incursión en el campo relativamente novedoso de la traducción en equipo nos hemos preguntado muchas veces qué somos y, lo que nos parece más importante, qué queremos ser. Pero de eso no me corresponde hoy hablar a mí, así que cedo la palabra a otra de las Lauras, a Laura Manero.

LAURA MANERO: Respecto a la pregunta de qué somos, la respuesta resumida es fácil: en la actualidad somos, como bien ha dicho Laura, un grupo de traductores que, además de compartir espacio de trabajo, nuestro despacho, también compartimos puntualmente traducciones que realizamos en conjunto. Seguramente muchos habréis leído ya en VASOS COMUNICANTES (n.º 38, invierno 2007-2008) el artículo en el que relatábamos nuestra experiencia y sabéis más o menos en qué consiste esta particular forma de reunión, pero, por si alguien no ha tenido ocasión de hojearlo, voy a hacer un brevísimo resumen de cómo llegamos a la situación en la que nos encontramos actualmente.

Al poco tiempo de instalarnos en el despacho, en las editoriales con las que teníamos más trato empezaron a saber que trabajábamos junto con otras traductoras (en aquel

momento todavía éramos todas chicas), porque solíamos comentar lo enriquecedora que resultaba la experiencia de compartir despacho con colegas a las que consultábamos dudas, con quienes comparábamos soluciones de traducción, etc. Y así, como bien ha dicho Laura, de pronto un día nos llegó la oferta de traducir entre las seis que éramos entonces una antología de cuentos y mitos eróticos de todo el mundo. Dado que eran relatos de estilos muy diversos y procedentes de diferentes tradiciones culturales, en aquel momento no supuso ningún problema dividir el libro y repartir las páginas entre todas… En aquel momento, lo que sentíamos ante todo era únicamente que nos embarcábamos en un proyecto conjunto y nos hacía muchísima ilusión.

Sin embargo, esa primera experiencia resultó tan satisfactoria —tanto para nosotras como para la editorial que nos hizo el encargo—, que siguieron ofreciéndonos trabajos en colaboración. Y así llegaron, más adelante, la autobiografía de David Beckham, una enciclopedia de mitología universal, luego ofertas también de otras editoriales, la participación en un libro compendio de primeros capítulos, en una obra con fines benéficos… y a lo largo de todo ese paseo por diferentes géneros literarios, en cada proyecto que asumíamos íbamos poniendo a prueba y depurando métodos de trabajo en conjunto. Cada vez nos íbamos acercando más al género de la narrativa y, así, el día que nos ofrecieron compartir la traducción de una novela nos vimos realmente capaces de asumir el reto. Desde entonces y hasta la actualidad, hemos tenido el placer de repetir en diversas ocasiones.

A lo largo de todos estos años, evidentemente, nos hemos planteado toda una serie de cuestiones sobre esta forma de trabajo que para nosotros era nueva dentro del ámbito profesional. Era nueva para nosotros, digo, porque es obvio que no somos los primeros en traducir a varias manos, no somos los primeros traductores que colaboran, pero sí era nuevo para nosotros en el ámbito profesional porque era algo que solo habíamos experimentado en la esfera académica. Son estas reflexiones las que hoy queríamos compartir con vosotros.

En primer lugar y al hilo del título de la tertulia, lo primero que comprendimos es que el hecho de trabajar reunidos propiciaba y generaba nuevas oportunidades de trabajo. Al unir el potencial de siete personas (aunque en realidad nunca hemos participado los siete en un único proyecto), la carga de trabajo que se puede asumir se multiplica y, por lo tanto, se pueden asumir un mayor número de páginas en un periodo más breve de tiempo, cosa que evidentemente gusta mucho a las editoriales —les encanta—, pero, además, éstas parecían estar contentas con el resultado. Para ellas somos una buena solución en los casos de esos libros que corren prisa y que de todas formas van a tener que dividir entre varios traductores o colaboradores. Y somos una buena solución no solo porque con una sola llamada adjudican la traducción entera sin tener que llamar traductor por traductor, sino porque además el resultado final ya está cohesionado y coordinado, ya es una unidad. De esa forma no tienen que ponerse después a remendar los pedazos que les van enviando los diferentes colaboradores. Por eso, yo creo, en las editoriales vieron que es una opción muy a tener en cuenta en muchos casos. A varios de nosotros nos había sucedido ya varias veces que la editorial para la que trabajábamos habitualmente nos preguntaba si podíamos hacernos cargo de la traducción de uno, dos o tres capítulos de un libro que estaba dando problemas y que había que sacar como fuera, que les corría prisa. La mayoría de estas ediciones —no todas, pero sí muchas— no mencionaban, una vez publicadas, el nombre de los diferentes traductores, tal vez aparecía el nombre de un traductor imaginario, alguien que no

existía, o incluso figuraba que la traducción era del equipo editorial de «equis». Eso por no mencionar que las más de las veces no había ningún tipo de contrato ni se contemplaba un porcentaje de derechos. Nosotros, por el contrario, nos asegurábamos de contar siempre con un contrato de traducción y firmábamos con nuestro pseudónimo: Anuvela®. No solo eso, sino que como además estábamos en situación de coordinarnos mejor, también nos sentíamos más satisfechos con el resultado y con esa nueva fórmula en conjunto, porque todo ello redundaba en la calidad del producto final, de la traducción final, y también de la relación laboral con la editorial. No obstante, hemos de puntualizar que en alguna ocasión nos han puesto reparos a la hora de firmar con el pseudónimo de Anuvela®, porque llama la atención y muchas veces creo que prefieren utilizar un nombre imaginario que no corresponda a nadie antes que poner Anuvela®, que es un nombre que choca o que puede sonar a agencia. En este sentido, nosotros hemos defendido desde el primer momento la visibilidad de nuestro equipo, de quiénes forman Anuvela®, por ejemplo a través de nuestra página web. Creemos que es importante que en todo momento se sepa cuál es la cara de los integrantes del grupo.

Por otro lado, aunque las editoriales no acuden a nosotros únicamente cuando un libro les urge, ya que en alguna ocasión también nos han llamado por afinidad personal o por cualquier otro motivo, sí ha sido casi siempre para proyectos que corren prisa. Ello nos lleva a otra reflexión, a la que también apunta el título de la charla, que es la de la fuerza del traductor en la negociación con las editoriales. Desde el momento en que la editorial necesita salir del apuro en que le ha puesto el calendario de producción y acude a un colectivo de traductores en busca de rapidez, su posición en la negociación ya no es tan fuerte. Enseguida comprendimos que eso nos posibilitaba emprender una negociación más real con ellas, más de igual a igual. No podíamos convertirnos en un socorrido servicio de urgencias que traducía libros rápido y por cuatro duros. Además, cada vez que un proyecto llega a Anuvela® no lo aceptamos sin más, evidentemente, sino que valoramos cuántos de nosotros estamos en disposición de participar, las páginas de las que cada uno puede hacerse cargo, quién puede realizar las tareas de coordinación, cosa que ya explicaremos más adelante… Y solo aceptamos traducciones que consideramos factibles, que se pueden hacer «bien». De hecho, ha habido proyectos, más de dos y más de tres, que no hemos realizado porque veíamos que era una tarea imposible.

Como decía, no podíamos convertirnos en un servicio de urgencias. Teníamos claro que los proyectos de Anuvela® son una producción confeccionada a varias manos, pero entregada como una unidad, coordinada, cohesionada y planteada como un encargo especial. Dicho de otro modo: está muy lejos de nuestra intención contribuir a que las editoriales se acostumbren a que los libros salgan en plazos a veces descabellados. Teníamos que hacerles ver que este tipo de trabajo contiene valores añadidos, que muchas veces supone tener que dejar aparcada una traducción en curso para hacerle hueco a la que te están proponiendo, y luego tener que recuperar ese tiempo de retraso a base de horas extras. Es una situación de trabajo muy especial y muy intensa. Con esto en mente y ayudados por esa situación de urgencia de la editorial, siempre hemos tratado de negociar unas condiciones más ventajosas, tanto en tarifa como en porcentaje de derechos. Esto ha variado según los casos. Normalmente, en los libros que la editorial prevé que pueden ser éxitos de ventas, el porcentaje de derechos es mucho más difícil de negociar, es prácticamente inamovible, así que ahí es en la tarifa donde se puede ganar algo de terreno… Pero bueno, cada caso y cada

editorial son diferentes, no contamos con unos criterios preestablecidos y rígidos. Obviamente, la editorial solo acepta unas condiciones que cree que le van a salir a cuenta.

Esta es la forma que hemos encontrado para participar de esta clase de proyectos sin perjudicar nuestras traducciones individuales, que en realidad siguen conformando la mayor parte de nuestro trabajo, ya que recibimos, como media, uno o dos proyectos de Anuvela® al año, pero no más. El resto del año cada uno de nosotros trabaja individualmente.

De este modo, como decía, no nos perjudicamos pero sí intentamos abrir camino a tarifas más elevadas, a porcentajes más elevados de derechos, etc.

Otro punto importante de las reflexiones que nos han surgido en todo este tiempo es el relativo a la autoría. Merece la pena que intentemos dividir esta cuestión en dos vertientes: la primera, todavía dentro del ámbito de las condiciones laborales, es la vertiente de los números, la vertiente económica, la de los derechos de autor; no en vano hace años que el colectivo está luchando por los derechos.

¿Qué sucede con los derechos de una obra colectiva? En el caso de aquellos libros que mencionábamos antes, los libros que la editorial disecciona, ¿quién cobra derechos? Muchas veces —la mayoría—, nadie. En nuestro caso, no sabíamos cómo enfocarlo al principio, pero tras un par de pruebas hemos visto que lo que resulta más práctico es que cada participante se lleve un porcentaje de derechos proporcional al número de páginas que traduce del total. Así se establece el porcentaje de derechos que pertenece a cada uno y todo queda perfectamente tipificado. Esta división es puramente teórica, porque el hecho de que yo traduzca de la página uno a la cien no significa que no esté participando en la toma de decisiones de la página trescientos, por ejemplo. Sin embargo, es la mejor forma que hemos encontrado para cuantificar la participación de cada traductor. De este modo no renunciamos a la autoría, sino que defendemos la autoría múltiple de la traducción.

Por otro lado, siguiendo con la autoría, nos encontramos con la autoría como voz del autor del original. ¿Se puede dividir un libro entre varios traductores? Está claro que en el caso de nuestra primera traducción compartida, aquella antología de mitos eróticos, la respuesta era clara: sí, pues se trataba de relatos, culturas y tradiciones diferentes, sin una línea clara de continuidad, y la división no suponía ningún problema. Pero cuando llegamos a las novelas, la cuestión es más complicada. Aquí consideramos pertinente diferenciar entre dos grandes grupos: por un lado tenemos los casos de obras en que la voz autoral desempeña un papel primordial frente al del argumento, y por otro las obras en que el argumento es el protagonista indiscutible y relega a un segundo plano al autor.

En este sentido, nos parece que resulta muy útil un pequeño cuadro resumen de las características de la «paraliteratura» y la «literatura» elaborado por Gemma Lluch que comentaremos ahora:

Características paraliterarias:	**Características canónicas:**
• El estilo es secundario y utiliza un lenguaje simple, repetitivo y estandarizado según el tipo.	• El estilo es supremo: utiliza un lenguaje preciso, lógico y metafórico que muestra antes que cuenta.
• El discurso se organiza linealmente. Lo fundamental es la acción a la que se subordinan los personajes. Los personajes son esquemáticos y estereotipados.	• El discurso está temáticamente integrado, los personajes son centrales y adquiere importancia la psicología e introspección.
• La historia se piensa para adaptarla a las circunstancias de la audiencia o al rebufo de éxitos. Se orienta para crear continuaciones, series y otros productos.	• La historia se piensa como única: una obra maestra. El plagio es un tabú dado que la originalidad es lo importante. Se centra en el canon y la tradición canónica.
• El autor importa, vende hasta convertirse en una marca. La obra, a menudo, cobra vida al margen del autor.	• La obra, a menudo, cobra vida al margen del autor.
• Reclama rapidez para llegar al final, es sobre todo una actividad más afectiva y visceral.	• La lectura es una actividad privada que requiere diálogo y lentitud, es más cerebral e intelectual.

Lluch, Gemma: "La literatura juvenil y otras narrativas periféricas", en Pedro Cerrillo (Dir.) *Literatura infantil: nuevas lecturas y nuevos lectores*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 2008.

Evidentemente, la línea divisoria entre literatura y paraliteratura no siempre está muy bien definida, pero digamos que las obras de cuya traducción nos hemos ocupado siempre han tenido marcadas características de la columna de la izquierda. Es para este tipo de obras para las que hemos adecuado nuestros métodos de comprobación, cohesión, etc. La traducción en colaboración de obras de literatura canónica requerirá seguramente otro tipo de mecanismos de puesta en común y coordinación. Será, por así decir, un ejercicio literario en sí, aunque quizá con menos cabida dentro de la cruda industria editorial en la que todos nos movemos.

Para terminar y antes de dar paso a la explicación de nuestros métodos de trabajo, en mi opinión hemos logrado establecer estos mecanismos de colaboración que nos permiten traducir a varias manos de una forma relativamente sencilla, y creo que ha sido así por-

que todos nosotros hemos llegado a la profesión después de haber recibido una formación académica. Todos nosotros respondemos a un perfil de traductor que ha salido de una facultad o de un posgrado de traducción; hemos participado en talleres, intercambios, jornadas y todo tipo de experiencias similares. En este sentido, se puede entrar en el debate de si es posible enseñar a traducir y aprender a traducir. Una cosa está clara: a traducir, se aprende traduciendo. Pero, en nuestro caso, desde el primer momento hemos aprendido a traducir poniendo en común diferentes versiones, consensuando, trabajando a partir de las ideas de otros compañeros tanto como de las nuestras y, en definitiva, colaborando para, a partir de ahí, ir entrelazando la contribución de cada cual y engarzándola de tal manera que el resultado final sea un todo único. En mi opinión, eso que nos enseñaron a hacer nuestros profesores en la facultad de traducción es lo que ha contribuido a que de una forma sencilla o, más exactamente, natural (porque no lo hemos buscado, sino que ha surgido solo, como decía Laura), hayamos podido llegar a este método de trabajo más o menos estandarizado que tenemos ahora.

ROBERT FALCÓ: A mí me gustaría hablar de nuestro método de trabajo y del uso que hacemos de las nuevas tecnologías en nuestros proyectos.

El proceso inicial no se diferencia mucho del que pueda llevar a cabo cualquier traductor de forma individual: todo empieza con la llamada de una editorial que nos ofrece la traducción de un libro, por lo general bastante extenso y con un plazo de entrega no muy holgado. Lo primero que hacemos es analizar la viabilidad del proyecto teniendo en cuenta la fecha de entrega, la existencia o no de entregas parciales, el número de caracteres, etc. A continuación, acordamos quién va a participar según la disponibilidad y el interés en la obra en cuestión de cada uno.

Una vez aceptado el encargo, elegimos al coordinador. Se trata de una figura fundamental en cualquier proyecto porque, además de actuar como portavoz de Anuvela® con la editorial, es quien se ocupa de encauzarlo y establecer las directrices principales; en consenso con los demás participantes debe elaborar el calendario de entregas de cada traductor, controlar la evolución del proceso de traducción, asegurarse de que cumplimos con los plazos pactados con la editorial, etc. También asume funciones de documentación. Por ejemplo, si vamos a traducir una *secuela*, debe leer la primera parte para evitar errores de continuidad. Asimismo, traduce una parte de la novela, aunque siempre menos páginas que los demás ya que también es la persona que se encarga de leer toda la traducción, corregirla y unificar los criterios que no se hayan acordado previamente. A pesar de que el coordinador tiene la voz y el voto de calidad si hay algún punto de conflicto, es importante resaltar que todos participamos en la toma de decisiones. No se trata de que cada uno traduzca sus páginas, se las endilgue al coordinador y sea éste quien deba ensamblar las distintas partes; no trabajamos como compartimentos estancos, sino que todos participamos en el proceso global y en la solución de los problemas, aunque no afecten directamente a nuestra parte de la traducción. Todos aportamos nuestro grano en la toma de decisiones y en la fijación de los criterios.

Desde un primer momento tuvimos claro que debíamos aprovechar las herramientas que nos ofrecían las nuevas tecnologías para asumir los proyectos de estas características y envergadura en las mejores condiciones posibles. La motivación original surgió de la necesidad de disponer de una base de datos que nos permitiera incluir un glosario y toda aquella información necesaria relacionada con el proyecto, y que estuviera disponible en

línea para que la pudieran consultar y actualizar todos los participantes en cualquier momento.

Aunque en un principio pensamos en crear nuestra propia página web, enseguida descartamos la idea debido a su complejidad. Al final nos decantamos por el uso de un programa de gestión de páginas web llamado Contribute, cuyo uso era relativamente sencillo y se ajustaba perfectamente a nuestras necesidades técnicas. Aquí podemos ver un ejemplo: se trata de una simple tabla como la que podemos crear con Word, con dos columnas, una para el término original y otra para la traducción. Aunque era algo rudimentario, desde un punto de vista técnico el programa cumplía con su cometido. No obstante, era poco ágil ya que había que instalarlo en todos los ordenadores de los participantes del proyecto y el sistema de actualización de la base de datos era un poco farragoso: cada vez que alguien quería introducir algún término tenía que descargar la página a su ordenador, introducir el término y volverlo a subir al servidor, lo cual ralentizaba bastante el proceso. Además, Contribute no permitía que dos personas accedieran a la base de datos al mismo tiempo. En Anuvela® sólo usamos este sistema una vez, para la traducción del libro *El buen alemán*.

Posteriormente recibimos el encargo de *Un mundo sin fin*, de Ken Follett, momento en que decidimos pasarnos a Google Docs, que es una suite ofimática, como el Microsoft Office que usamos casi todos, y que está disponible en Internet. El único requisito para utilizarla es registrarse como usuario de Google. Su principal ventaja es que, al estar en línea, tan sólo se necesita un navegador para acceder a ella; además de esto, permite que varios usuarios se conecten a la vez, se actualiza de forma automática y al instante, en cuanto se realiza el menor cambio, está siempre disponible y cuando hay más de dos usuarios conectados permite el uso de un chat interno en el que pueden participar los miembros del proyecto. Aquí podemos ver una tabla algo más elaborada, con columnas para el término original, la traducción, la referencia y una última para saber quién es el creador de cada entrada.

El caso de *Un mundo sin fin* nos permitió poner a prueba una vez más nuestro método y la utilidad de este tipo de tecnología. Por motivos personales, los cinco participantes no coincidimos en todo momento en el despacho. Sin embargo, gracias a este sistema (que en realidad no es más que el aprovechamiento lógico de las herramientas más útiles que tenemos a nuestra disposición en internet) pudimos mantener un contacto directo entre todos los participantes para solucionar los problemas que nos iban surgiendo y debatir las posibles soluciones. El resultado final fueron 1.500 páginas de traducción en dos meses y medio de intenso trabajo.

En el siguiente proyecto, *El fuego* de Katherine Neville, no nos limitamos a establecer un único glosario, sino que creamos una página para cada tipo de problema: la principal, que es el glosario de términos, luego otra con los personajes, otra con antropónimos y topónimos árabes, vascos y una última para otro tipo de problemas, como por ejemplo juegos de palabras.

En resumen, y como espero que hayáis podido comprobar, la principal ventaja de Google Docs es que permite actualizar este tipo de documentos muy fácilmente, lo que nos permitió aprovechar otras opciones muy sencillas y útiles (y obvias, para qué negarlo), como por ejemplo marcar con un color las entradas para las que no hubiéramos hallado una solución y que requirieran un debate de todos los participantes. Como veis, se trata de un

sistema sencillo y que no tiene ninguna complicación.

ANA ALCAINA: Yo trataré de responder a la pregunta de qué queremos ser. Actualmente, por razones relacionadas sobre todo con nuestras situaciones personales, estamos inmersos en un proceso de reflexión sobre nuestro futuro profesional como colectivo.

Nuestra adaptación como Anuvela a las exigencias de la industria editorial ha puesto encima de la mesa dos hechos que consideramos muy importantes: el primero es la posibilidad real de compatibilizar nuestras traducciones individuales con un proyecto de traducción en equipo al año (término medio) sin necesidad, por regla general, de recurrir a otras actividades complementarias para alcanzar cierta estabilidad económica y poder vivir exclusivamente de la traducción de libros. El azar y el marketing editorial se han aliado este último año para que uno de nuestros proyectos haya sido un importante bestseller de un gran grupo editorial, la novela, como ha mencionado Robert, *Un mundo sin fin*, de Ken Follett, que nos ha permitido el cobro de derechos de autor. Estamos viendo pues, hasta qué punto esta forma de trabajo resulta rentable y lo que está todavía por determinar es si tendrá continuidad. Es decir, puesto que no nos corresponde a nosotros cambiar el funcionamiento del mercado de la industria editorial, nos parece más que razonable seguir fomentando el desarrollo sostenible de nuestras carreras como traductores adaptándonos a la realidad y haciéndolo de una forma digna, mejorando nuestras propias condiciones laborales y poniendo cara, ojos y nombres a una práctica que se ha hecho siempre, aunque de forma encubierta. En cierto modo, sería un modelo de negocio, sería una estrategia parecida a la de las grandes editoriales, con la publicación de rentables bestsellers con los que se financian los sellos más minoritarios. Y lo que sí nos corresponde a nosotros es tratar de acercar la figura del traductor al lector, de hacernos visibles para él, fuera ya del ámbito del texto. Gracias una vez más a las nuevas tecnologías, estamos descubriendo la posibilidad de tender un puente instantáneo entre lector y traductor cuando el primero se toma la sencilla molestia de introducir el nombre de Anuvela en un buscador y dar con nuestra página web. La posibilidad de que los lectores comenten dudas, hagan preguntas, realicen críticas e incluso lleguen a ofrecerse como colaboradores, nos puede permitir a nosotros como traductores aprender y mejorar, pero sobre todo, establecer una vía directa de comunicación con esa sociedad tan tacaña con el reconocimiento de nuestra labor. Es una nueva vía que se nos abre y que nos gustaría explorar.

Además, el tipo de libros que traducimos fomenta esa clase de intercambio, y ésta es una oportunidad que no nos parece exagerado llamar histórica para promover la visibilidad del traductor y el diálogo con el lector.

Para ver la charla en vídeo: http://vimeo.com/anuvela

Para saber más sobre Anuvela® y su método de trabajo: http://www.anuvela.com

ESTUDIO COMPARATIVO DE LOS INGRESOS DE LOS TRADUCTORES LITERARIOS EN EUROPA

CONSEIL EUROPÉEN DES ASSOCIATIONS DE TRADUCTEURS LITTÉRAIRES

CONSEJO EUROPEO DE ASOCIACIONES DE TRADUCTORES LITERARIOS

© HOLGER FOCK, MARTIN DE HAAN, ALENA LHOTOVÁ

CEATL, BRUSELAS 2007/2008

OBSERVACIONES GENERALES

1.0 INTRODUCCIÓN

ANTECEDENTES DEL ESTUDIO

Nunca nos habíamos planteado anteriormente a 2007 realizar un estudio de alcance europeo acerca de los ingresos de los traductores literarios a pesar de que varias de que las asociaciones que constituyen el CEATL llevaban ya años realizando sondeos de este tipo en el ámbito nacional. Sin embargo, en el ámbito europeo siempre se consideró que las condiciones contractuales de los distintos países no se prestaban a comparación porque las diferencias entre ellos eran demasiado acusadas.

Básicamente, los ingresos de un traductor suelen proceder de tres fuentes:

- La tarifa o anticipo de derechos, que suele calcularse de formas distintas, ya sea por página, por número de caracteres (con o sin espacios) o por número de palabras.

- Los derechos de autor, que constan de una participación proporcional en los derechos que genera la explotación de la obra en cualquier forma de publicación (derecho básico) así como una participación en las cesiones a terceros (derechos conexos y derivados) y en la recaudación de las entidades de gestión colectiva, y más concretamente, en el Derecho de Préstamo Público (DPP).

- Becas y subvenciones

Aparte de existir diferencias significativas con respecto a la tarifa o anticipo de derechos, también se observan marcadas diferencias con respecto a las otras dos fuentes de ingresos:

- Por una parte, hay países en que el DPP apenas genera ingreso alguno, y las becas, ayudas y subvenciones puede decirse que no existen.

- Por otra, hay países (concretamente los países nórdicos y los Países Bajos) en los que el DPP y las becas y ayudas constituyen un importante porcentaje de los ingresos totales del traductor y pueden llegar incluso a duplicar la remuneración

Además de ello, las enormes diferencias entre los distintos sistemas tributarios y de Seguridad Social también tienen una considerable incidencia en los ingresos de los traductores literarios.

Por consiguiente, para poder comparar los ingresos de los traductores en los distintos países analizados, tanto los ingresos totales como las medias resultantes (bruta y neta), hay que tener en cuenta los factores mencionados y no sólo la tarifa o anticipo de derechos y los ingresos por liquidaciones de derechos de autor.

CARACTERÍSTICAS NACIONALES Y REGIONALES

1. BÉLGICA

Los datos correspondientes a Bélgica sólo se refieren a los traductores que traducen al francés, pues dado el reducido número de editoriales que existen en dicho país la mayor parte de traductores trabajan para editoriales francesas y lo hacen además en las mismas condiciones que sus colegas franceses.

La asociación de traductores literarios flamencos es de muy reciente creación, por lo que se ha considerado que los datos relativos a los Países Bajos podían serles grosso modo de aplicación.

2. ESPAÑA

Teóricamente, los datos referidos a España deberían ser válidos para todos los traductores de dicho país que traducen al castellano; los datos referidos a Cataluña a los que traducen al catalán; y los datos del País Vasco, a los que traducen al vasco.

Sin embargo la situación es en realidad bastante más compleja, pues tanto ambas asociaciones catalanas como la asociación vasca cuentan entre sus miembros con traductores que también traducen al castellano.

Al no haberse puesto de acuerdo las asociaciones de ámbito catalán con la asociación de traductores literarios de España, debemos admitir que en el caso de España existen bloques de datos distintos.

3. IRLANDA

De la misma forma que sus colegas belgas, que trabajan sobre todo para editores franceses, los traductores irlandeses trabajan casi siempre para editores del Reino Unido.

4. SUIZA

Aunque los datos referidos a Suiza sólo son aplicables a los contratos con editores suizos que trabajan para el mercado suizo, en realidad hay muy pocos traductores que trabajen única y exclusivamente para ese sector.

Los traductores suizos trabajan para editoriales italianas, francesas y alemanas o para editoriales suizas volcadas sobre todo en el mercado italiano, francés o alemán y suelen están sujetos a las condiciones de dichos países.

PERÍODO DE ESTUDIO

Todos los datos y cantidades del presente estudio se refieren a los años 2005 y 2006 a menos que se indique lo contrario.

SIGNOS Y ABREVIATURAS

En las tablas se han utilizado los siguientes signos y abreviaturas:

x	sí
--	no
x-	ambas opciones coexisten
~~	no disponemos de datos

1.1 – 1.3 DATOS GENERALES

ESTUDIO CEATL 2007/2008 TABLA I

Datos generales	Únicamente traductores literarios (ficción)	Traductores de cualesquiera obras con derechos de autor	Traductores literarios en activo	Miembros de la asociación correspondiente (sólo traductores literarios)	Títulos publicados anualmente (novedades)	Porcentaje de libros traducidos	Novedades de literatura publicadas anualmente	Porcentaje de obras literarias traducidas
Alemania	--	x	1.500-2.000	1.270	94.000	7,20%	aprox. 11.300	21,50%
Austria*	--	x	aprox. 280	250	aprox. 8.500	aprox. 5%	aprox. 2.050	25%
Bélgica (fr.)	--	x	--	--	--	--	--	--
Cataluña**	--	x	aprox. 1000	512	24.000	aprox. 20%	--	--
Croacia	x	--	aprox. 400	aprox. 200	6.000	aprox. 50%	600	aprox. 60%
Dinamarca	--	x	--	190	6.000	60%	2.000	60%
Eslovaquia	--	x	500	350	9.638	13%	731	aprox. 70%
Eslovenia**	x	--	aprox. 280	210	4.340	25%	928	42%
España	--	x	aprox. 800-900	500	aprox. 60.000	35%	aprox. 22.000	35%
Finlandia	--	x	500-600	400	4.070	aprox. 50%	1.899	66%
Francia	--	x	--	950	aprox. 40.000	14,40%	8.284	41,40%
Grecia	x	--	--	75	9.803	44%	1.907	47%
Irlanda	x-	x-	50-60	aprox. 40	--	--	--	--
Italia**	--	x	--	100	59.000	22%	--	--
Lituania	x	--	aprox. 200	100	4.548	33%	1.545	51%
Noruega*	x	--	aprox. 350	290	3.424	40%	1.171	57%
País Vasco**	--	x	60	290***	2.016	31.20%	710	39%
Países Bajos	x	--	500-600	350	aprox. 12.250	36%	2.395	67%
Portugal	x-	x-	--	--	--	--	--	--
Reino Unido	--	x	--	465	125.000	3%	--	--
Rep. Checa	x	--	800-1.000	450-500	aprox. 18.000	33%	aprox. 4.000	aprox. 80%
Suecia**	--	x	aprox. 650	550	2.886	45%	644	52%
Suiza**	x	--	aprox. 50	aprox. 30	11.870	9%	aprox. 1070	aprox. 30%

* datos de 2005 o anteriores

** pertenecen a una asociación de escritores

*** cantidad referida a todos los traductores incluidos traductores técnicos, etc.

1.1 ¿QUÉ ES UN "TRADUCTOR LITERARIO"?

Existen dos definiciones distintas:

En 13 países o regiones, los "traductores literarios" se definen como **traductores de cualquier tipo de obra publicada en forma de libro y con derechos de autor,** lo que incluye traductores de obras que no sean de ficción, ensayos, libros científicos, guías turísticas, literatura infantil, y cualquier tipo de obra literaria entendida en su sentido más amplio:

- Alemania, Austria, Bélgica (fr.), Cataluña, Dinamarca, Finlandia, Francia, Italia, Eslovaquia, España, País Vasco, Reino Unido y Suecia.

En 8 países o regiones, sólo se considera "traductores literarios" a los **traductores de literatura en el sentido más restringido del término (ficción, poesía, teatro, etc.).** Para evitar cualquier posible confusión con los traductores literarios entendidos en el sentido más amplio de la palabra de ahora en adelante nos referiremos a ellos con el término más genérico de "ficción":

- Croacia, Eslovenia, Grecia, Lituania, Noruega, Países Bajos, República Checa y Suiza.

Hay 2 países en los que coexisten ambas definiciones: Irlanda y Portugal.

1.2 TRADUCTORES LITERARIOS EN ACTIVO

"TRADUCTORES LITERARIOS PROFESIONALES" Y "TRADUCTORES LITERARIOS EN ACTIVO"

El concepto de "traductor literario profesional" hace referencia a todos los **traductores literarios que se dedican a la traducción literaria a tiempo completo** y que básicamente se ganan la vida con la traducción literaria y ocasionalmente mediante otras actividades literarias relacionadas con el ámbito de la traducción (conferencias, charlas, lecturas, publicación de libros, crítica literaria, etc.).

El concepto de "traductor literario en activo" hace referencia a todos los traductores literarios que publican al menos una traducción literaria cada dos o tres años pero que se ganan la vida esencialmente mediante actividades profesionales distintas a la de la traducción literaria (traducción técnica, docencia u otras).

El siguiente gráfico muestra cuántos traductores pertenecen las asociaciones del CEATL y la cantidad aproximada o estimada de traductores literarios en activo en los países a los que representan esas asociaciones, junto con la población total (entre corchetes) en millones de habitantes (* en el caso de España no incluye Cataluña ni el País Vasco).

La mayoría de las asociaciones del CEATL cuentan con ambas categorías de traductores literarios, pero con diferencias notables.

En 10 países o regiones, una elevada proporción de traductores literarios (al menos la mitad) son "profesionales": Alemania, Cataluña, Croacia, Dinamarca, España, Finlandia, Francia, Noruega, Países Bajos y Suecia.

En 5 países, menos de la mitad de los traductores literarios "en activo" se incluyen en la categoría de "profesionales": Austria, República Checa, Italia, Lituania y Eslovenia.

Hay 8 países o regiones en los que los traductores literarios "profesionales" son, cuando los hay, escasísimos (menos del 10% de los traductores en activo): Bélgica (fr.), Eslovaquia, Grecia, Irlanda, Portugal, País Vasco, Reino Unido y Suiza.

1.3. COMPARACIÓN ENTRE LA CANTIDAD DE LIBROS PUBLICADOS ANUALMENTE Y LA CANTIDAD DE TRADUCCIONES

Existen enormes disparidades entre los países en lo relativo al porcentaje de libros publicados anualmente que son traducciones.

Por lo general, la proporción de traducciones suele ser mayor:

- el países de menor tamaño o de lenguas minoritarias

- en obras de ficción

Cabe señalar sin embargo que la proporción de traducciones es

- **excepcionalmente baja** en Alemania, Austria, Reino Unido y Suiza

- **excepcionalmente elevada en obras de ficción** en Eslovaquia y la República Checa.

1.4-1.6 DATOS GENERALES 2
ESTUDIO CEATL 2007/2008 TABLA 2

Datos generales (2)	Estudios sobre tarifas	Publicación de estadísticas	Contrato tipo (negociado con los editores)	Modelo de contrato (recomendado por la asociación)	Publicación de recomendaciones	Acuerdos sobre tarifas con los editores	Acuerdos con los editores sobre el porcentaje de derechos de autor
Alemania	sí	no	sí	no	sí	no	no
Austria	sí	no	no	sí	sí	no	no
Bélgica (fr.)	sí	sí	no	no	no	no	no
Cataluña	no	no	sí	no	no	no	no
Croacia	no	no	no	sí	sí	no	no
Dinamarca	no	no	sí	no	sí	no	no
Eslovaquia	no	no	no	no	sí	no	no
Eslovenia	sí	no	no	sí	sí	no	no
España	sí	sí	sí	sí	sí	no	sí
Finlandia	sí	sí	sí	no	no	no	no
Francia	sí	sí	sí	no	sí y no*	sí y no*	sí y no*

Grecia	no	no	no	no	no	no	no
Irlanda	no	no	no	no	no	no	no
Italia	sí	sí	no	no	no	no	no
Lituania	sí	no	no	sí	sí	no	no
Noruega	no	no	no	no	no	sí	no
País Vasco	no	sí	no	no	no	no	no
Países Bajos	no	no	sí	no	no	sí	sí
Portugal	no	no	sí	no	no	no	no
Reino Unido	no	no	no	sí	sí	no	no
Rep. Checa*	sí	no	no	sí	sí	no	no
Suecia	no	no	sí	no	no	sí	no
Suiza	no	no	sí	sí	sí	no	no

* no existen acuerdos pero sí tratos no oficiales fruto de las leyes de defensa de la competencia

1.4 ENCUESTA SOBRE TARIFAS / PUBLICACIÓN DE RESULTADOS

Hay 10 asociaciones que realizan encuestas entre sus miembros: Alemania, Austria, Bélgica (fr.), Eslovenia, España, Finlandia, Francia, Italia, Lituania y. República Checa

Y 6 países o regiones publican los resultados de sus encuestas o estadísticas: Bélgica (fr.), Finlandia, Francia, Italia, España. y País Vasco.

1.5 CONTRATO TIPO / MODELO DE CONTRATO

En 11 países o regiones existe un contrato tipo (redactado junto con los editores): Alemania Cataluña, Dinamarca, España, Finlandia, Francia, País Vasco, Países Bajos, Portugal, Suecia y Suiza.

8 países recomiendan un modelo de contrato a sus traductores: Austria, Croacia, Lituania, Eslovenia, España, Reino Unido,.República Checa y Suiza.

1.6 ACUERDOS O RECOMENDACIONES ACERCA DE TARIFAS Y DERECHOS DE AUTOR (PORCENTAJE)

Hay 5 países en los que existen acuerdos con los editores en la tarifa o anticipo de derechos y en los derechos (porcentaje): Bélgica (fr.), Francia (acuerdos no oficiales fruto de las leyes de defensa de la competencia), España (sólo para derechos de autor), Noruega, Países Bajos y Suecia (sólo para tarifas).

En 2 países los traductores tienen negociaciones entabladas con los editores: Alemania y España.

Un total de 13 de las asociaciones del CEATL publican recomendaciones sobre tarifas: Alemania, Austria, Bélgica (fr.), Croacia, Dinamarca, Eslovaquia, Eslovenia, España Francia, Lituania, Reino Unido República Checa y Suiza.

2. TÉRMINOS Y CONDICIONES DEL CONTRATO

2.1 QUIÉNES FIRMAN LOS CONTRATOS

Los contratos de traducción suelen firmarlos directamente los traductores con los editores con una excepción: desde 2003, en Alemania existe una agencia especializada para traductores literarios.

2.2 OBLIGATORIEDAD DE PUBLICAR LA TRADUCCIÓN

En 15 países o regiones dicha obligación se estipula formalmente en el contrato: Alemania, Austria, Bélgica (fr.), Cataluña, Croacia, Francia, Eslovaquia, Eslovenia, España, Irlanda, Lituania, Países Bajos, Reino Unido, República Checa y Suiza..

No sucede esto en 8 países o regiones: Dinamarca, Finlandia, Grecia, Italia, Noruega, País Vasco, Portugal y Suecia.

2.1-2.6 MODALIDADES DE CONTRATO ESTUDIO CEATL 2007/2008 TABLA 3

Modalidades de contrato	Contrato firmado directamente o a través de agencia	Obligatoriedad de publicar	Plazo máximo de publicación estipulado	Contrato con período de vigencia fijo / núm. de años	Tirada mínima estipulada	Número de ejemplares para el autor
Alemania	en general con el editor aunque existe una agencia especializada para la traducción literaria	sí	no	no (contratos indefinidos), cada contrato sujeto a derechos y limitado a la duración de la licencia	No	10
Austria	con el editor	sí	no	10 años como máximo	No	5-10 + 1 de cada edición posterior
Bélgica (fr.)	con el editor (en general)	sí	sí	Como en Francia	Sí	5-10

Cataluña	con el editor	sí	sí	15 años como máximo	Sí / horquilla amplia	2-5
Croacia	con el editor	sí	sí	3 años	sí/1.000-3.000 copias	5
Dinamarca	con el editor	no	no	2 años	No	5-10
Eslovaquia	con el editor	sí	sí	3-10 años	No	1-5
Eslovenia	con el editor	sí	sí	3-20 años	Sí	3-5
España	con el editor	sí	sí	10-15 años	Sí	2-5
Finlandia	con el editor	no	no	5 años	No	10
Francia	con el editor (en general)	sí	sí	en ocasiones según el plazo del contrato de licencia; si no, según la duración de los derechos	Sí	5-10
Grecia	con el editor	sí	no	negociado en cada nuevo contrato	No	5
Irlanda	con el editor	sí	sí	no	No	10
Italia	con el editor	no	no	20 años	1.000 copias	1-5
Lituania	con el editor	sí	sí	5-7 años (pero no hay una norma establecida)	Sí	1-5
Noruega	con el editor	no	no	normalmente 5-6 años, pero si los editores conservan los derechos pagan una cantidad adicional cada 6 años	No	15
País Vasco	con el editor	no	no	no	Sí	10
Países Bajos	con el editor	sí	sí	no especificado pero limitado a 4 años después de que el libro esté agotado	No	8 + 2 de cada edición posterior
Portugal	con el editor	no	no	sí	No	un máximo de 6
Reino Unido	con el editor	sí	sí	sujeto a los plazos del contrato de licencia de la obra original	no	6
Rep. Checa*	con el editor	sí	sí	3-20 años	Sí	1-5
Suecia	con el editor	no	no	8 años	No	15
Suiza	con el editor	sí	sí	no especificado	No	10

2.3 TIRADA MÍNIMA

En 10 países o regiones la tirada mínima se estipula por contrato:, Bélgica (fr.), Cataluña, Croacia (1.000-3.000 ejs.), Francia, Eslovenia , España Italia (en ocasiones con un mínimo de 1.000 ejs.), Lituania, País Vasco y República Checa.

2.4 PLAZO MÁXIMO DE PUBLICACIÓN ESTIPULADO EN EL CONTRATO

En 13 países o regiones se estipula en el contrato el período máximo de que dispone el editor para publicar la obra: Bélgica (fr.), Cataluña, Croacia, República Checa, Francia, Irlanda, Lituania, Países Bajos, Eslovaquia, Eslovenia, España, Suiza y el Reino Unido.

En 10 países o regiones no se estipula en el contrato ningún plazo máximo: Alemania, Austria, Dinamarca, Finlandia, Grecia, Italia, Noruega, País Vasco, Portugal y Suecia.

2.5 PERÍODO DE VIGENCIA DEL CONTRATO

En 17 países o regiones el período de vigencia del contrato es fijo:

Austria	10 años
Cataluña	15 años
Croacia	3 años
Dinamarca	2 años
Eslovaquia	3-10 años
Eslovenia	3-20 años
España	10-15 años
Finlandia	5 años
Francia	equivalente a la duración del contrato de licencia
Italia	20 años
Lituania	5 años
Noruega	5-6 años
Países Bajos	4 años después de que el libro se agote
Portugal	a negociar
Reino Unido	equivalente a la duración del contrato de licencia
República Checa	3-20 años
Suecia	8 años

2.6 NÚMERO DE EJEMPLARES GRATUITOS QUE LE CORRESPONDEN EL TRADUCTOR

En la mayoría de países, a los traductores les corresponde recibir entre 5 y 10 ejemplares en concepto de ejemplares justificativos.

3. TARIFAS BÁSICAS

3.1 TARIFAS REALES Y TARIFAS CALCULADAS A PARTIR DE PÁGINAS DE 1.800 CARACTERES (INCLUYENDO ESPACIOS)

Existen notables diferencias entre los distintos países con respecto a las bases de cálculo de las tarifas:

En 6 países o regiones, la tarifa se calcula por página:

- en Austria, Alemania y Suiza una página de 30 líneas por 60 caracteres máximo
- en Bélgica (fr.) y Francia una página de 25 líneas por 60 caracteres máximo.
- en España, una página de 30 líneas por 70 caracteres.

En 11 países o regiones, la tarifa se calcula por el número de caracteres:

- en Cataluña, Croacia, República Checa, Grecia, Portugal, Eslovaquia y Eslovenia y País Vasco una plantilla de 1.800 caracteres (incluyendo espacios).
- en Italia y Lituania, de 2.000 caracteres (incluyendo espacios)
- en Suecia, de 1.000 caracteres (incluyendo espacios).

En 4 países o regiones la tarifa se basa en el número de palabras (en la lengua de partida):

- Irlanda, Noruega Países Bajos y Reino Unido.

En 2 países se paga a los traductores por folio / página impresa:

- en Finlandia basándose en un folio de 16 páginas con 2.000 caracteres sin espacios (aprox. 1.625 caracteres incluyendo espacios)
- en Dinamarca basándose en un folio de 16 páginas por 2.000 caracteres incluyendo espacios.

Para comparar las tarifas y calcular los ingresos hemos convertido todas las cantidades a páginas de 1.800 caracteres (y los totales que estaban en moneda distinta al euro, en euros).

En cada una de las columnas de la página siguiente, las cantidades de la **izquierda** corresponden a la **tarifa mínima**, las del **medio** a la **tarifa media**, y las de la **derecha** a la **tarifa máxima**.

Las tarifas mínima y máxima que aparecen no son valores absolutos sino las tarifas mínimas y máximas que cobró un número significativo de traductores en cada país. Está claro que en todos los países hay también traductores que se hallan por debajo de la tarifa mínima y otros que pueden haber superado de vez en cuando la máxima.

3.1 TARIFA BASE
ESTUDIO CEATL 2007/2008 TABLA 4

Tarifa en €	**página de plantilla D (30 líneas x 60 caract. máx.)**	**página de plantilla F (25 líneas x 60 caract. máx.)**	**1.000 caracteres (incl. espacios)**	**1.800 caracteres (incl. espacios)**	**por folio/página impresa**	**por palabra**
Alemania	12,00 - 18,25 - 23,00			14,40 - 21,90 - 27,60		
Austria	14,00 - 18,00 - 22,00			16,80 - 21,60 - 26,40		
Bélgica (fr.)	21,60 - 26,64 - 30,00	**18,00 - 22,00 - 25,00**		25,92 - 31,68 - 36,00		
Cataluña	6,42 - 9,28 - 14,28	~~		7,70 - 11,14 - 17,14		
Croacia	4,17 - 5,84 - 10,00			5,00 - 7,00 - 12,00		
Dinamarca	10,80 - 11,25 - 15,10			13,50 - 16,05 - 18,85	**240 - 285 - 335****	
Eslovaquia	2,50 - 6,05 - 9,60			3,00 - 7,25 - 11,50		
Eslovenia	6,25 - 9,50 - 14,00			7,50 - 11,40 - 16,80		
España	8,75 - 12,50 - 16,00			10,50 - 13,50 - 19,20		0,035-0,045-0,064
Finlandia	10,60 - 16,00 - 20,25		7,05 - 10,65 - 13,50	12,70 - 19,20 - 24,30	**185 - 277 - 350****	
Francia	18,00 - 25,80 - 30,00	**15,00 - 21,50 - 25,00**		21,60 - 30,96 - 36,00		
Grecia	5,85 - 8,35 - 25,00			7,00 - 10,00 - 30,00		
Irlanda	- 24,00 - 28,80			28,80 - - 34,56		0,10 - 0,12
Italia	4,50 - 9,45 - 18,90		**3,00 - 6,30 - 12,60***	5,40 - 11,35 - 22,70		

Lituania	3,25 - 4,70 - 6,35			3,90 - 5,65 - 7,60		
Noruega	25,90 - - 25,90		**17,27 - - 17,27**	31,08 - - 31,08		0,108
País Vasco	14,25 - - 14,25			17,12 - - 17,12		
Países Bajos	15,90 - - 18,00			19,10 - - 21,60		0,059***
Portugal	7,50 - 8,67 - 15,00			9,00 - 12,00 - 18,00		
Reino Unido	*14,40* 24,00 - 28,80			*17,28* 28,80 - 34,56		0,06 - 0,10 - 0,12
Rep. Checa*	2,50 - 4,60 - 7,50			3,00 - 5,50 - 9,00		
Suecia	19,30 - 22,95 - 25,35		**12,88 - 15,30 - 16,90**	23,18 - 27,54 - 30,42		
Suiza	20,00 - - 25,00			24,00 - - 30,00		
* en realidad es el doble por 2.000 caracteres ** folio: 16 páginas/2.000 caract. (DI: incl. espacios, FIN: excl. espacios ≈ 1.625 caract. incl. espacios.) ***€0,06 desde 2008, tarifa variable ajustada anualmente				1 página de plantilla D ≈ 1.500 caracteres (incl. espacios) ≈ 240-300 palabras 1 página de plantilla F ≈ 1.250 caracteres (incl. espacios) ≈ 200-250 palabras 1 línea ≈ 9-10 palabras ≈ 54-60 caracteres (incl. espacios)		

3.2-3.4 TARIFAS MÍNIMAS Y MODALIDADES

ESTUDIO CEATL 2007/2008 TABLA 5

Modalidades de pago	Pago como anticipo	Pago a tanto alzado	Mínimo recomendado por la asociación	Mínimo acordado con los editores	Pago al firmar el contrato	Pago al entregar la traducción	Pago al publicar la obra
Alemania	--	x	13,30/16,90/19,50* por página de plantilla D	--	10-50%	resto	--
Austria	--	x	16,50-21,00 por página de plantilla D	--	20-50%	resto	--
Bélgica (fr.)	x	--	--	--	50%	50%	--
Cataluña	x	--	--	--	0-50%	resto	--
Croacia	--	x	8/1.800 caract.	--	30%	70%	--
Dinamarca	--	x	14,80/1.800 caract.	13,50/1.800 caract.	--	100%	--
Eslovaquia	--	x	--	--	--	50%	50%
Eslovenia	--	x	13,75/15,00/16,25 por 1.800 caract	--	20%	20-80%	0-60%
España	x	--	35/1.000 palabras o 10,50/2.000 caract.	--	--	100%	--
Finlandia	--	x	--	--	--	100%	--

Francia	x	--	19,50 por página de plantilla F**	--	1/3	2/3	--
Grecia	--	x	--	--	--	100%	--
Irlanda	--	x	--	0,10-0,12 /palabra	50%	50%	--
Italia	--	x	--	--	--	100%	--
Lituania	--	x	7,10/1.800 caract.	--	--	--	100%
Noruega	--	x	--	0,108/palabra	1/3	1/3	1/3
País Vasco	--	x	17,12/1.800 caract.	--	0-50%	resto	--
Países Bajos	--	x	--	0,059/ palabra	25%	75%	--
Portugal	--	x	18,00/1.800 caract.	--	--	100%	--
Reino Unido	x	x	0,12/palabra	--	50%	50%	--
Rep. Checa*	--	x	5,5/1.800 caract.	--	--	50%	50%
Suecia	--	x	--	12,88/1.000 caract.	--	100%	--
Suiza	--	x	20 por página de plantilla D	20 por página de plantilla D	--	100%	--

* últimas recomendaciones de 1999/2000. ** no se recomiendan recomendadas pero se publican como tarifas mínimas reales según las estadísticas

3.2 TARIFAS MÍNIMAS

En 13 países o regiones la asociación recomienda una tarifa mínima: Alemania,* Austria, Croacia, Dinamarca, Francia**, Eslovenia, España, Lituania, País Vasco, Portugal, Reino Unido, República Checa y Suiza.

En 6 países la tarifa mínima se acuerda con el editor: Dinamarca, Irlanda, Países Bajos, Noruega, Suecia y Suiza.

En 6 países o regiones no existe ningún tipo de tarifa mínima recomendada o acordada: Bélgica (fr.), Cataluña, Eslovaquia., Finlandia, Grecia, Italia,

* negociaciones con los editores en curso.
** no existen recomendaciones debido a las leyes de la competencia pero se publican estadísticas que cumplen el mismo propósito.

3.3 ¿TANTO ALZADO O ANTICIPO SOBRE DERECHOS?

En la mayoría de países o regiones, la tarifa base se paga en un tanto alzado: Austria, Croacia, Dinamarca, Eslovaquia, Eslovenia, Finlandia, Grecia, Irlanda, Italia, Lituania, Noruega, País Vasco, Países Bajos, Portugal, República Checa, Suecia y Suiza.

En 4 países o regiones la tarifa base se paga en concepto de anticipo sobre los derechos de autor: Bélgica (fr.), Cataluña, Francia (también en cesiones a terceros y derechos afines) y España.

En el Reino Unido existen ambas modalidades.

3.4 CONDICIONES DE PAGO

En la mayoría de países los traductores reciben un primer pago en el momento de firmar el contrato y el resto al entregar la traducción al editor.

En 8 países el importe total se abona al entregar la traducción: Dinamarca, Finlandia, España, Grecia, Italia, Portugal, Suecia y Suiza.

Pero hay 4 países en los que los traductores sólo reciben el último pago tras la publicación del libro: Eslovaquia, Eslovenia, Noruega y República Checa.

Y en Lituania los traductores no cobran nada hasta que se publica la obra.

4. REGALÍAS Y OTROS PORCENTAJES POR DERECHOS DE AUTOR

4.1 PORCENTAJE DE DERECHOS DE AUTOR PARA LA PRIMERA EDICIÓN Y SIGUIENTES

En términos generales, los derechos de autor únicamente aportan ingresos extra a los traductores en los países mayores en donde los editores tienen un volumen elevado de ventas (10.000 ejemplares y más).

No hay ningún país en que la cantidad abonada en concepto de regalías sea superior al 5% de los ingresos totales de un traductor literario.

En 8 países o regiones, los traductores suelen recibir periódicamente liquidaciones por derechos de autor de entre el 0,2% y el 2%: Austria, Bélgica (fr.), Cataluña, España, Francia, Países Bajos, Reino Unido y Suiza.

En Bélgica, España, Francia y Reino Unido el pago de los derechos de autor sólo genera ingresos adicionales después de haberse amortizado el anticipo.

Y en Suiza sólo se pagan derechos a partir de los 10.000 ejemplares venidos.

Hay 3 países en que los traductores reciben *regalías* de manera *esporádica o en muy pocas ocasiones:*

– En Austria: se paga un 1% o 2% de derechos a partir de un mínimo de 10.000 ejemplares vendidos

– En Alemania: se paga entre el 0,5% y el 1% de derechos a partir de los 10.000, 25.000, 30.000 o 50.000 ejemplares vendidos

– En Grecia, rara vez se pagan derechos de entre el 2 y el 4%, a pesar de que la ley estipula el derecho a los traductores a percibir un mínimo del 1,5%.

En 6 países o regiones *existen recomendaciones con respecto al pago de derechos de autor:* Alemania, Austria, Cataluña, Eslovenia, España y Suiza.

En 5 países o regiones *los derechos de autor se acuerdan con los editores:* Bélgica (fr.), Cataluña, Dinamarca, Francia y Países Bajos.

En 2 países, *existe un acuerdo con los editores según el cual los traductores no perciben regalías:* Finlandia y Suecia.

4.1 REGALÍAS Y OTROS PORCENTAJES POR DERECHOS DE AUTOR ESTUDIO CEATL 2007/2008 TABLA 6

Porcentajes por derechos de autor individuales	Recomendados por la asociación	Consensuados con los editores (con o sin pacto)	reales para la primera edición (tapa dura/ rústica)	Reales para ediciones subsiguientes (bolsillo, club del libro, audiolibro, económica, etc.)
Austria	1% para más de 5.000 ejs. vendidos	0	1-2% para + de 10.000 ejs. (muy ocasionalmente)	
Alemania	1% del precio neto de venta + IVA sobre más de 10.000 ejs. vendidos	0	ninguno en el 80% de los casos, o bien entre el 0,5% y el 1% de los 5 a los 50.000 ejs., o un porcentaje (10-50%) sobre el tanto alzado	ninguno en el 80% de los casos, o bien la mitad de los derechos de la primera edición o un porcentaje sobre el tanto alzado
Bélgica (fr.)	entre 1% y 3% hasta la amortización del anticipo, 1% a partir de ese momento			
Cataluña	1-2%	1%	0,25-1% antes del abono total del anticipo	0,125-0,5% antes del abono total del anticipo
Croacia	nuevo contrato tras la 1ª edición (derecho legal del autor)		0	nuevo contrato (no siempre)
Dinamarca	salvo la 1ª edición: hasta 5.000 ejs.: 25% del tanto alzado, 50% a partir de ese momento		0	25-50% del tanto alzado en función de las ventas
Eslovaquia	0	0	0	0
Eslovenia	5% del precio neto	0	0	0
España	1,5-3% para la 1ª edición, y un mín. del 1% par las eds. siguientes, 5-7% para traducciones de autores de dominio público		1% tras la amortización del anticipo (3-5% para autores de dominio público)	1% tras la amortización del anticipo
Finlandia	0	sí	0	0
Francia	entre el 1% y el 3% tras la amortización del anticipo, 1% a partir de ese momento			
Grecia		0	normalmente 0; pocas veces 2-4%; según la 1,5% del precio neto de venta	

Irlanda	0	0	(ver Reino Unido)	
Italia	0	0	0	0
Lituania	0	0	0	0
Noruega	0	sí	0	porcentaje (10-50%) del tanto alzado para club del libro y audiolibros
País Vasco	0	0	0	0
Países Bajos	1% a partir de más de 2.500 ejs. vendidos, 2% a partir de más de 5.000, incluyendo todas las ediciones siguientes (salvo audio (50% del porcentaje del editor) y ediciones de club del libro (1%))			
Portugal	0	0	0	0
Reino Unido	0	0	1-2% de los ingresos netos del editor	
Rep. Checa*	0	0	0	0
Suecia	0	sí	0	0
Suiza	2% a partir de más de 2.500 ejs. de la 1ª ed., y luego el 6-8% de los ingresos o el 60% del porcentaje del editor	0	desde el 1% a partir de más de 10.000 ejs. al 2% a partir de más de 2.000	en muy raras ocasiones

4.2 REGALÍAS Y OTROS PORCENTAJES EN EXPLOTACIÓN CONTINUADA

En 9 países, los traductores reciben entre el 0,5% y el 25% de los ingresos netos del editor o bien entre el 2 y el 50% de los porcentajes de derechos del editor. Traducido en porcentajes, ello correspondería a:

Alemania 2%-10% (muy ocasionalmente)

Austria 20%-37,5%

Bélgica (fr.) 10%

Cataluña 1%

España 50% de la remuneración en concepto de anticipo por derechos de autor, 0,4%-1,2% de las ventas a partir de ese momento

Francia 10%

Países Bajos 50%

Reino Unido 0-50% (muy variable)

Suiza 10-70% (muy pocas veces)

En 6 países, en lugar de regalías por derechos, los traductores reciben un porcentaje sobre la tarifa base (10%, 15%, 20%, 25% o 50% para cada nueva edición): Alemania (en ocasiones), Austria, Dinamarca, Francia, Noruega y Suecia.

En 5 países existen (a) recomendaciones y/o (b) acuerdos con los editores:

(a) Alemania, Austria, ,España, Suiza y Reino Unido

(b) Bélgica, Dinamarca, España, Francia, Países Bajos.

En 4 países los traductores son titulares de la mayoría si no de todos los derechos adicionales y conexos: Dinamarca, Finlandia. Noruega y República Checa.

4.2 REGALÍAS Y OTROS PORCENTAJES EN DERECHOS CONEXOS ESTUDIO CEATL 2007/2008 TABLA 7

Porcentajes de derechos conexos	recomendados por la asociación	de común acuerdo con los editores	reales para la reproducción de la obra en su integridad	reales para otras cesiones de derechos de autor
Alemania	10% de los ingresos del editor	0	ninguno para el 60% de los contratos o bien entre el 2 y el 10% del porcentaje o ingresos del editor, o 10-20% sobre el tanto alzado	ninguno para el 60% de los contratos o bien entre el 2 y el 10% del porcentaje o ingresos del editor
Austria	10-15% de los ingresos del editor, información sobre ventas en Alemania	0	10-15% de los ingresos del editor	
Bélgica (fr.)	0	10% del porcentaje del editor		
Cataluña	0	0	0,5% de los ingresos netos	0
Croacia	0	0	0	0
Dinamarca	25-50% del tanto alzado (aunque la titularidad de la mayoría de dichos derechos corresponde al traductor)			
Eslovaquia	0	0	0	0
Eslovenia	0	0	0	0
España	50% de la remuneración como anticipo de derechos, posteriormente en ocasiones 0,2-0,5% de los ingresos netos			0
Finlandia	normalmente los traductores literarios poseen la titularidad de dichos derechos			
Francia	0	10% del porcentaje del editor		
Grecia	0	0	0	0
Irlanda	0	0	0	0
Italia	0	0	0	0
Lituania	0	0	0	0
Noruega				
País Vasco	0	0	0	0
Países Bajos	0	50% del porcentaje del editor		
Portugal	0	0	0	0
Reino Unido	25% del porcentaje del autor	0	0-50% del porcentaje del autor; negociable, existe una gran variación	

Rep. Checa*	en general el traductor posee la titularidad de dichos derechos y los cede por separado			
Suecia	0	15-20% del tanto alzado para eds. de bolsillo, club del libro y eds. económicas, 25% para audiolibros		25-35% (de la recaudación de las entidades de gestión colectiva) redistribuido individualmente
Suiza	10-60% para la totalidad de la obra, y para el resto de derechos, 30-70% del porcentaje del editor	0	ocasionalmente	en muy raras ocasiones

5. DERECHO DE PRÉSTAMO PÚBLICO (DPP) Y OTROS DERECHOS DE GESTIÓN COLECTIVA

En la mayoría de países/regiones existen sociedades o entidades de gestión colectiva que se dedican a gestionar los derechos de préstamo público, reprografía y derechos por copia privada digital. En Croacia dicha entidad se halla en proceso de constitución y aún no funciona.

5.1 PRÉSTAMO PÚBLICO

En 4 países/regiones los traductores literarios aún no se benefician del DPP: Bélgica (fr. + flamen.), Croacia, Irlanda y Portugal.

5.2 DERECHOS REPROGRÁFICOS Y POR COPIA PRIVADA DIGITAL

En 4 países/regiones no existen entidades de gestión colectiva encargadas de gestionar los derechos reprográficos y por copia privada digital: Croacia, Grecia, Irlanda y Portugal.

Y en Italia los traductores literarios no se habían beneficiado de ellos hasta muy recientemente.

5.3 DERECHOS DE RADIODIFUSIÓN MENORES (RADIO, TELEVISIÓN, INTERNET, ETC.)

En 9 países existe una entidad de gestión colectiva encargada de gestionar los derechos de radiodifusión: Alemania, Austria, Eslovaquia, Eslovenia, Lituania, Noruega, República Checa, Suecia y Suiza.

5.1-7 DERECHOS DE GESTIÓN COLECTIVA (1)
ESTUDIO CEATL 2007/2008 TABLA 8A

DPP y otros derechos de gestión colectiva (1)	entidad de gestión colectiva/ DPP, porcentaje del traductor	entidad de gestión colectiva/ derechos reprográficos y por copia privada digital	entidad de gestión colectiva/ derechos de radiodifusión (radio, TV, trenes y aviones, Internet, etc.)	ingresos anuales medios de un traductor asentado (tras un mínimo de 10 años de actividad profesional)
Alemania	VG Wort, pago proporcional basado en datos recogidos en librerías representativas; 35%			aprox. 100€ por 10 obras anuales
Austria	35% (remuneración proporcional basada en estadísticas sobre préstamo público)		12,5-18%, 25-35% si el texto es de un autor de dominio público	aprox. 100€ para 10 obras anuales
Bélgica (fr.)	--	Reprobel (entidad gestora)	--	insignificante
Cataluña	sí, del 50 al 100% para traducciones de autores de dominio público	parte proporcional de la recaudación de CEDRO	--	según el número de publicaciones aprox. 300€ para 10 obras anuales
Croacia	actualmente se está constituyendo una entidad gestora pero aún no se halla operativa			0
Dinamarca	pago proporcional según el número de págs. traducidas durante el año anterior	Copydan	derechos individuales, pago por minuto de radiodifusión según contrato con Radiokassen	el DPP aporta un 50-100% adicional a la tarifa fija anual, + aprox. 1.000€ a través de Copydan
Eslovaquia	LITA, hasta 2006, pagaba a las asociaciones de autores y traductores, y desde 2007 lo distribuye individualmente, el 50% para los traductores			< 200€ anuales
Eslovenia	DPP gestionado por el Ministerio de Cultura, 50% abonado individualmente, 50% para un fondo de becas	SAZOR (no operativa aún)	ZAMP, abonados directa e individualmente	100-1.000€ (según cantidad de préstamos y facturas individuales)
España	sí, el 50% o 100% por traducciones de autores de dominio público	parte proporcional de la recaudación de CEDRO	--	según el número de obras publicadas, aprox. 300€ para 10 obras anuales
Finlandia	fondo colectivo destinado a becas y subvenciones a título individual otorgadas por una comisión nombrada por la asociación de traductores		derechos individuales, pago según tarifas de radio pública	--
Francia	SOFIA, 25-50% (la mitad se abona a través de un fondo de pensiones complementario)	cantidad fija (proporcional) abonado una vez al año	--	insignificante

Grecia	Sí	--	--	aprox. 300€ anuales
Irlanda	--	--	--	--
Italia	SIAE, a partir de 2008 distribuido a través de un fondo en forma de becas y subvenciones	nada hasta la fecha	--	insignificantes hasta 2007
Lituania	LATGA, 45% (desde 2009)	(íntegramente para los editores)	LATGA, 45% (desde 2009)	< 400€ anuales

5.1-7 DERECHOS DE GESTIÓN COLECTIVA (2) ESTUDIO CEATL 2007/2008 TABLA 8B

DPP y otros derechos de gestión colectiva (2)	entidad de gestión colectiva/ DPP, porcentaje del traductor	entidad de gestión colectiva/ derechos reprográficos y por copia privada digital	entidad de gestión colectiva/ derechos de radiodifusión menores (radio, TV, trenes y aviones, Internet, etc.)	ingresos anuales medios de un traductor consolidado (tras un mínimo de 10 años de actividad profesional)
Noruega	"Licencia colectiva ampliada" – todos los derechos recaudados (una cantidad bastante considerable, al 100% para los autores/ traductores pues se considera que los editores no tienen derecho a ello) se destinan a un fondo colectivo que los redistribuye en forma de becas individuales			un total de 660.000€ (en 2005) distribuido entre aprox. 250-300 traductores
País Vasco	sí, del 50 al 100% para traducciones de autores de dominio público	parte proporcional de la recaudación de CEDRO	--	según el número de publicaciones aprox. 300€ para 10 obras anuales
Países Bajos	LIRA, 49%	49%	Individual	< 500€ anuales
Portugal	--	--	--	--
Reino Unido	ALCS, 30%, remuneración proporcional abonada una vez al año		--	--
Rep. Checa*	DILIA, 50% para los traductores			aprox. ½ salario mensual, un total de 200-250€ anuales
Suecia	"Licencia colectiva ampliada" – todos los derechos recaudados por la Sveriges Författarfond (DPP) y el Fotokopierungsfonden se destinan a un fondo colectivo que los redistribuye en forma de becas individuales		recaudado por una entidad de gestión (ALIS), pero abonado individualmente	aprox. 100€-300 de ALIS
Suiza	Pro Litteris, 35% (remuneración proporcional)			aprox. 100€ para 10 obras

5.4 PECULIARIDADES

En la mayoría de países existen distintas entidades gestoras para este tipo de derechos.

En 5 países existe una entidad para DPP y reprografía: Finlandia, Italia, Noruega, Países Bajos y Suecia.

En 6 países existe una única entidad que gestiona todos los derechos: Alemania, Austria, Eslovaquia, Noruega, República Checa, y Suiza.

5.5 LAS PECULIARIDADES DE LOS PAÍSES NÓRDICOS

En los países nórdicos la mayoría de estos derechos no se remuneran de manera directa, bien sea de forma individual o proporcional, sino que se destinan a fondos colectivos que se encargan de conceder becas y ayudas a los traductores:

- "Licencia colectiva ampliada" en Finlandia, Noruega y Suecia

- salvo derechos secundarios en Finlandia

- y retribución individual por derechos secundarios en Suecia.

En Dinamarca, el DPP se remunera proporcionalmente según el número de páginas traducidas durante el año anterior.

5.6 PORCENTAJE DE LOS TRADUCTORES SOBRE EL DPP Y OTROS DERECHOS DE GESTIÓN COLECTIVA

En la mayoría de países el porcentaje de derechos de autor que corresponde al traductor es del 33% o 35%, en Francia 25%-50%, y el resto se reparten equitativamente entre el autor (35% o 33%) y el editor (30% o 33%).

En los países con "licencia colectiva ampliada", el porcentaje del traductor siempre es del 50% y la otra mitad es para el autor, pues se considera que el editor no posee derecho alguno por estos conceptos.

5.7 INGRESOS ANUALES POR DERECHOS DE GESTIÓN COLECTIVA

En 7 países, los traductores no reciben ningún ingreso directo por dichos derechos: Croacia, Finlandia, Irlanda, Noruega, Portugal, Reino Unido y Suecia.

En 6 países/regiones, los ingresos vinculados a dichos derechos son prácticamente insignificantes: Bélgica (fr.), Eslovaquia, Finlandia, Francia, Italia y País Vasco,

En 10 países y en una región, dichos derechos generan unos modestos ingresos de entre 200 y 2.000€ (aproximadamente 50-300€ por cada 10 libros traducidos durante los 10 años anteriores) : Alemania, Austria, Cataluña, Dinamarca (únicamente derechos reprográficos, máx. 1.000€), Eslovenia (máx. 1.000€), Grecia (máx. 300€), Lituania (máx. 400€), Países Bajos, Suecia (sólo derechos secundarios y máx. 300€) y Suiza.

En 3 países, los ingresos por dichos derechos (básicamente por el derecho de préstamo público) se destinan a unos fondos especiales que se los redistribuyen en forma de becas para traductores con lo que se aumenta la tarifa habitual entre el 50 y el 100%: Dinamarca, Noruega y Suecia.

En Dinamarca, el DPP constituye una importante fuente de ingresos para los traductores y les permite llegar incluso a duplicar la tarifa habitual.

6. BECAS, AYUDAS Y SUBVENCIONES

6.1 BECAS Y AYUDAS PERIÓDICAS, ANUALES, OCASIONALES Y EXCEPCIONALES

En 5 países, los traductores cuentan con la posibilidad de obtener becas y subvenciones de modo regular: Eslovenia, Finlandia, Noruega, Países Bajos y Suecia.

En 13 países o regiones, sólo se conceden becas, ayudas y subvenciones de manera ocasional y a través de una comisión de evaluación:

a) de cantidades sustanciales en: Alemania, Austria, Croacia, Finlandia, Francia y País Vasco,.

b) de cantidades insignificantes en: Dinamarca, Eslovaquia, España, Irlanda, Suiza, Reino Unido y República Checa.

6.2 NÚMERO Y CUANTÍA DE LAS BECAS

En la mayoría de países, tanto el número de becas y subvenciones que se conceden a los traductores como su importe total son más bien irrisorios.

Hay 7 países o regiones que destinan cantidades relativamente importantes a la concesión de becas y ayudas: Alemania Austria, Croacia, Eslovenia, Francia, Lituania y País Vasco.

Hay 4 países que destinan cantidades considerables a becas y ayudas: Finlandia, Noruega, Países Bajos y Suecia.

6.1-3 BECAS, AYUDAS Y SUBVENCIONES (1) ESTUDIO CEATL 2007/2008 TABLA 9A

Becas, ayudas y subvenciones (1)	becas anuales o periódicas con las que pueden contar un traductor	becas ocasionales o excepcionales	cantidad total abonada en becas	porcentaje sobre las subvenciones al editor
Alemania	--	aprox. 150 becas anuales otorgadas por un fondo (DÜF) y los 5 Bundesländer (1.000-6.000€)	aprox. 440.000€ anuales	negociable, pero raramente se abona; el 10-50% de las subvenciones
Austria	--	becas de traducción y viaje otorgadas por el gobierno y la ciudad de Viena	aprox. 28.000€ anuales	negociable (debe ser el 100% si se otorga para traducción)
Bélgica (fr.)	--	--	--	0
Cataluña	--	--	--	negociable, en ocasiones el 100%, en ocasiones una tarifa más elevada por página
Croacia	--	algunas becas de trabajo para 3, 6 o 12 meses	> 10.000€ anuales	el 100% (o casi); a menudo la traducción depende de la concesión de una subvención
Dinamarca	--	pocas	insignificante	el 50%
Eslovaquia	--	becas de trabajo y traducción concedidas por el Fondo Literario Eslovaco	insignificante	en ocasiones una parte, pero raramente
Eslovenia	la mitad del DPP redistribuido por la Asociación de Traductores en forma de becas	unas pocas becas por proyecto o trabajo concedidas por el Ministerio de Cultura	< 25.000€	0
España	--	muy pocas (en algunas regiones)	insignificante	el 50% (pero no siempre)
Finlandia	una media de 2.500€ anuales en literatura y 1.500€ en no ficción	entre 24 y 36 fondos distintos: becas individuales para proyectos, viajes, etc.	800.000-1.000.000€ anuales	el 100% (o casi); a menudo la traducción depende de la concesión de una subvención
Francia	--	créditos a la traducción (1.000-3.000€) concedidos por el Centre National du Livre (CNL)	50-100.000€ anuales (varía de un año a otro)	Nada, pues ya existen los créditos
Grecia	--	--	--	negociable

Irlanda	--	muy raramente, becas concedidas ad hoc por el Irish Literary Exchange	insignificante	0
Italia	--	--	--	0
Lituania	--	4-5 becas anuales de 1-12 meses	10-12.000€ anuales	sí (50-100%)

6.1-3 BECAS, AYUDAS Y SUBVENCIONES (2) ESTUDIO CEATL 2007/2008 TABLA 9B

Becas, ayudas y subvenciones (2)	becas anuales o periódicas con las que pueden contar un traductor	becas ocasionales o excepcionales	cantidad total abonada en becas	porcentaje sobre las subvenciones al editor
Noruega	becas de 1.100€ por proyecto o traducción hasta un máximo de 7.340€ anuales≈	5 becas de 1.200€ para inicio de actividad, 16 becas (2 para jóvenes traductores) de 26.000€ anuales y un máx. de 5 años; becas de 21.600€ anuales para traductores veteranos; beca de 600-6.000€ para equipamiento (máx. dos veces)	un total aprox. de 800.000€ anuales financiados por el DPP, otros derechos de gestión colectiva y el gobierno (aprox. 20%)	el 25% de la tarifa básica en caso de que el Estado adquiera 500 ejemplares para las bibliotecas públicas (para una media anual de 75 traducciones)
País Vasco	--	2 becas anuales	40.000€	0
Países Bajos	becas de trabajo para todo tipo de proyectos literarios y además (desde hace 2 años) el 10% de cada beca en forma de aportaciones a un fondo de pensiones complementario	varias becas de viaje concedidas por la Fundación Holandesa para la Literatura	aprox. 2.000.000€ anuales (financiados por el gobierno y redistribuidos por la Fundación Holandesa para la Literatura)	0
Portugal	--	--	0	0
Reino Unido	--	4 becas de 1.500€ concedidas por el PEN	insignificante	el 100% de las subvenciones a la traducción
Rep. Checa*	--	2-3 becas de trabajo otorgadas por el Fondo Literario Checo; 350-1.050€ (el equivalente a 1-3 salarios medios mensuales)	insignificante	0

Suecia	becas de trabajo equivalentes a aprox. 1/3 de los ingresos cada 5-6 años; becas de 6.440€ anuales para jóvenes traductores (máx. 2 años); becas de 14.490€ anuales para traductores consagrados y reconocidos (máx. 5 años); becas de jubilación de 21.000€ anuales (para traductores consagrados de larga trayectoria)	becas individuales concedidas por varias fundaciones privadas	aprox. 500.000-1.000.000€ anuales (financiados por el DPP y otros derechos de gestión colectiva)	0
Suiza	--	3 becas de trabajo (Pro Helvetia) 4 becas para una estancia en la Casa del Traductor Looren	insignificante	en ocasiones algo y en otras hasta el 100%

6.3 PORCENTAJE SOBRE LAS SUBVENCIONES RECIBIDAS POR EL EDITOR

En 6 países o regiones, los traductores reciben o pueden recibir en algunos casos un porcentaje sobre las subvenciones concedidas a sus editores: Cataluña, Dinamarca, Finlandia, Lituania, Reino Unido y Suiza.

En 6 países, los traductores reciben dicho porcentaje de manera ocasional y tras haberlo negociado con el editor: Alemania, Austria, Croacia, Eslovaquia, España, Grecia y Noruega.

El porcentaje de las subvenciones otorgadas al editor que corresponde al traductor y que suele ser negociable puede corresponder a:

- Un 10, 20 o 50%: Alemania, Austria, Cataluña, Croacia, Eslovenia, Grecia, Lituania y Suiza

- Un aumento sobre la tarifa estipulada por página (de 1 o 2€): Cataluña y Alemania

- Un mínimo del 50%: Austria, Dinamarca, España y Suiza

- El 100% de la subvención otorgada a la traducción: Austria, Cataluña, Finlandia, Reino Unido y Suiza.

7. SEGURIDAD SOCIAL, IVA E IMPUESTOS

En principio, en Europa los traductores literarios están sujetos a uno de los tres siguientes sistemas de Seguridad Social:

A) Un sistema de sanidad pública y de pensiones (pensión mínima) nacional o estatal financiado mediante cotizaciones individuales o impuestos.

B) Un sistema de seguros/ prestaciones (asistencia sanitaria, prestaciones por enfermedad, desempleo y jubilación) financiado básicamente a través de cotizaciones y basado en un porcentaje fijo sobre los ingresos.

C) Los traductores literarios no tienen Seguridad Social y deben sufragar sus seguros y prestaciones por la vía privada.

7.1-4 SEGURIDAD SOCIAL, IVA E IMPUESTOS (1)
ESTUDIO CEATL 2007/2008 TABLA 10A

Seguridad Social, IVA e impuestos (1)	Asistencia sanitaria (+ tipos cotización)	Pensión de jubilación (+ tipos cotización)	IVA gral. / reducido	IRPF
Alemania	KSK: cotización del 14,5% de los ingresos brutos (prestación por IT a partir del 43º día), 2,2% para asistencia médica, 50% a cargo del usuario y 0,4% para asistencia dental	KSK (Künstlersozialkasse): cotización del 19,9% de los ingresos brutos, 50% a cargo del usuario; pensión aprox. del 40% de los ingresos brutos	19% / 7%	18-43% escala de gravamen progresiva; desgravación de 7.500€ anuales
Austria	50-100% abonada por el fondo DPP	fondo especial para profesionales autónomos, prestaciones o cotizaciones de hasta 85€ mensuales	20% / 10%	0%<€10.000; 38,3%<€25.000; 43,6%<€51.000
Bélgica (fr.)	íntegramente sufragada por el traductor (seguro privado)	íntegramente sufragada por el traductor (seguro privado)	21% / 6%	24,98% para unos ingresos > 20.000€ anuales; 31,93% para unos ingresos de 25-90.000€ anuales
Cataluña	íntegramente sufragada por el traductor (seguro médico y fondo de pensiones, mín. 300€ mensuales)		16% / 0% (exento)	15%, retención a cuenta
Croacia	con la categoría de artista, cotizaciones a cargo del Ministerio de Cultura (cobertura mínima)	con la categoría de artista, cotizaciones a cargo del Ministerio de Cultura (pensión mínima)	22% / --	15/25/35% según ingresos

Dinamarca	sistema de sanidad pública	sistema nacional sin cotizaciones, pensión de 1.000-1.500€ mensuales	25% / --	36-60% escala de gravamen progresiva según ingresos
Eslovaquia	cotización del 14% de los ingresos brutos para asistencia sanitaria, y 14% para Seguridad Social (prestación por desempleo, IT, pensión de jubilación)		19% / 5% (no obligatorio a partir de determinado nivel)	19%
Eslovenia	con la categoría de artista, cotizaciones a cargo del Ministerio de Cultura (cobertura mínima)	con la categoría de artista: cotización mínima a cargo del Ministerio de Cultura (pensión mínima)	20% / (8,5%)	16% <5.426€; 33% <10.602€; 38% <21.454€; 42% <43.117€ > 50%
España	sufragada íntegramente por el traductor (base mínima de cotización y pensión: 300€ mensuales)		16% / 0% (exento)	15%, retención a cuenta
Finlandia	cotizaciones abonadas a través de impuestos	los traductores se pagan su propia pensión	22% / (17% / 8 %)	29%
Francia	AGESSA (fondo de la sociedad de autores), cotizaciones: 0,85% de los ingresos totales más una aportación complementaria a la Seguridad Social (CSG) del 7,5% y una contribución para el reembolso de la deuda social (CRDS) del 0,5% sobre el 97% de los ingresos	cotización para la pensión: 6,55% de los ingresos totales abonados en los impuestos; pensión mínima de aprox. 600€ mensuales y máxima después de 40 años cotizados de 1.238€ mensuales; pensión complementaria a través DPP	19,6% / 5,5% 0% a partir de determinado nivel	escala de gravamen progresiva con un tipo máx. del 48%; si los ingresos brutos <10.000€, 5,5%; media resultante: 14%, < 30.000€, 30%
Grecia	sufragada íntegramente por el traductor (seguro privado)	sufragado íntegramente por el traductor (seguro privado)	19% / (9%)	0%<€9.500; 15%<€13.000; 30%<€23.000>40%
Irlanda	sistema de sanidad pública + cotizaciones para prestación IT	pensión estatal no contributiva, pensión básica de 10.400€ anuales	21% / (exento)	exento

7.1-4 SEGURIDAD SOCIAL, IVA E IMPUESTOS (2)
ESTUDIO CEATL 2007/2008 TABLA 10B

Seguridad Social, IVA e impuestos (1)	Asistencia sanitaria (+ tipos cotización)	Pensión de jubilación (+ tipos cotización)	IVA gral. / reducido	IRPF
Italia	sistema de sanidad pública (no incluye prestación por IT)	sistema nacional (pensión social) no contributiva, pensión mínima de 500€ mensuales	20% / (exento)	0%<7.500€; 23%<15.000€; 27%<28.000€; retención a cuenta, desgravación del 25% como gasto de actividad

Lituania	cotizaciones deducidas a través de impuestos	pensión nacional mínima, cotización mín. de 38€/mensuales	18% / (9%)	15% para artistas (el 30% para asistencia sanitaria), en otros casos 33%
Noruega	sistema de sanidad pública + cotización para prestación por IT y medicamentos reembolsados a través del fondo DPP	pensión estatal mínima; las aportaciones para una pensión complementaria son desgravables	25% / (exento)	28-51% escala de gravamen progresiva
País Vasco	íntegramente sufragada por el traductor	íntegramente sufragada por el traductor	16% / (exento)	15%, retención a cuenta
Países Bajos	cotización a la Seguridad Social (asistencia sanitaria, prestación por IT, pensión de jubilación) 31,15%	AOW, pensión de 11.500€ anuales; ayuda financiera para pensión privada (Boutensfonds); pensión complementaria (AENA) mediante cotización (a cargo del Estado) equivalente al 10% de cada beca (durante los 2 años anteriores)	19% / (exento)	2,5%<17.319€; 10,25%<31.122€; 42%<53.064€, desgravación anual de 2.043€, varias desgravaciones concretas para Pymes 4.310-8.885€ según cuantía beneficios, media de 7.000€
Portugal	cotización a la Seguridad Social	plan nacional de pensiones, muy básico	21% / (12% / 5%)	10,5-42% (valor medio: 23,5%)
Reino Unido	sistema de sanidad pública (no incluye prestación por IT)	sistema nacional, cotización de 624€ anuales, pensión de 7.800€ anuales	17,5% / (exento)	22% en la mayoría de casos
Rep. Checa	asistencia sanitaria: cotización según una escala progresiva en función de los ingresos, con una media para traductores literarios del 7%; ídem para Seguridad Social (prestación por desempleo, IT, jubilación), con una media para los traductores literarios del 8%		19% / 5% no obligatorio si los beneficios < 33.000€	15% <3.676€; 20% <7.352€; 25% <11.149€ >32%
Suecia	sistema de sanidad pública (no incluye prestación por IT)	pensión mínima de aprox. el 20% de los ingresos brutos (cotización parcialmente abonada a través del DPP); algunos traductores de edad avanzada reciben una renta vitalicia anual (ver 7.2)	25% / 6%	31,5%<32.343€ (ingresos brutos), 51,5% a partir de esa cantidad
Suiza	la cotización aumenta con la edad, con una media de 180€ entre los 40 y los 45 años (parcialmente subvencionada en caso de rentas bajas)	base mínima de cotización del 19,9% de los ingresos brutos, aumento progresivo en función de los ingresos	20% / exento si los beneficios <45.000€	5-25%, significativa variación de una zona a otra (tipos impositivos estipulados por cada cantón/ municipio)

7.1 ASISTENCIA SANITARIA /PRESTACIÓN POR INCAPACIDAD TEMPORAL

En 8 países existe un sistema de sanidad pública del cual también se pueden beneficiar los traductores literarios aunque en caso de baja por enfermedad (IT) no tienen derecho a percibir ninguna prestación y deben cubrirla por sus propios medios.

Financiada a través de impuestos: Dinamarca, Irlanda (cotización para la prestación por enfermedad), Italia, Noruega (cotización de prestación por enfermedad, medicamentos reembolsados por el DPP), Reino Unido y Suecia.

Cotizaciones incluidas en los impuestos: Finlandia y Lituania.

En 8 países la asistencia sanitaria está incluida en la Seguridad Social (en general sin prestación por enfermedad): Alemania, Austria, Eslovaquia, Francia, Países Bajos, Portugal, República Checa (cotización según una escala de gravamen progresiva en función de los ingresos, con un tipo medio del 7%, y prestación por enfermedad) y Suiza (cotización fija en función de la edad).

En 2 países el Ministerio de Cultura paga las cotizaciones destinadas a la asistencia sanitaria a todos los artistas: Croacia y Eslovenia.

En 5 países/regiones los traductores deben sufragar la asistencia sanitaria: Bélgica (fr.), Cataluña, España, Grecia y País Vasco.

7.2 PENSIONES DE JUBILACIÓN

En 7 países existe un sistema de pensiones aunque con amplias diferencias entre ellos en lo relativo a la pensión mínima.

Financiadas a través de los impuestos:

– Dinamarca (pensión nacional de 1.000-1.500€ mensuales)

– Irlanda (pensión estatal de 200€ semanales, 210€ a partir de los 80 años)

– Italia (pensión nacional de 500€)

- Lituania (pensión nacional básica)

– Noruega (pensión mínima + desgravación fiscal para aportaciones a una pensión complementaria)

– Portugal (plan nacional de pensiones muy bajas)

– Reino Unido (cotización de 52€ mensuales, pensión de 650€ mensuales)

– Suecia (pensión equivalente al 20% de los ingresos brutos + renta vitalicia anual para traductores literarios a tiempo completo)

En 8 países la pensión de jubilación forma parte de la Seguridad Social (en general la cuantía de la pensión percibida depende de los años cotizados y del importe cotizado):

– Alemania (pensión máxima equivalente al 43% de los ingresos anuales después de 42 años de cotización)

– Austria (fondo especial, pensión mínima)

– Croacia y Eslovenia (si se posee la categoría de artista las cotizaciones corren a cargo del Ministerio de Cultura)

– Francia (pensión mínima de aprox. 600€ y máxima de 1.238€ mensuales después de 40 años de cotización; pensión complementaria sufragada al 50% a través del DPP)

– Países Bajos (pensión de 11.500€ anuales; ayuda para la financiación de planes de pensión privados desde hace 2 años: pensión complementaria mediante aportaciones (abonadas por el Estado) equivalentes al 10% de cada beca)

- República Checa (cotización según una escala de gravamen progresiva en función de los ingresos con una media del 8% sobre los ingresos brutos)

– Suiza (cotización mínima del 6% de los ingresos brutos, aumento gradual en función de los ingresos)

En 6 países/regiones, los traductores deben sufragar su pensión:Bélgica (fr.), Cataluña, España. Finlandia, Grecia y País Vasco.

7.3 IVA

En 6 países los traductores literarios están sujetos al ≈IVA (en nuestros países, entre el 16% y el 25%): Croacia (22%), Dinamarca (25%), Eslovenia (20%). Grecia (19%), Lituania (18%) y Portugal (21%)

En 8 países los traductores literarios se benefician de un tipo de IVA reducido: Alemania (7%), Austria (10%), Bélgica (6%), Eslovaquia (5%), Finlandia (8%), Francia (5,5% a partir de determinado nivel de ingresos), República Checa (5%) y Suecia (6%).

En 9 países/regiones los traductores literarios están exentos del pago del IVA: Cataluña, España, Irlanda, Italia, Noruega, País Vasco, Países Bajos, Reino Unido (en cantidades inferiores a 45.000€ anuales) y Suiza (hasta 45.000€ anuales)

En 3 países los traductores literarios sólo están obligados a declarar el IVA por encima de una determinada cantidad de ingresos: Eslovaquia, Francia y República Checa (hasta 33.000€).

7.4 IRPF

Aunque en Europa los sistemas tributarios varían notablemente de un país a otro, en todos ellos los traductores literarios se hallan incluidos en la categoría de profesionales autónomos o Pymes, y en algunos países incluso disponen de la posibilidad de declarar sus ingresos en forma de salario.

En 9 países/regiones la declaración de la renta está sujeta **a un tipo de IRPF fijo;** en España hay una retención fiscal en la fuente y lo mismo en Italia, con una retención del 25% sobre los ingresos; Cataluña (15%), Eslovaquia (19%), España (15%), Finlandia (29%), Italia (20%), Lituania (15%)* , País Vasco (15%), Reino Unido (22%) y Suiza (5%-25% según los municipios y cantones).

* en Lituania, existe un tipo de régimen especial para artistas

En 7 países se aplican **3, 4 o 5 tipos de retención distintos en función de los ingresos:** Austria (0% / 38,3% / 43.6%), Croacia (15% / 25% / 35%), Eslovenia (19% / 33% / 38% / 42% / 50%), Grecia (0% / 15% / 30% / 40%), Países Bajos (2,5% /10,25% / 42% / 52%), República Checa (15% / 20% / 25% / 32%) y Suecia (31,5% / 51,5%).

En 6 países se aplica a los ingresos una **escala progresiva de tipos de retención:** Alemania (18-43%), Bélgica (24,25-33%), Dinamarca (0-60%), Francia (6,83-48,09%), Noruega (28-51%) y Portugal (10,5-42%).

En 2 países los traductores literarios tienen derecho a **desgravaciones fiscales:** Alemania: 7.500€; Países Bajos, 4.310-8.885€ en función de las ganancias.

Hay un país en el que los traductores literarios están **totalmente exentos del pago de impuestos:** Irlanda.

8. INGRESOS MEDIOS DE LOS TRADUCTORES LITERARIOS DE EUROPA

8.0 BASE DEL CÁLCULO

Para comparar la situación material de los traductores literarios hemos calculado sus ingresos anuales a partir del rendimiento medio anual de los traductores de cada país/asociación según la información proporcionada.

Para simplificar los cálculos hemos redondeado las cifras resultantes hacia arriba/abajo en los tramos de cinco, diez, cincuenta o cien euros.

8.1 RENDIMIENTO MEDIO ANUAL

En los países en los que no hay traductores literarios profesionales* que se dediquen a la traducción a tiempo completo, y a efectos del cálculo, hemos ideado in traductor "ficticio" basado en el rendimiento medio que podría alcanzar como traductor profesional.

En general las asociaciones nos han proporcionado estimaciones aproximadas basadas en la experiencia laboral de sus traductores.

Únicamente la asociación noruega dispone de datos reales procedentes de un estudio realizado a finales de los años 90. Según su información, el rendimiento medio anual de un traductor profesional equivaldría a **1.056 páginas de 1.800 caracteres.**

En los países/asociaciones que no proporcionaron datos o información orientativa sobre el rendimiento medio, hemos basado nuestro cálculo en el rendimiento medio de los traductores noruegos.

Como puede observarse, dicho rendimiento es sensiblemente más elevada en países con tarifas fijas más bajas y en los que no existe otra fuente de ingresos, y claramente inferior en los países en los que existen fuentes de ingresos secundarias en forma de becas o DPP.

* ver apartado 1.2, página 6: traductor literario "profesional" y "en activo"

8.1 PRODUCCIÓN MEDIA ANUAL
ESTUDIO CEATL 2007/2008 TABLA 11

Producción media anual	**según datos proporcionados por los países encuestados***	**en págs. de 1.800 caracteres* (incl. espacios)**
Austria	1200 págs./tipo D	aprox. 1000
País Vasco	800-1400/1.800 caract.	800-1400
Bélgica (fr.)	~~	aprox.1056*
Cataluña	1200-1550 págs. /2100 caract.	1400-1800
Croacia	1200/1.800 caract.	aprox. 1200
Rep. Checa*	aprox. 1000/1.800 caract.	aprox. 1000
Dinamarca	1000/1.800 caract.	aprox. 1000
Finlandia	1,5 millones de caracteres	aprox. 1025
Francia	~~	aprox.1056*
Alemania	1200 págs./tipo D	aprox. 1000
Grecia	~~	aprox.1056*
Irlanda	~~	aprox.1056*
Italia	aprox. 1200/2.000 caract.	aprox. 1330
Lituania	1156/1.800 caract.	aprox. 1156
Países Bajos	200.000-300.000 palabras	666-1000
Noruega	1056/1.800 caract.	aprox. 1056
Portugal	~~	aprox.1056*
Eslovaquia	aprox. 1200/1.800 caract.	aprox. 1200

Eslovenia	aprox. 100 folios	aprox. 1330
España	1200-1550 págs. /2100 caract.	1400-1800
Suecia	aprox. 1056/1.800 caract.	aprox. 1056
Suiza	aprox. 1000/1.800 caract.	aprox. 1000
Reino Unido	aprox. 400.000 palabras	1335-1450
* datos aproximados (ver datos "ficticios" para los países en que no hay traductores profesionales)		

8.2 DESGLOSE DE LOS INGRESOS ANUALES

Los ingresos anuales de un traductor literario proceden básicamente de tres fuentes (ver pág.1):

- Tarifa básica (calculada a partir de la producción media anual)
- Regalías, derechos de autor y otros derechos conexos
- Becas, ayudas y subvenciones

8.2 DESGLOSE DE LOS INGRESOS ANUALES ESTUDIO CEATL 2007/2008 TABLA 12

Ingresos anuales	**ingresos según la tarifa básica**			**regalías, derechos de autor y otros derechos conexos**		**becas, ayudas y subvenciones**
	Mínimos	**medios**	**máximos**	**directos mín. /máx.**	**entidad de gestión colectiva**	
Austria	16.800	21.600	26.400	0/1.000	100/400	0/1.000
País Vasco	13.700	18.830	23.970	0	0	0/4.000
Bélgica (fr.)	27.370	33.450	38.015	0/1.000	0	0
Cataluña	10.780	22.280	34.280	0/600	0/300	0/600
Croacia	6.000	9.000	14.400	0	0	0/1.200
Rep. Checa*	3.000	5.500	9.000	0	200/250	0/350
Dinamarca	13.500	16.050	18.850	1.000/1.500	7.800/19.800	0/1.200
Finlandia	13.020	19.680	24.900	0	0	2.100/3.700
Francia	22.810	32.695	3.8015	0/1.000	0	0/1.000
Alemania	14.400	21.900	27.600	0/2.000	100/1.000	200/2.000
Grecia	7.420	10.560	31.680	0	300	0/600
Irlanda	38.300	38.300	45.960	0	0	0
Italia	7.180	15.100	30.200	0	0	0
Lituania	4.500	6.530	8.780	0	0/400	0/600/1.500
Países Bajos	11.800	14.750	17.700	0/2.500	500	11.800/14.750/17.700
Noruega	32.820	32.820	32.820	0	0	1700/4700/7100
Portugal	9.500	12.670	19.000	0	0	0
Eslovaquia	3.600	8.700	13.800	0	0/200	0/600
Eslovenia	9.970	15.160	22.340	0	100/1.000	0/1200

España	14.700	20.925	34.560	0/600	0/300	0/600
Suecia	25.130	29.080	32.120	0	100/300	3.220/5.230/7.240
Suiza	24.000	30.000	30.000	0/2.000	200/1.000	0/2.000
Reino Unido	24.000	40.000	48.000	0/2.000	0	0

8.3 INGRESOS MEDIOS ANUALES

Para calcular los ingresos totales hemos sumado los ingresos procedentes de las tres principales fuentes de ingresos (ver página 1):

- Tarifa de base (calculada según el rendimiento medi anual)

- Regalías, derechos de autor y otros derechos conexos

- Becas, ayudas y subvenciones.

Para calcular los ingresos totales mínimos hemos sumado la tarifa mínima por página multiplicada por el rendimiento medio anual, los ingresos anuales mínimos por regalías, derechos de autor y oros derechos conexos, y los ingresos anuales mínimos procedentes de becas, ayudas y subvenciones.

Para calcular los ingresos totales medios hemos sumado la tarifa media por página multiplicada por el rendimiento medio anual, los ingresos anuales medios por regalías, derechos de autor y otros derechos conexos, y los ingresos anuales medios procedentes de becas, ayudas y subvenciones.

Para calcular los ingresos totales máximos hemos sumado la tarifa máxima por página multiplicada por el rendimiento medio anual, los ingresos anuales máximos por regalías, derechos de autor y oros derechos conexos, y los ingresos anuales máximos procedentes de becas, ayudas y subvenciones.

Para calcular los ingresos brutos medios hemos aplicado un tipo general del 25% para gastos empresariales deducibles (local, mantenimiento y limpieza del local, mobiliario y material ofimático, equipamiento informático y telemático, software, libros, seguros, vehículo, desplazamiento y viajes, etc.), aun siendo conscientes de que existen notables diferencias en lo que se consideran gastos empresariales en los distintos países consultados (entre el 20% y el 35%).

Los ingresos netos medios son los ingresos brutos medios después de restar los impuestos calculados en función de los tipos impositivos aplicados en cada país y las pertinentes cotizaciones a la Seguridad Social –ya sea según las cifras reales proporcionadas por las asociaciones o tras deducir un tipo general del 15% en los países en que los traductores literarios no se encuentran acogidos en ningún sistema de Seguridad Social.

8.3 INGRESOS MEDIOS ANUALES
ESTUDIO CEATL 2007/2008 TABLA 13

Ingresos medios anuales	ingresos medios anuales (facturación)			ingresos brutos medios anuales			ingresos netos medios anuales		
	mín.	medios	máx.	mín.	medios	máx.	mín.	medios	máx.
Austria	16.900	22.800	28.800	12.675	17.100	21.600	10.775	12.880	14.940
País Vasco	13.700	20.830	27.970	10.275	15.625	20.975	**/***6.680	**/***10.155	**/***13.635
Bélgica (fr.)	27.370	33.950	39.015	20.525	25.465	29.260	***12.320	***15.285	***17.560
Cataluña	10.780	18.425	32.350	8.085	13.820	24.265	**/***4.855	**/***8.290	**/***14.565
Croacia	6.000	9.000	15.600	4.500	7.400	11.700	3.825	5.920	8.775
Rep. Checa*	3.200	5.900	9.600	2.400	4.425	7.800	1.740	3.200	5.635
Dinamarca	22.300	31.400	41.350	16.725	23.550	31.010	10.700	15.070	22.080
Finlandia	15.120	19.330	28.600	11.340	14.500	21.450	***8.050	***10.295	***15.230
Francia	22.810	33.695	40.015	17.105	25.270	30.010	12.480	16.940	19.095
Alemania	14.700	24.370	32.600	11.025	18.280	24.450	8.350	12.530	15.850
Grecia	7.420	11.160	32.580	5.565	8.730	24.435	***3.710	***5.580	***16.290
Irlanda	38.300	38.300	45.960	28.725	28.725	34.470	*28.725	*28.725	*34.470
Italia	7.180	15.100	30.200	5.385	1.1325	22.650	**5.385	**8.720	**16.535
Lituania	4.500	7.340	10.680	4.500	7.340	10.680	**3.370	**5.780	**8.620
Países Bajos	24.100	31.250	38.400	18.075	23.435	28.800	11.245	14.370	17.495
Noruega	34.520	37.520	39.920	25.890	28.140	29.940	18.640	20.260	21.560
Portugal	9.500	12.670	19.000	7.125	9.505	14.250	5.700	7.600	9.975
Eslovaquia	3.600	9.100	14.600	2.700	6.825	10.950	1.880	4.755	7.620
Eslovenia	10070	16.310	24.540	7.560	12.235	18.435	5040	8.160	11.440
España	14700	21.825	36.060	11.025	16.370	27.045	**/***5.220	**/***9.495	**/***16.230
Suecia	28450	34.510	39.660	21.340	25.880	29.745	13.160	15.955	18.340
Suiza	24200	32.000	35.000	18.150	24.000	26.750	13.560	17.705	19.640
Reino Unido	24000	41.000	50.050	18.000	30.750	37.500	13.415	23.360	28.625

* ingresos brutos = netos (los artistas no pagan impuestos).
** retención a cuenta del impuesto sobre la renta.
*** 15% de deducción sobre los ingresos brutos a cuenta de la pensión/asistencia sanitaria privada.

8.4 COMPARACIÓN DE LOS INGRESOS MEDIOS

Para llevar a cabo una comparación significativa de la situación de los traductores literarios en los distintos países estudiados se ha tenido en cuenta el nivel de vida existente en cada país. Para ello se han comparado:

1. Los ingresos brutos medios de los traductores literarios con los ingresos brutos medios del **sector industrial y de servicios** y

2. Los ingresos netos medios de los traductores según el PIB per cápita expresado en **PPA (Paridad de Poder Adquisitivo).**

En los diagramas los países aparecen ordenados con respecto a la media general (de ingresos medios brutos o netos).

8.4 COMPARACIÓN DE INGRESOS BRUTOS MEDIOS Y PPA ESTUDIO CEATL 2007/2008 TABLA 14

Comparación de ingresos brutos medios y poder adquisitivo	**ingresos brutos medios en el sector industrial y de servicios***	**PIB per cápita en PPA***	**ingresos brutos medios de los traductores con relación a la media del sector industrial y de servicios**			**ingresos netos medios de los traductores con relación al PIB per cápita en PPA**		
			máximos	**medios**	**máximos**	**mínimos**	**medios**	**máximos**
Austria	36.032	28.900	35%	47%	60%	37%	45%	52%
País Vasco	21.150	23.100	49%	74%	99%	30%	44%	59%
Bélgica (fr.)	36.672	27.600	56%	69%	80%	45%	55%	64%
Cataluña	21.150	23.100	38%	65%	115%	21%	36%	63%
Croacia	9.634	10.420	47%	77%	121%	38%	57%	84%
Rep. Checa*	8.284	17.100	29%	53%	94%	10%	19%	31%
Dinamarca	47.529	29.100	35%	50%	65%	36%	52%	76%
Finlandia	33.290	26.200	34%	44%	64%	31%	39%	58%
Francia	30.520	25.500	56%	83%	98%	49%	66%	75%
Alemania	41.694	25.700	26%	44%	59%	32%	49%	64%
Grecia	19.914**	19.200	28%	44%	123%	20%	29%	85%
Irlanda	40.462	32.100	71%	71%	85%	90%	90%	107%
Italia	28.010**	24.100	19%	40%	81%	22%	36%	69%
Lituania	8.972**	12.200	50%	82%	119%	28%	47%	71%
Países Bajos	38.700	28.900	47%	61%	74%	39%	50%	61%
Noruega	45.485	36.600	57%	62%	66%	50%	53%	57%
Portugal	14.715	16.700	48%	65%	97%	34%	46%	60%
Eslovaquia	7.040	12.900	38%	97%	156%	15%	37%	59%
Eslovenia	17.110**	18.700	44%	72%	108%	27%	44%	61%
España	21.150	23.100	52%	77%	128%	23%	41%	70%
Suecia	34.049	26.900	63%	70%	87%	49%	59%	68%
Suiza	45.910	30.010	40%	52%	58%	45%	57%	66%
Reino Unido	42.866	27.300	42%	72%	87%	49%	88%	105%

* Fuente: Eurostat, datos de 2005/06
** Datos de Eurostat, media calculada a partir de datos de la OCDE
<en cursiva> resultados poco significativos a causa de los marcadamente inferiores ingresos medios del sector industrial y de servicios en países cuyo desarrollo económico se halla aún muy por detrás del resto de la UE

9. CONCLUSIONES

9.1 RESULTADOS DESTACADOS

PROPORCIÓN DE OBRAS TRADUCIDAS

Resulta evidente que una importante proporción de las novedades editoriales que se publican todos los años en los países de lenguas "minoritarias" y en los países más pequeños corresponde a traducciones, pero aun así no deja de resultat sorprendente que en países como Alemania, Austria, Reino Unido y Suiza dicha proporción sea tan baja (menos del 10%).

Incluso en cifras absolutas, se traduce tres veces más en España —o el doble en Italia— que en Alemania, y en literatura, los franceses o incluso los checos traducen mayor número de obras al año que los alemanes. **Pero los verdaderos "campeones de Europa" en traducción literaria son los checos y los eslovacos, con una proporción del 80% de todas las obras de literatura.**

En 10 países, una tercera parte —o incluso más— de todas las novedades editoriales son traducciones: Croacia, Dinamarca, España, Finlandia, Grecia, Lituania, , Noruega, Países Bajos, República Checa y Suecia.

En 9 países, más de la mitad de las novedades de literatura son traducciones: Croacia, Dinamarca, Eslovaquia, Finlandia, Lituania, Noruega, Países Bajos, República Checa y Suecia.

RELACIÓN ENTRE LOS ACUERDOS CON EDITORES Y LOS EMOLUMENTOS

Constituye un hecho notorio que los ingresos literarios de los traductores suelen ser más elevados y bastante más estables en aquellos países en que existen acuerdos o convenios relativos a tarifas y derechos de autor entre traductores y editores.

Por "más estables" nos referimos a que las diferencias entre los niveles de ingresos mínimos y máximos son mucho menores, mientras que en los países en los que no existen acuerdos ni convenios con los editores las diferencias en ingresos, y concretamente en lo relativo a las tarifas por página, son muy superiores.

Pero cabe señalar sobre todo que en los países en los que no existen leyes de propiedad intelectual consolidadas o en aquellos en que los derechos de propiedad intelectual son endebles o se respetan poco (Cataluña, Croacia, Eslovaquia, España, Grecia, Italia, Lituania y República Checa), existen enormes diferencias entre los ingresos mínimos y los máximos.

INFLUENCIA DE LOS DERECHOS DE GESTIÓN COLECTIVA Y BECAS

Resulta evidente que los traductores literarios viven en mejores condiciones en los países que tienen un sistema de becas financiadas por el Estado (Ministerio de Cultura), por las entidades de gestión colectiva o por ambos.

REGALÍAS, DERECHOS DE AUTOR Y OTROS DERECHOS CONEXOS

Teniendo en cuenta que su trabajo depende del encargo por parte de un editor, que se paga con una tarifa fija y al mismo tiempo es un trabajo artístico, los traductores literarios tienen derecho a percibir una participación adecuada de los ingresos generados por la explotación de su trabajo aparte de la tarifa básica, y por lo general en forma de regalías.

En los países llamados "grandes" en que las tiradas medias son superiores, los traductores literarios pueden incrementar sus ingresos mediante un adecuado reparto de regalías, especialmente si éstas se suman al pago inicial (como por ejemplo en los Países Bajos). Pero si los derechos de autor se pagan a modo de anticipo sólo constituyen una fuente adicional de ingresos en el caso de los best-sellers, por lo que no tienen demasiado impacto en los ingresos medios de los traductores.

En los países llamados "pequeños" en que las tiradas medias son más reducidas, las regalías y otros derechos de autor conexos no bastan para incrementar los ingresos de los traductores.

En los países en que existe un amplio mercado de libros de bolsillo y un mercado creciente de audiolibros, los derechos conexos y subsidiarios pueden contribuir a aumentar los ingresos de manera considerable.

9.2 ECONOMÍA DE SUBSISTENCIA

INGRESOS BRUTOS

Con sólo observar los ingresos brutos se puede constatar que los traductores literarios ganan mucho menos que los trabajadores del sector industrial y de servicios.

Los que trabajan con las tarifas más bajas ganan en el mejor de los casos dos terceras partes (y en nueve países ni siquiera el 40%) de lo que gana un obrero industrial; y hay seis países en que incluso los traductores que cobran la tarifa máxima no ganan más de dos terceras partes de los ingresos brutos medios del sector industrial y de servicios.

Expresado en porcentajes con respecto a los ingresos brutos medios del sector industrial y de servicios, los traductores literarios ganan:

- en el grupo de ingresos mínimos: menos del 40% en 9 países, y menos del 67% en el resto de países

- en el grupo de ingresos medios: menos del 50% en 6 países, y menos del 67% en 12 países

- en el grupo de ingresos máximos: incluso así, menos del 67% en 6 países

Sólo en aquellos países en que los niveles salariales son aún bastante bajos (y sobre todo en el sur de Europa) o incluso muy bajos (en Europa del Este) los ingresos brutos de los traductores (que cobran las tarifas más elevadas) pueden llegar a superar los ingresos brutos medios de los trabajadores del sector industrial y de servicios. Por consiguiente, la comparación de los ingresos brutos medios en estos países no resulta demasiado significativa, lo cual se ve confirmado en la comparación de los ingresos netos.

Si examinamos la escala de los traductores literarios que tienen unos ingresos medios (estadísticamente, la más significativa) podemos constatar que entre los países de economías avanzadas, sólo hay:

- 1 país en el que los traductores literarios ganen más del 80% de los ingresos brutos medios (Francia, 83%)

- 3 países en el que ganen más del 70% (Irlanda, Reino Unido, Suecia,)

- 3 países en los que ganen más del 60% (Bélgica (fr.), Países Bajos, Noruega).

Cabe señalar asimismo que en el caso de Bélgica, Irlanda y el Reino Unido, la anterior observación no resulta en absoluto significativa puesto que en dichos países no hay apenas traductores literarios profesionales, si es que hay alguno.

En Italia, la situación es catastrófica. Y en Alemania, Austria, Dinamarca Finlandia, Grecia, y Suiza, **las condiciones materiales de vida de los traductores son extremadamente críticas y los traductores literarios profesionales viven en situación precaria e incluso rozando los mínimos necesarios para la supervivencia.**

También hay que señalar que, si en el conjunto de España, incluyendo las distintas regiones, se observan resultados mejores es únicamente porque los traductores literarios de dicho país cuentan con un rendimiento mucho mayor, aunque, por supuesto, a expensas de la calidad literaria de las traducciones.

INGRESOS NETOS

Cuando comparamos los ingresos netos con el PBI per cápita en paridad de poder adquisitivo (PPA), la precariedad en que se encuentran los traductores literarios en la mayoría de países europeos resulta aún más notoria.

Incluso tomando como base de la comparación el máximo que puede llegar a ganar un traductor literario, sólo hay dos países en que los ingresos netos superen el PPA —el Reino Unido e Irlanda— y en ninguno de los dos existen traductores literarios "profesionales" tal como los entendemos. De hecho, en aquellos países en que sí hay traductores "profesionales", **la proporción de traductores literarios que alcanzan los niveles máximos es inferior al 10%.**

Si obviamos los países en que no existen traductores literarios "profesionales" (Eslovaquia, Grecia, Irlanda, y el Reino Unido), hay 3 países (Croacia, Dinamarca y Francia) en que los ingresos de los traductores literarios pueden alcanzar —ocasionalmente— las tres cuartas partes del PPA, y **13 países en los que los ingresos netos máximos no equivalen ni siquiera a las dos terceras partes del PPA.**

Si tomamos como base de la comparación los ingresos netos medios de los traductores podemos observar que:

- en 2 países, ni siquiera alcanzan el 30% del PPA (Grecia 29% y República Checa 19%)

- en 4 países o regiones, se encuentran entre el 30% y el 40% del PPA (Cataluña, Eslovaquia Finlandia, e Italia)

- en 8 países o regiones, se encuentran entre el 40% y el 50% de PPA (Alemania, Austria, Eslovenia, España, Lituania, País Vasco, Países Bajos y Portugal)

- en 6 países, se encuentran entre el 50% y el 60% del PPA (Bélgica, Croacia, Dinamarca, Noruega, Suecia y Suiza)

Y únicamente en Francia los ingresos netos medios corresponden a dos tercios del PPA (si no incluimos los países en los que no existen traductores literarios "profesionales").

En el caso de los traductores literarios que se encuentran en el escalón inferior de la escala de ingresos netos –lo cual suele ser el caso de los traductores de obras de gran calidad literaria o muy dfíciles- su poder adquisitivo corresponde:

- en 9 países o regiones, a menos del 30% del PPA (Cataluña, Eslovaquia, Eslovenia, España, Grecia, Italia, Lituania, País Vasco, República Checa)

- en 7 países, a entre el 30% y el 40% del PPA (Alemania, Austria, Croacia, Dinamarca, Finlandia, Países Bajos y Portugal)

- en 6 países, a entre el 40% y el 50% del PPA (Bélgica, Francia, Noruega, Reino Unido Suecia, Suiza)

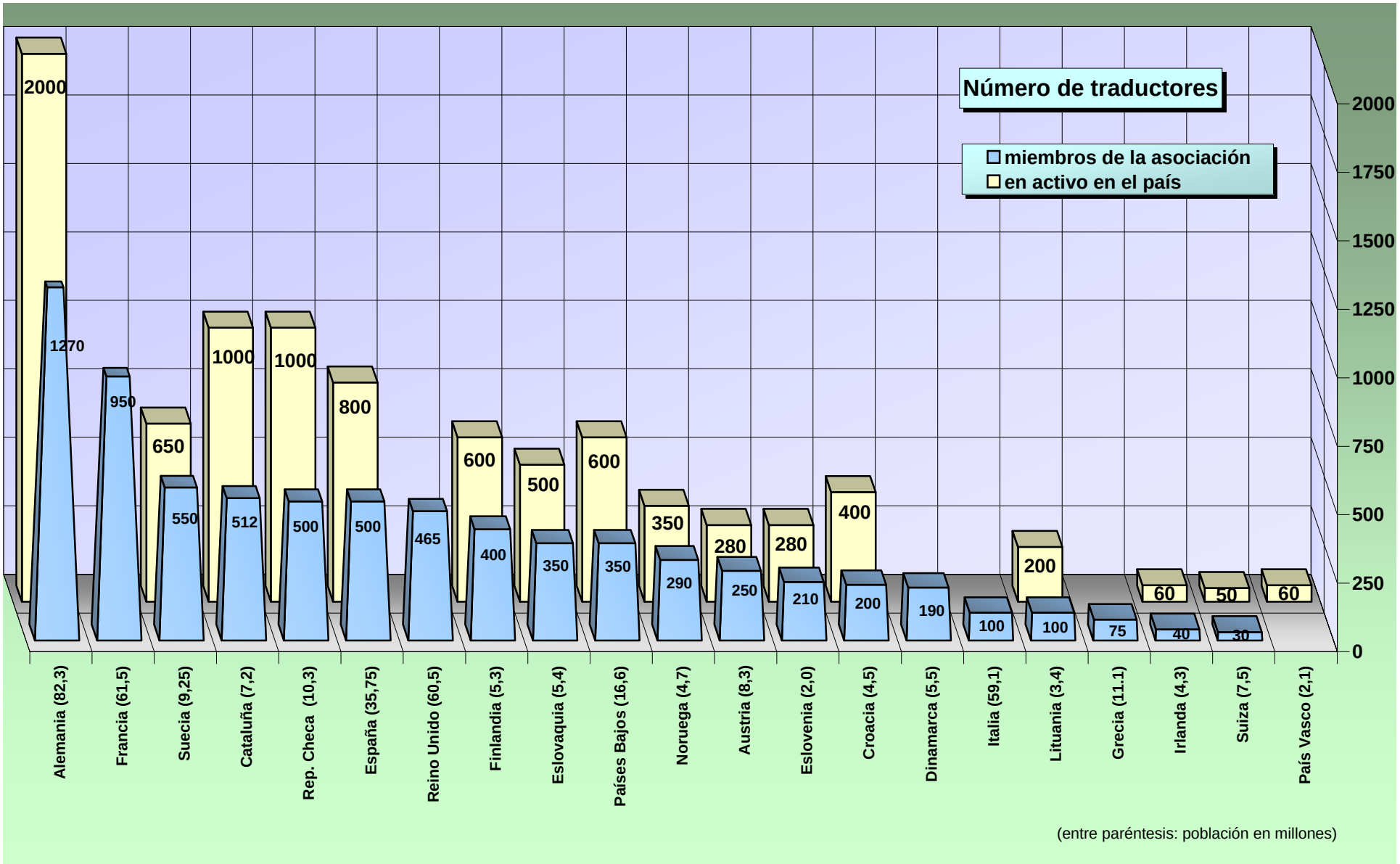
Los países que se encuentran en peor situación son la República Checa, Grecia y Eslovaquia, pero hay que señalar que **en 20 de los 23 países, el poder adquisitivo medio de los traductores literarios es inferior al 60% del PPA.**

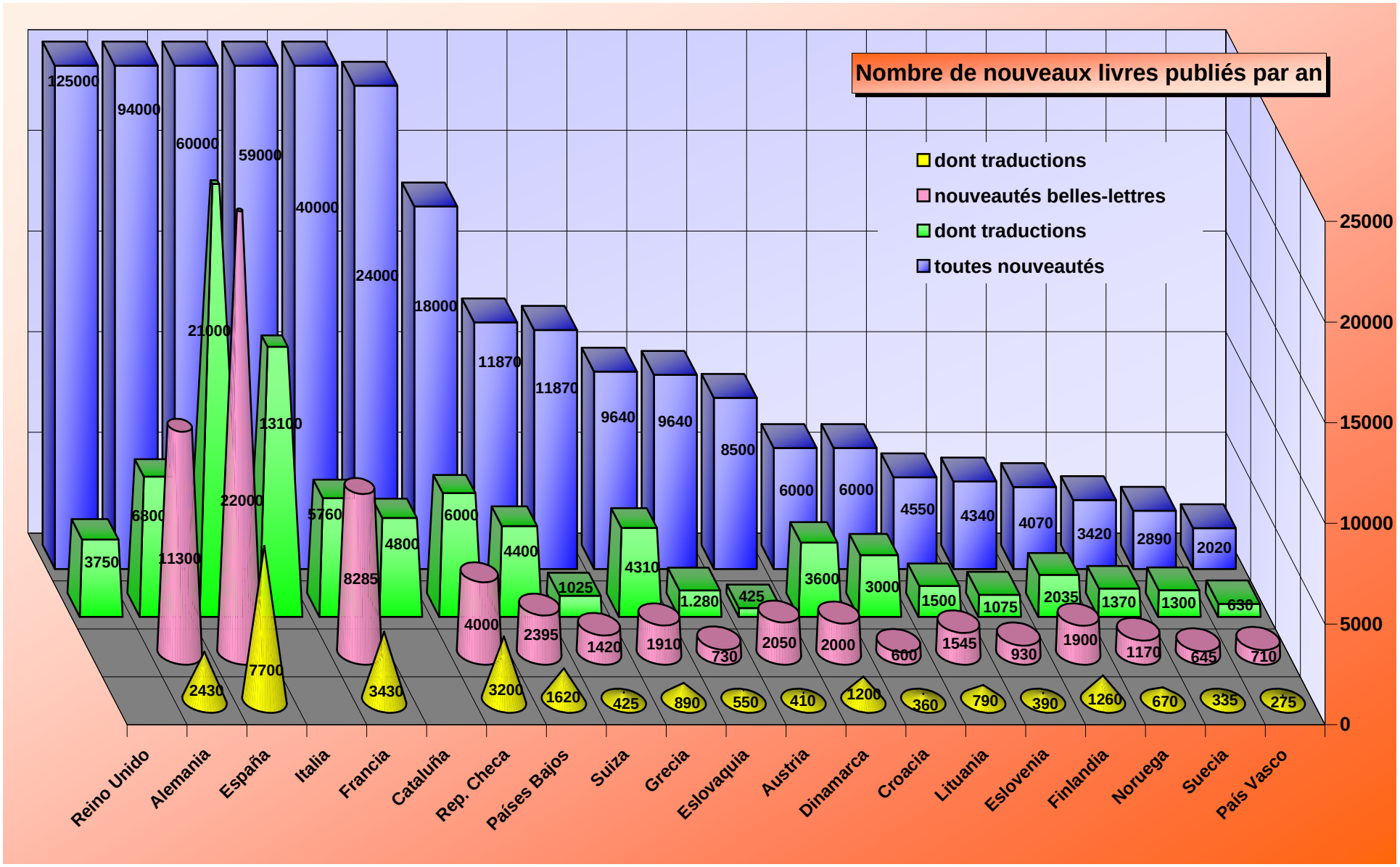
9.3 PERSPECTIVAS DE FUTURO

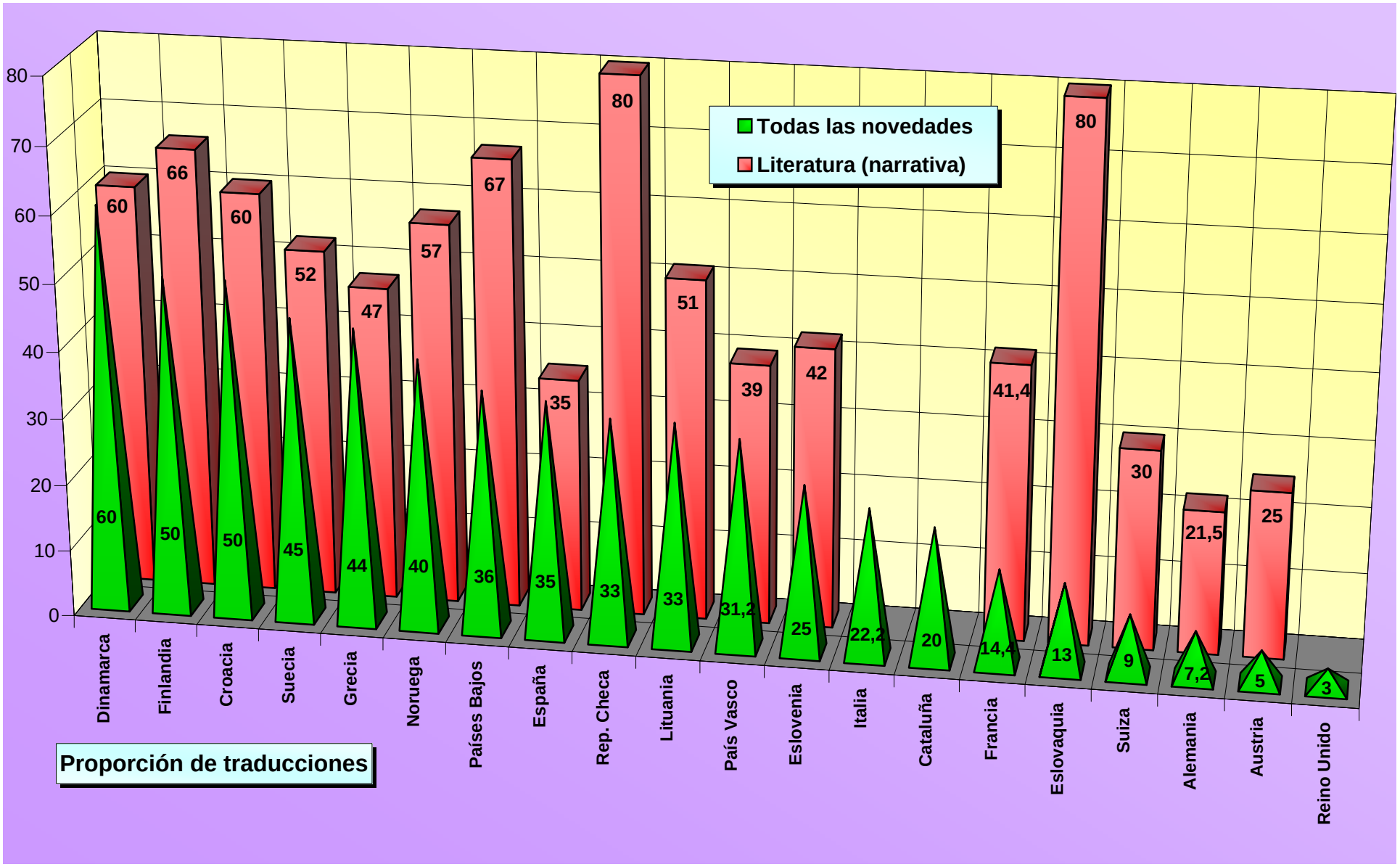
Dadas las enormes diferencias que existen entre los distintos países estudiados tanto a nivel jurídico como en lo relativo a costumbres y hábitos de publicación, resulta difícil sacar unas conclusiones generales.

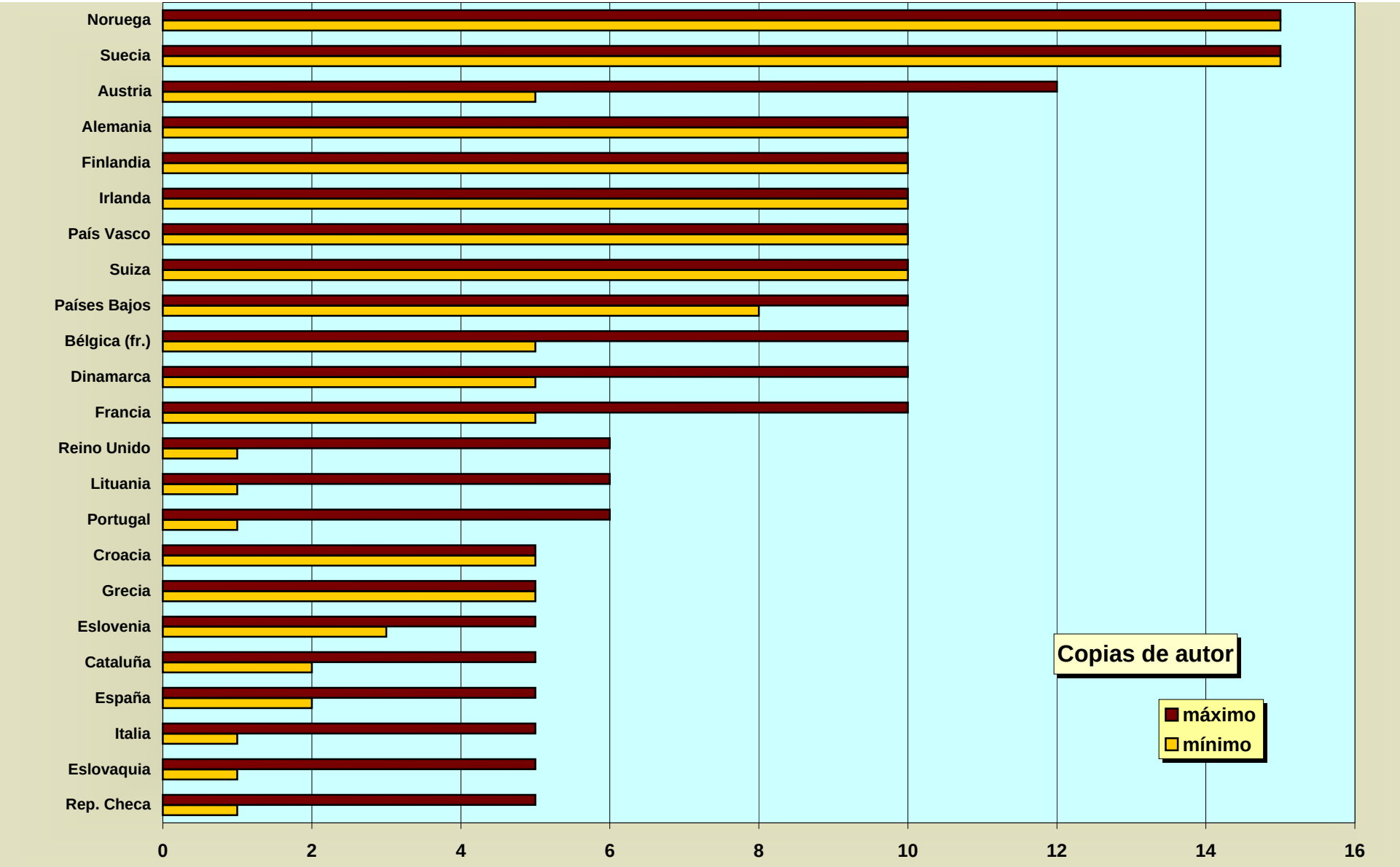
Aun así, el presente estudio demuestra muy claramente que los traductores literarios no pueden sobrevivir en las condiciones que les impone "el mercado" actual, lo cual constituye un serio problema social en un continente que supuestamente debería ser desarrollado, multilingüe y multicultural, pero sobre todo -y lo que es aún más importante- constituye un grave problema artístico y cultural, pues ¿qué dice de la calidad del intercambio literario entre nuestras sociedades el hecho de que los traductores literarios se vean obligados a hacer su trabajo deprisa y corriendo para poder ganarse el sustento?

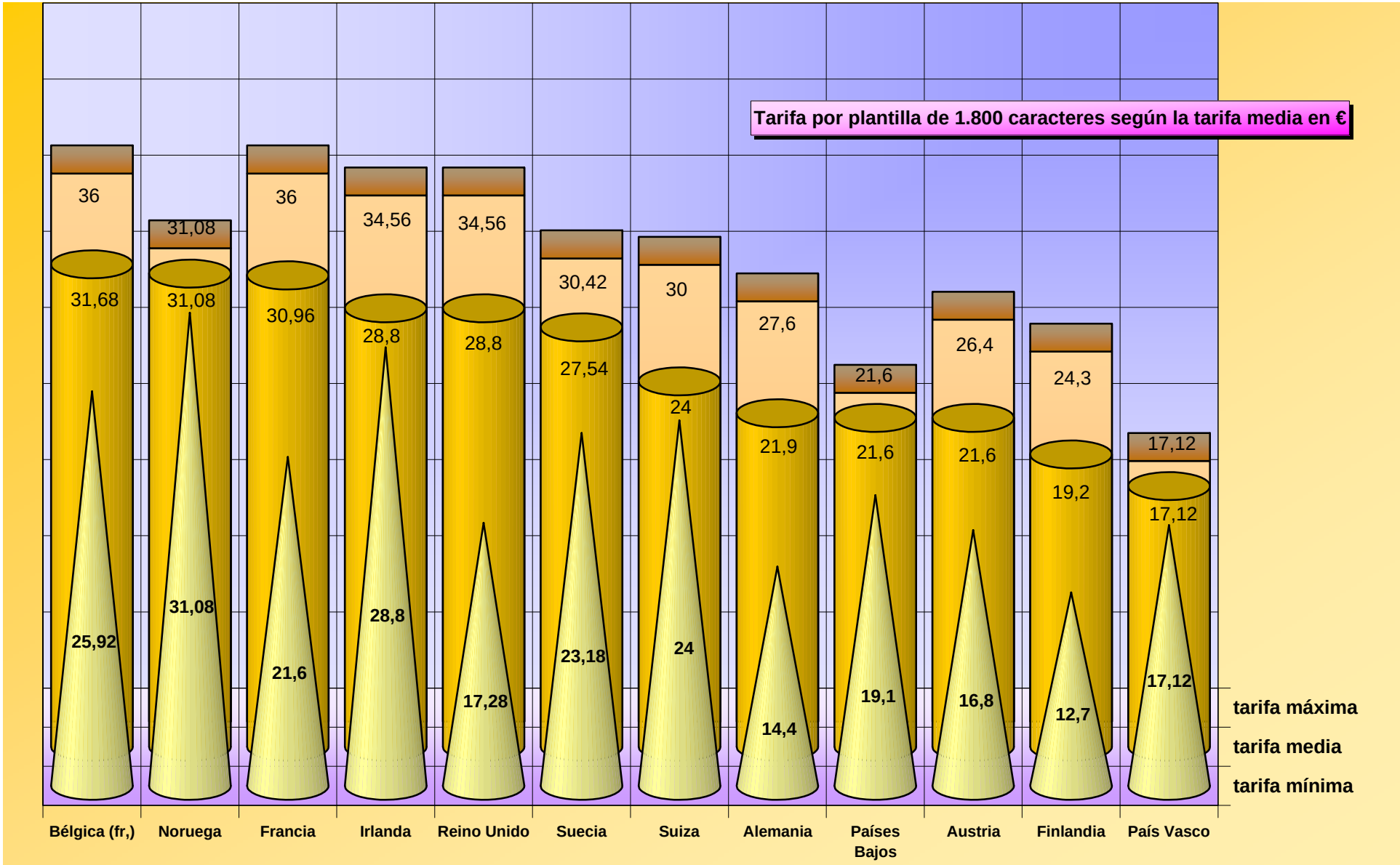
Lo menos que se puede decir es que resulta evidente que nos hallamos aún muy lejos de los objetivos que formuló la UNESCO en las Recomendaciones de Nairobi en 1976. Así pues, ¡ha llegado la hora de actuar!

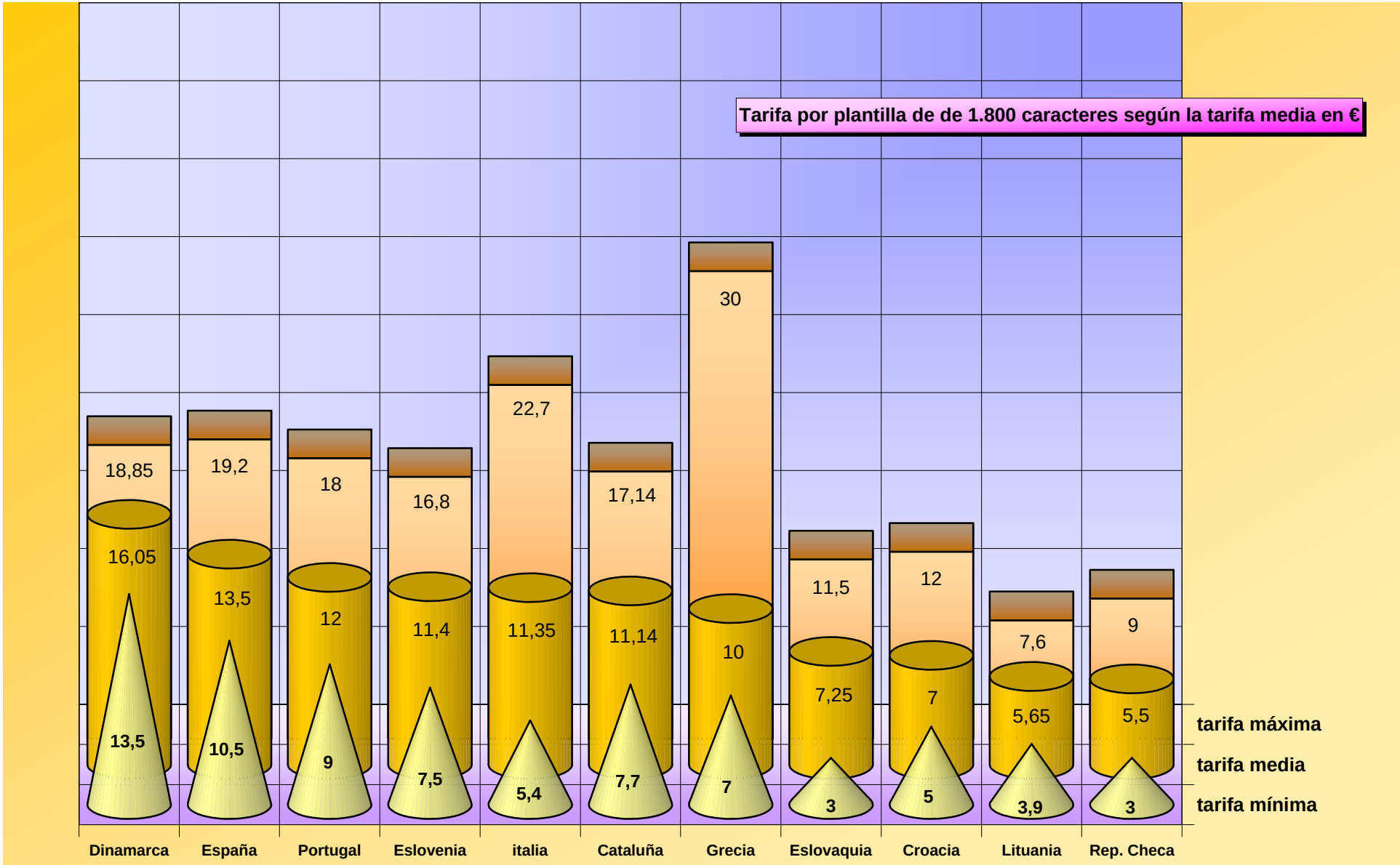

Número de traductores
miembros de la asociación
en activo en el país
2000
1750
1500
1250
1000
750
500
250
0
Alemania (82,3) 2000 1270
Francia (61,5) 950
Suecia (9,25) 650 550
Cataluña (7,2) 1000 512
Rep. Checa (10,3) 1000 500
España (35,75) 800 500
Reino Unido (60,5) 465
Finlandia (5,3) 600 400
Eslovaquia (5,4) 500 350
Países Bajos (16,6) 600 350
Noruega (4,7) 350 290
Austria (8,3) 280 250
Eslovenia (2,0) 280 210
Croacia (4,5) 400 200
Dinamarca (5,5) 190
Italia (59,1) 100
Lituania (3,4) 200 100
Grecia (11.1) 75
Irlanda (4,3) 60 40
Suiza (7,5) 50 30
País Vasco (2,1) 60
(entre paréntesis: población en millones)

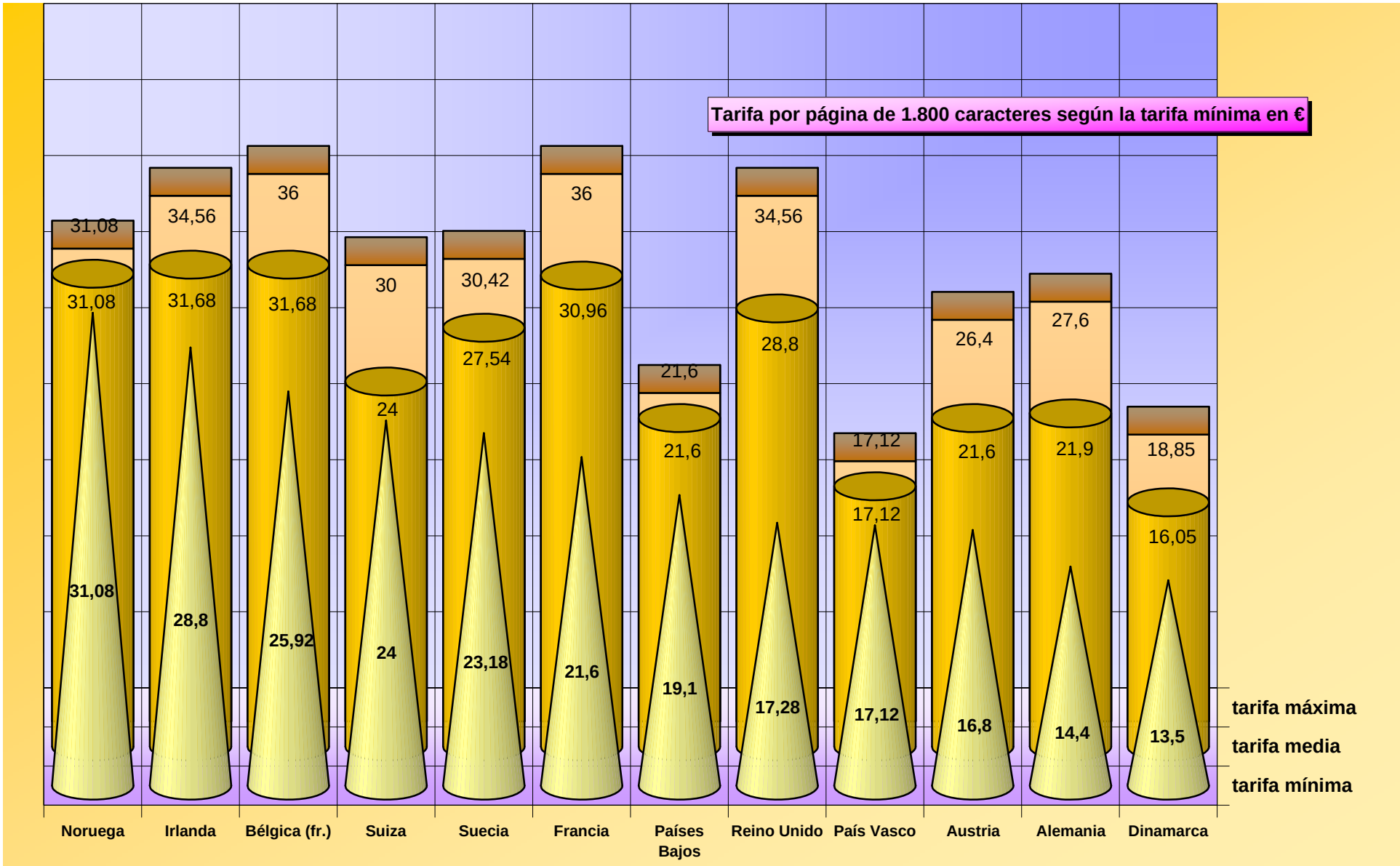

Nombre de nouveaux livres publiés par an
dont traductions
nouveautés belles-lettres
dont traductions
toutes nouveautés
25000
20000
15000
10000
5000
0
Reino Unido
Alemania
España
Italia
Francia
Cataluña
Rep. Checa
Países Bajos
Suiza
Grecia
Eslovaquia
Austria
Dinamarca
Croacia
Lituania
Eslovenia
Finlandia
Noruega
Suecia
País Vasco
125000
94000
60000
59000
40000
24000
18000
11870
11870
9640
9640
8500
6000
6000
4550
4340
4070
3420
2890
2020
3750
6800
21000
22000
13100
5760
4800
6000
4400
1025
4310
1.280
425
3600
3000
1500
1075
2035
1370
1300
630
11300
8285
4000
2395
1420
1910
730
2050
2000
600
1545
930
1900
1170
645
710
2430
7700
3430
3200
1620
425
890
550
410
1200
360
790
390
1260
670
335
275

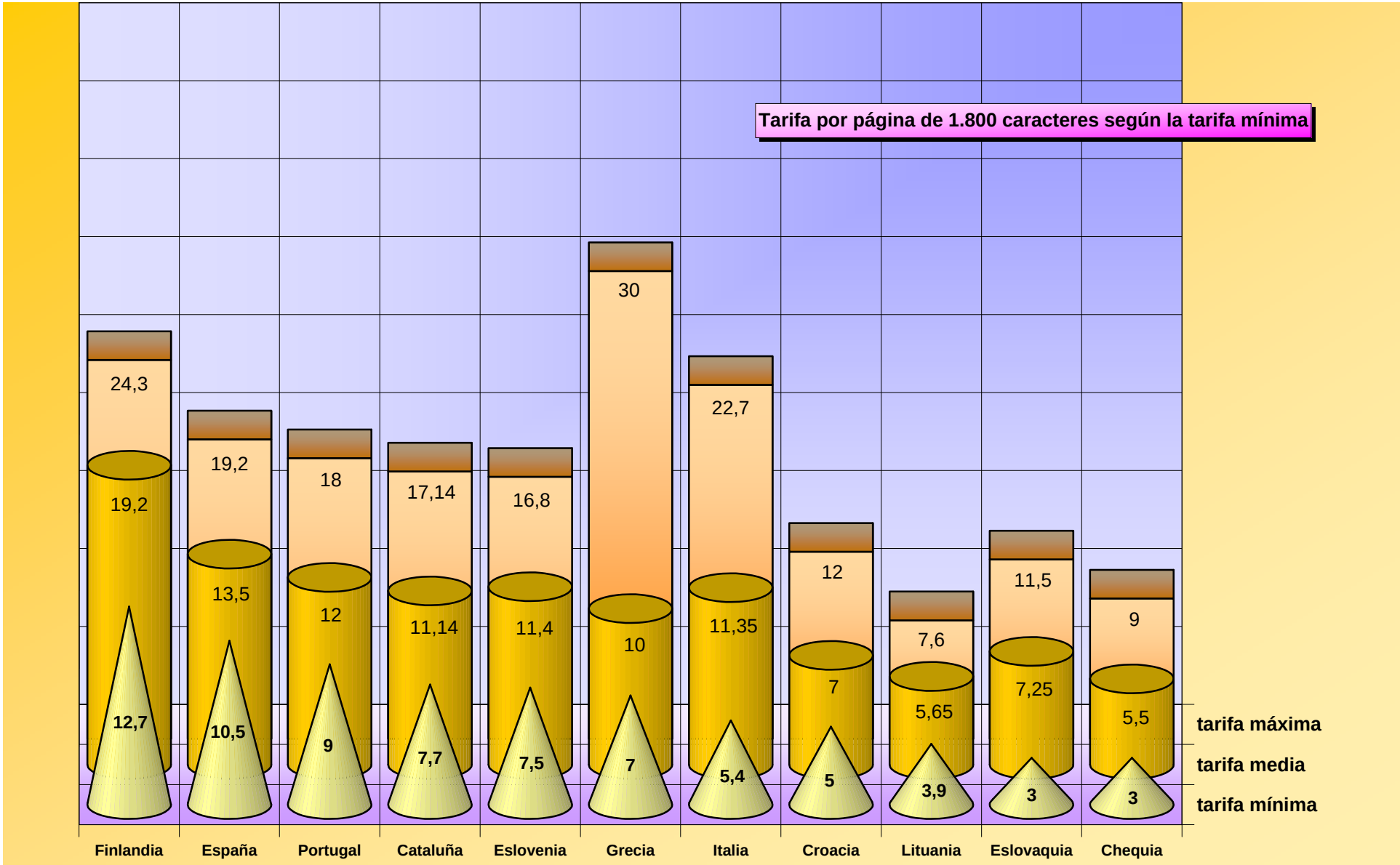

Todas las novedades
Literatura (narrativa)
Proporción de traducciones
0
10
20
30
40
50
60
70
80
Dinamarca 60 60
Finlandia 66 50
Croacia 60 50
Suecia 52 45
Grecia 47 44
Noruega 57 40
Países Bajos 67 36
España 35 35
Rep. Checa 80 33
Lituania 51 33
País Vasco 39 31,2
Eslovenia 42 25
Italia 22,2
Cataluña 20
Francia 41,4 14,4
Eslovaquia 80 13
Suiza 30 9
Alemania 21,5 7,2
Austria 25 5
Reino Unido 3

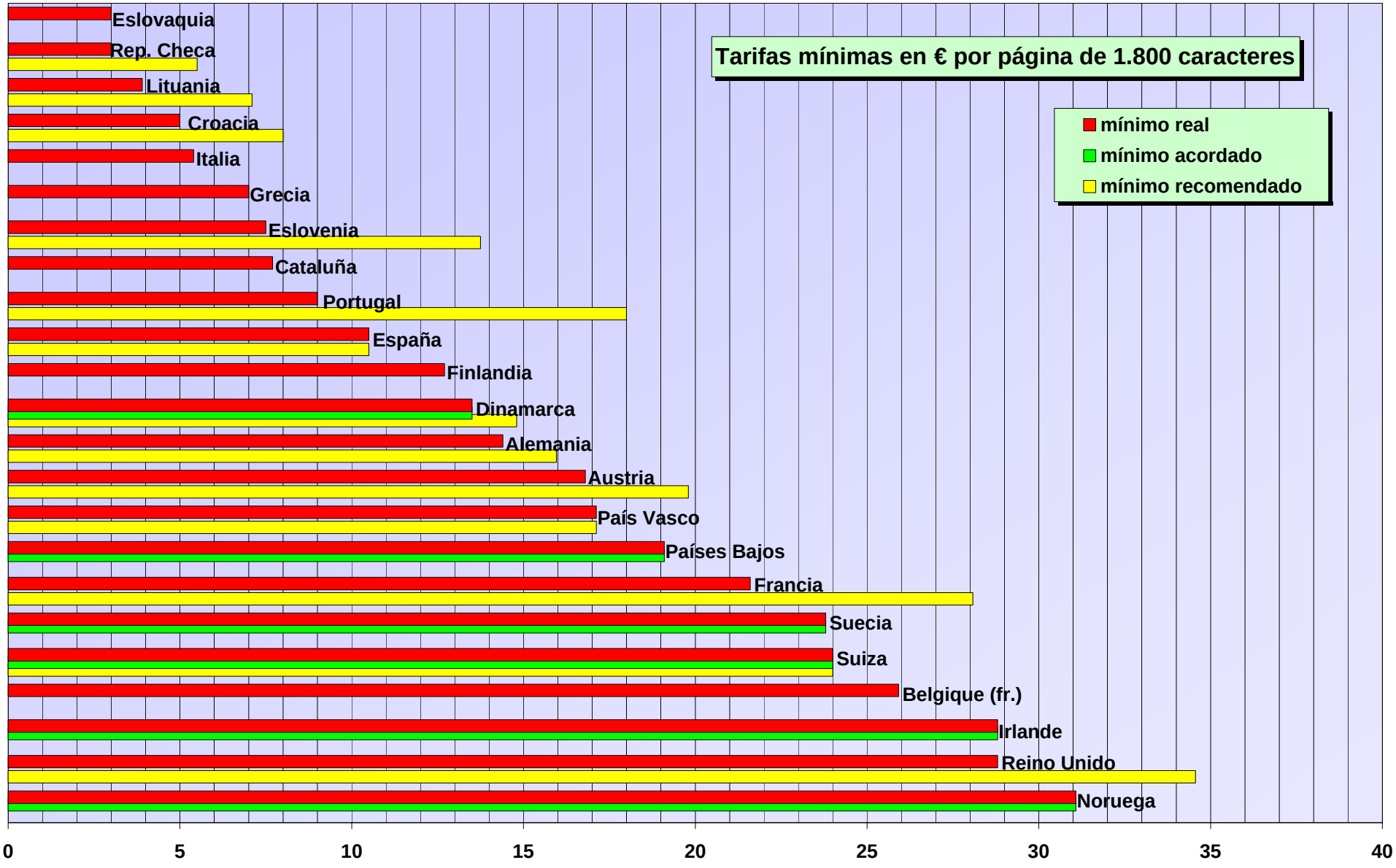

Noruega
Suecia
Austria
Alemania
Finlandia
Irlanda
País Vasco
Suiza
Países Bajos
Bélgica (fr.)
Dinamarca
Francia
Reino Unido
Lituania
Portugal
Croacia
Grecia
Eslovenia
Cataluña
España
Italia
Eslovaquia
Rep. Checa
0
2
4
6
8
10
12
14
16
Copias de autor
máximo
mínimo

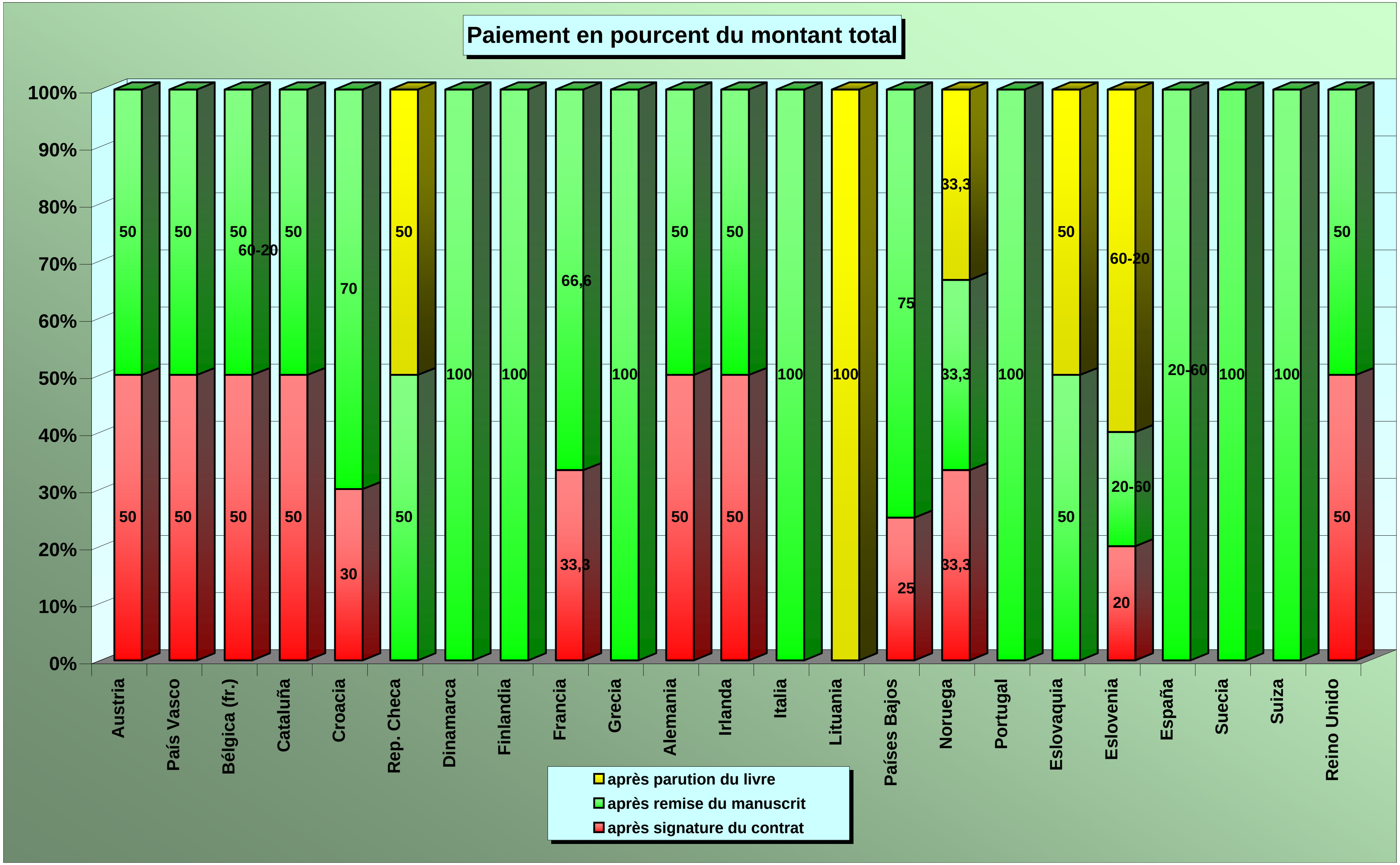

Tarifa por plantilla de 1.800 caracteres según la tarifa media en €
36
31,68
25,92
31,08
31,08
31,08
36
30,96
21,6
34,56
28,8
28,8
34,56
28,8
17,28
30,42
27,54
23,18
30
24
24
27,6
21,9
14,4
21,6
21,6
19,1
26,4
21,6
16,8
24,3
19,2
12,7
17,12
17,12
17,12
tarifa máxima
tarifa media
tarifa mínima
Bélgica (fr,)
Noruega
Francia
Irlanda
Reino Unido
Suecia
Suiza
Alemania
Países Bajos
Austria
Finlandia
País Vasco

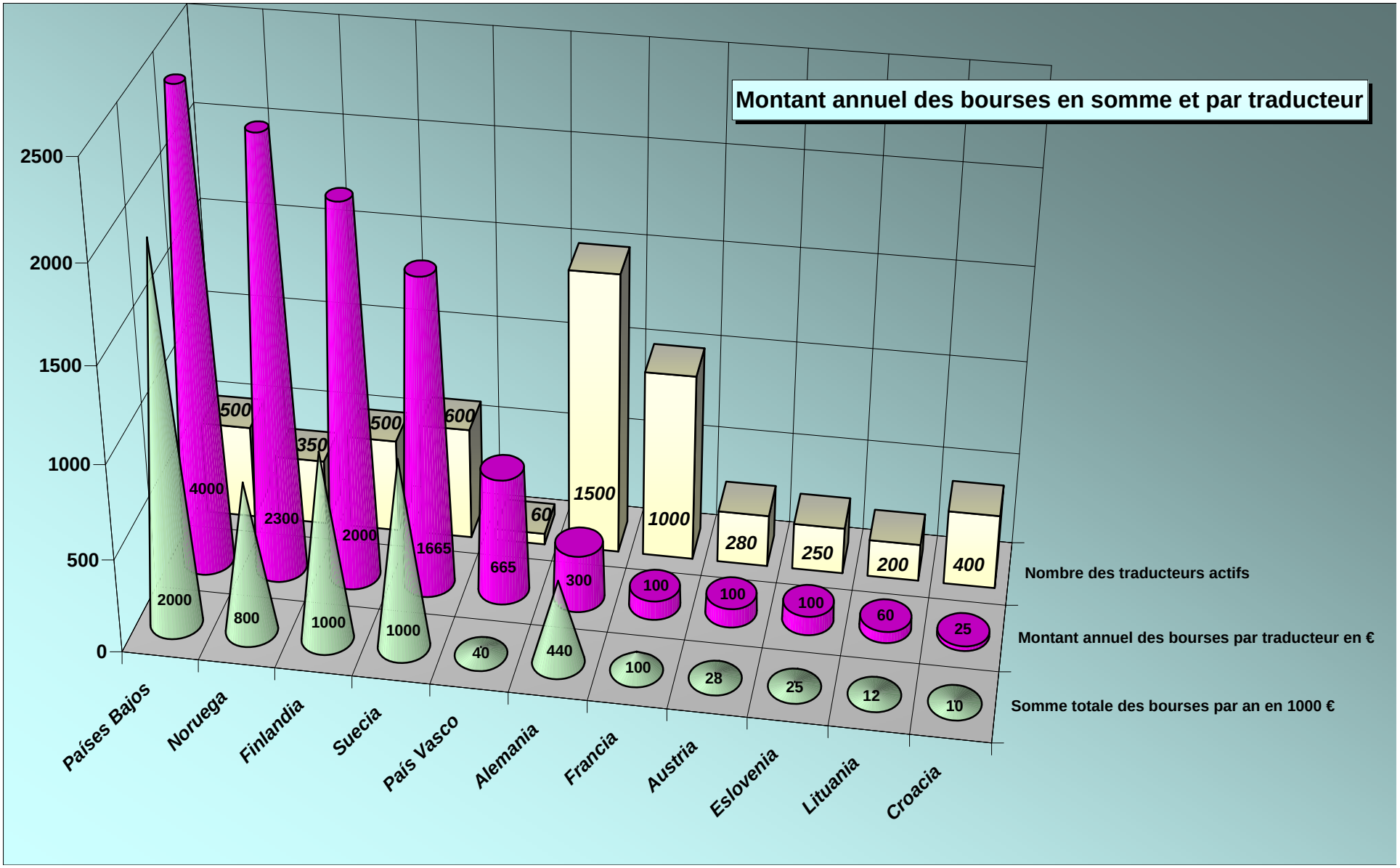

Tarifa por plantilla de de 1.800 caracteres según la tarifa media en €
18,85
16,05
13,5
19,2
13,5
10,5
18
12
9
16,8
11,4
7,5
22,7
11,35
5,4
17,14
11,14
7,7
30
10
7
11,5
7,25
3
12
7
5
7,6
5,65
3,9
9
5,5
3
tarifa máxima
tarifa media
tarifa mínima
Dinamarca
España
Portugal
Eslovenia
italia
Cataluña
Grecia
Eslovaquia
Croacia
Lituania
Rep. Checa

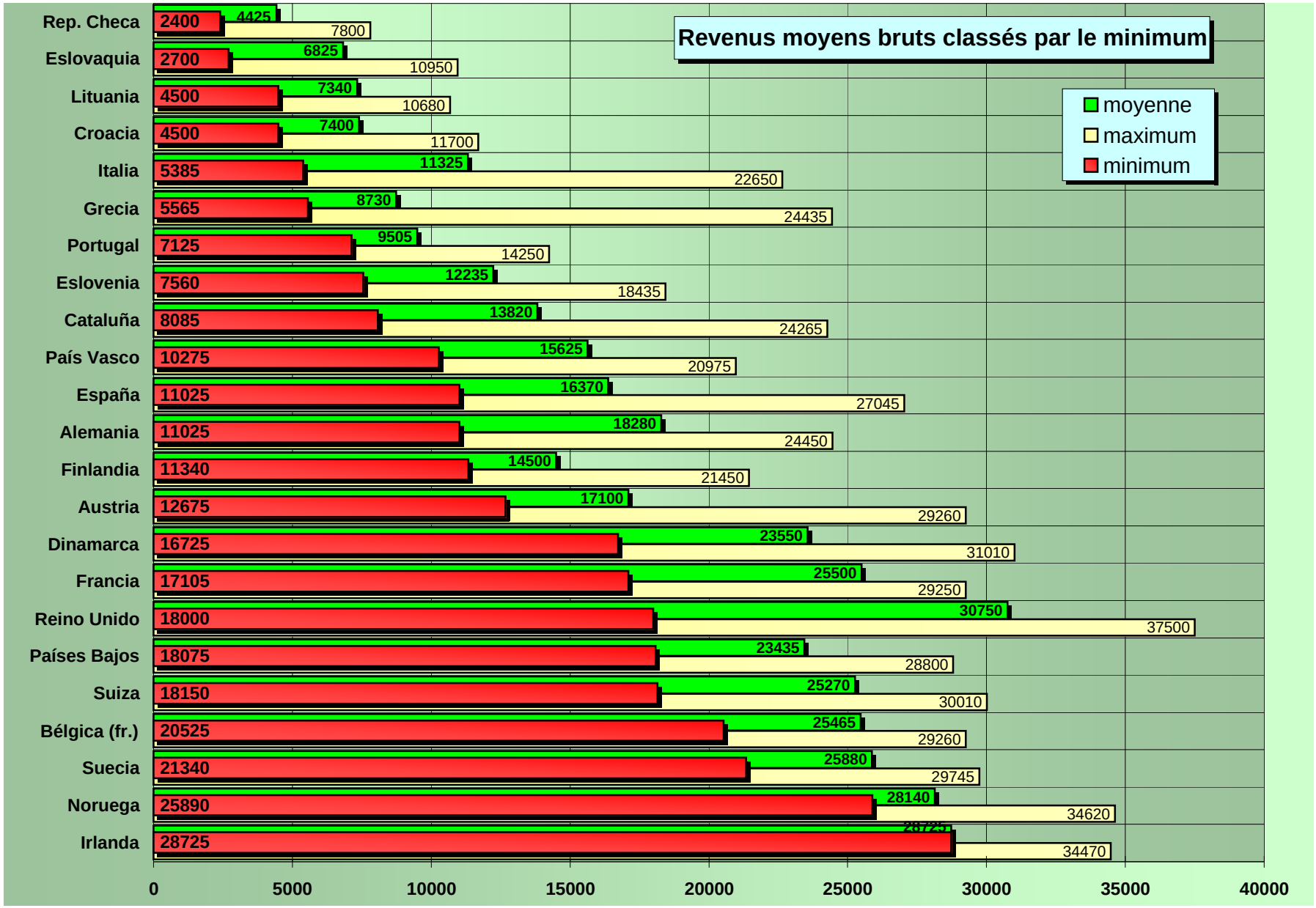

Tarifa por página de 1.800 caracteres según la tarifa mínima en €
31,08
31,08
31,08
34,56
31,68
28,8
36
31,68
25,92
30
24
24
30,42
27,54
23,18
36
30,96
21,6
21,6
21,6
19,1
34,56
28,8
17,28
17,12
17,12
17,12
26,4
21,6
16,8
27,6
21,9
14,4
18,85
16,05
13,5
tarifa máxima
tarifa media
tarifa mínima
Noruega
Irlanda
Bélgica (fr.)
Suiza
Suecia
Francia
Países Bajos
Reino Unido
País Vasco
Austria
Alemania
Dinamarca

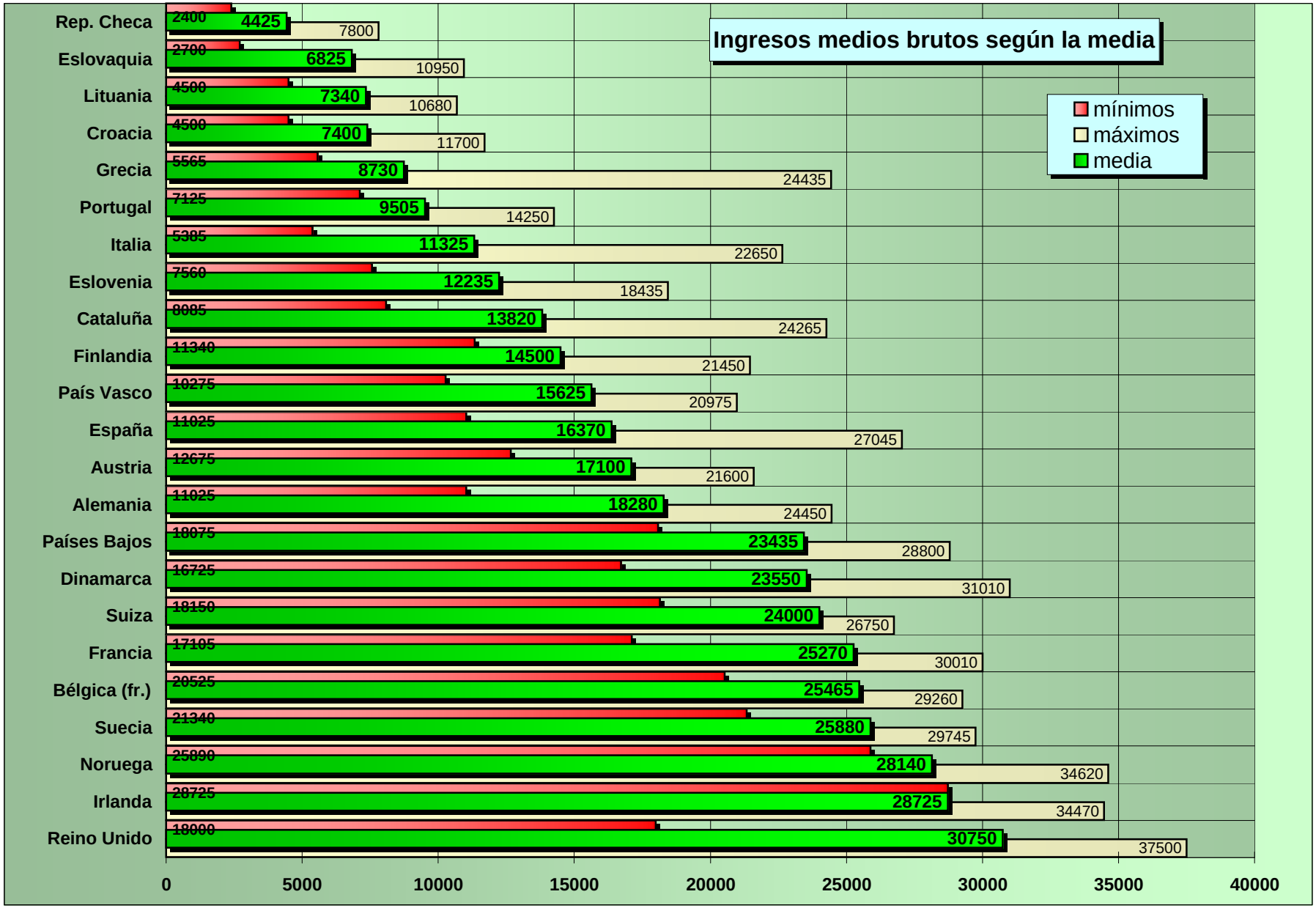

Tarifa por página de 1.800 caracteres según la tarifa mínima
24,3
19,2
12,7
19,2
13,5
10,5
18
12
9
17,14
11,14
7,7
16,8
11,4
7,5
30
10
7
22,7
11,35
5,4
12
7
5
7,6
5,65
3,9
11,5
7,25
3
9
5,5
3
tarifa máxima
tarifa media
tarifa mínima
Finlandia
España
Portugal
Cataluña
Eslovenia
Grecia
Italia
Croacia
Lituania
Eslovaquia
Chequia

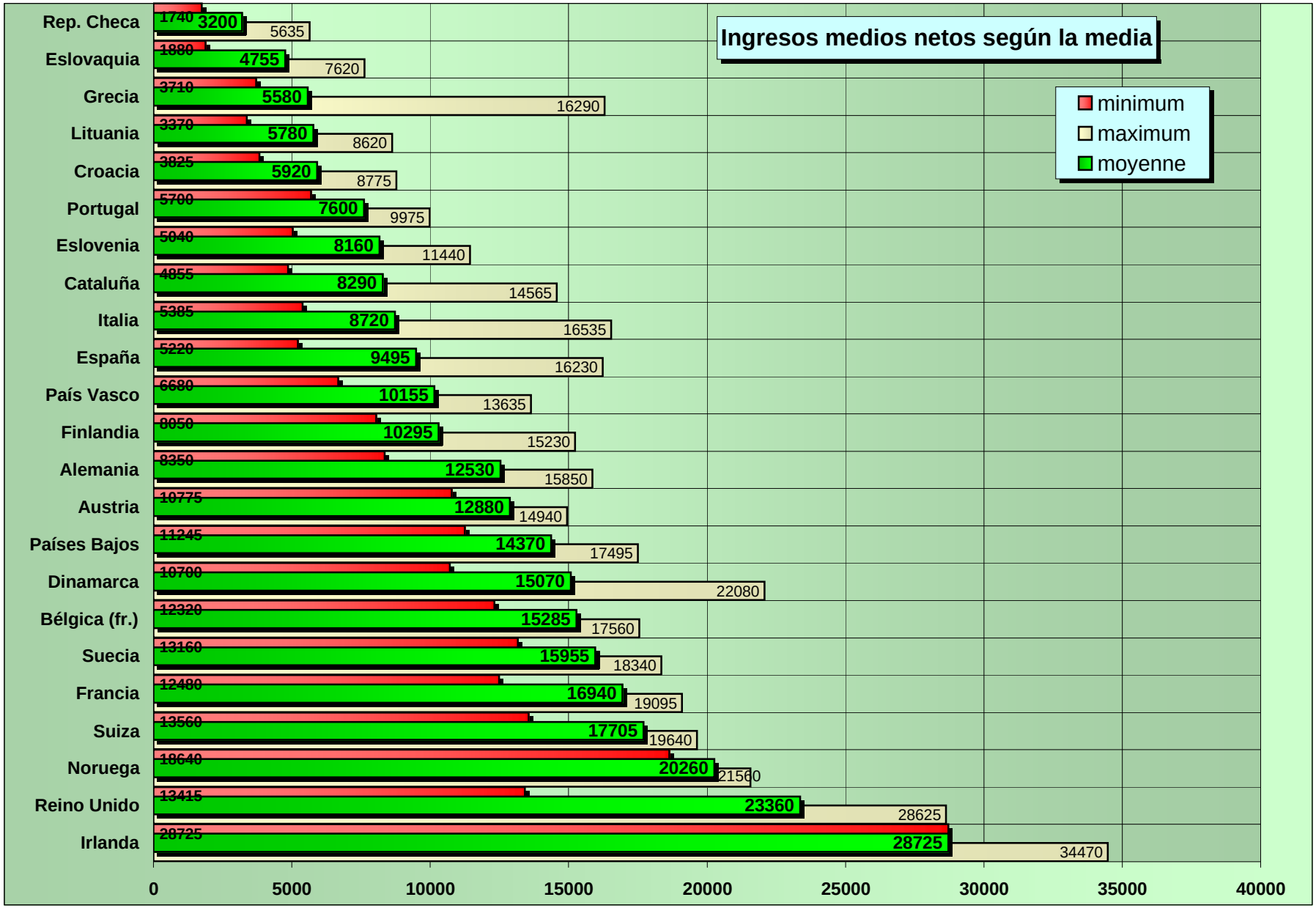

Tarifas mínimas en € por página de 1.800 caracteres
mínimo real
mínimo acordado
mínimo recomendado
Eslovaquia
Rep. Checa
Lituania
Croacia
Italia
Grecia
Eslovenia
Cataluña
Portugal
España
Finlandia
Dinamarca
Alemania
Austria
País Vasco
Países Bajos
Francia
Suecia
Suiza
Belgique (fr.)
Irlande
Reino Unido
Noruega
0
5
10
15
20
25
30
35
40


Paiement en pourcent du montant total
100%
90%
80%
70%
60%
50%
40%
30%
20%
10%
0%
Austria
País Vasco
Bélgica (fr.)
Cataluña
Croacia
Rep. Checa
Dinamarca
Finlandia
Francia
Grecia
Alemania
Irlanda
Italia
Lituania
Países Bajos
Noruega
Portugal
Eslovaquia
Eslovenia
España
Suecia
Suiza
Reino Unido
50
50
50
60-20
50
70
50
66,6
50
50
33,3
75
50
60-20
50
100
100
100
100
100
33,3
100
20-60
100
100
50
50
50
50
30
50
33,3
50
50
25
33,3
50
20-60
20
50
après parution du livre
après remise du manuscrit
après signature du contrat


Montant annuel des bourses en somme et par traducteur
2500
2000
1500
1000
500
0
Países Bajos
Noruega
Finlandia
Suecia
País Vasco
Alemania
Francia
Austria
Eslovenia
Lituania
Croacia
Nombre des traducteurs actifs
Montant annuel des bourses par traducteur en €
Somme totale des bourses par an en 1000 €
4000
500
2000
800
2300
350
1000
2000
500
1000
1665
600
40
665
60
440
300
1500
100
1000
100
28
100
280
100
25
250
60
12
200
25
10
400


Revenus moyens bruts classés par le minimum
moyenne
maximum
minimum
Rep. Checa 2400 4425 7800
Eslovaquia 2700 6825 10950
Lituania 4500 7340 10680
Croacia 4500 7400 11700
Italia 5385 11325 22650
Grecia 5565 8730 24435
Portugal 7125 9505 14250
Eslovenia 7560 12235 18435
Cataluña 8085 13820 24265
País Vasco 10275 15625 20975
España 11025 16370 27045
Alemania 11025 18280 24450
Finlandia 11340 14500 21450
Austria 12675 17100 29260
Dinamarca 16725 23550 31010
Francia 17105 25500 29250
Reino Unido 18000 30750 37500
Países Bajos 18075 23435 28800
Suiza 18150 25270 30010
Bélgica (fr.) 20525 25465 29260
Suecia 21340 25880 29745
Noruega 25890 28140 34620
Irlanda 28725 28725 34470
0
5000
10000
15000
20000
25000
30000
35000
40000


Ingresos medios brutos según la media
mínimos
máximos
media
Rep. Checa 2400 4425 7800
Eslovaquia 2700 6825 10950
Lituania 4500 7340 10680
Croacia 4500 7400 11700
Grecia 5565 8730 24435
Portugal 7125 9505 14250
Italia 5385 11325 22650
Eslovenia 7560 12235 18435
Cataluña 8085 13820 24265
Finlandia 11340 14500 21450
País Vasco 10275 15625 20975
España 11025 16370 27045
Austria 12675 17100 21600
Alemania 11025 18280 24450
Países Bajos 18075 23435 28800
Dinamarca 16725 23550 31010
Suiza 18150 24000 26750
Francia 17105 25270 30010
Bélgica (fr.) 20525 25465 29260
Suecia 21340 25880 29745
Noruega 25890 28140 34620
Irlanda 28725 28725 34470
Reino Unido 18000 30750 37500
0
5000
10000
15000
20000
25000
30000
35000
40000


Ingresos medios netos según la media
minimum
maximum
moyenne
Rep. Checa 1740 3200 5635
Eslovaquia 1880 4755 7620
Grecia 3710 5580 16290
Lituania 3370 5780 8620
Croacia 3825 5920 8775
Portugal 5700 7600 9975
Eslovenia 5040 8160 11440
Cataluña 4855 8290 14565
Italia 5385 8720 16535
España 5220 9495 16230
País Vasco 6680 10155 13635
Finlandia 8050 10295 15230
Alemania 8350 12530 15850
Austria 10775 12880 14940
Países Bajos 11245 14370 17495
Dinamarca 10700 15070 22080
Bélgica (fr.) 12320 15285 17560
Suecia 13160 15955 18340
Francia 12480 16940 19095
Suiza 13560 17705 19640
Noruega 18640 20260 21560
Reino Unido 13415 23360 28625
Irlanda 28725 28725 34470
0
5000
10000
15000
20000
25000
30000
35000
40000

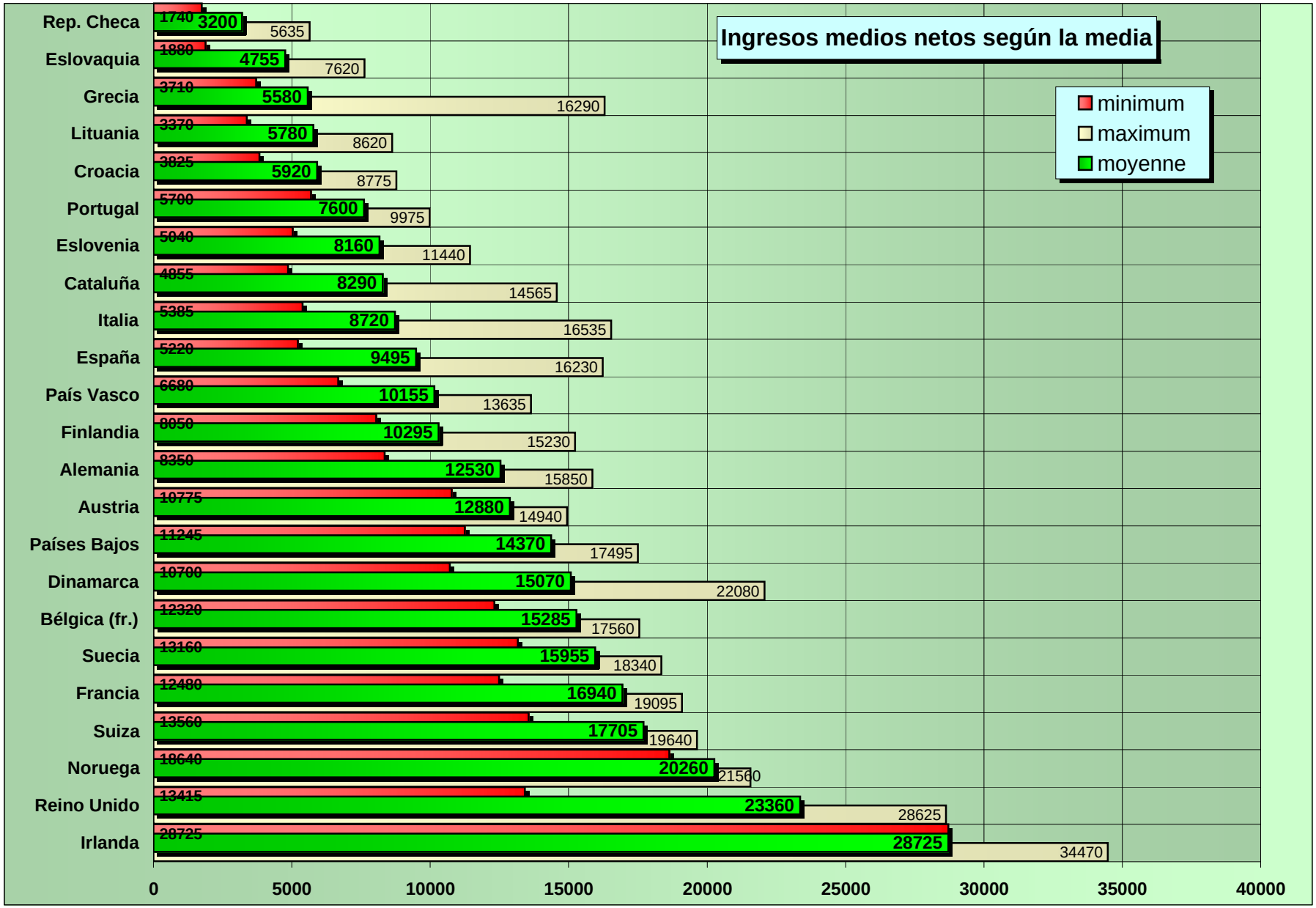

Ingresos medios netos según la media
minimum
maximum
moyenne
Rep. Checa 1740 3200 5635
Eslovaquia 1880 4755 7620
Grecia 3710 5580 16290
Lituania 3370 5780 8620
Croacia 3825 5920 8775
Portugal 5700 7600 9975
Eslovenia 5040 8160 11440
Cataluña 4855 8290 14565
Italia 5385 8720 16535
España 5220 9495 16230
País Vasco 6680 10155 13635
Finlandia 8050 10295 15230
Alemania 8350 12530 15850
Austria 10775 12880 14940
Países Bajos 11245 14370 17495
Dinamarca 10700 15070 22080
Bélgica (fr.) 12320 15285 17560
Suecia 13160 15955 18340
Francia 12480 16940 19095
Suiza 13560 17705 19640
Noruega 18640 20260 21560
Reino Unido 13415 23360 28625
Irlanda 28725 28725 34470
0
5000
10000
15000
20000
25000
30000
35000
40000

Diagramm1

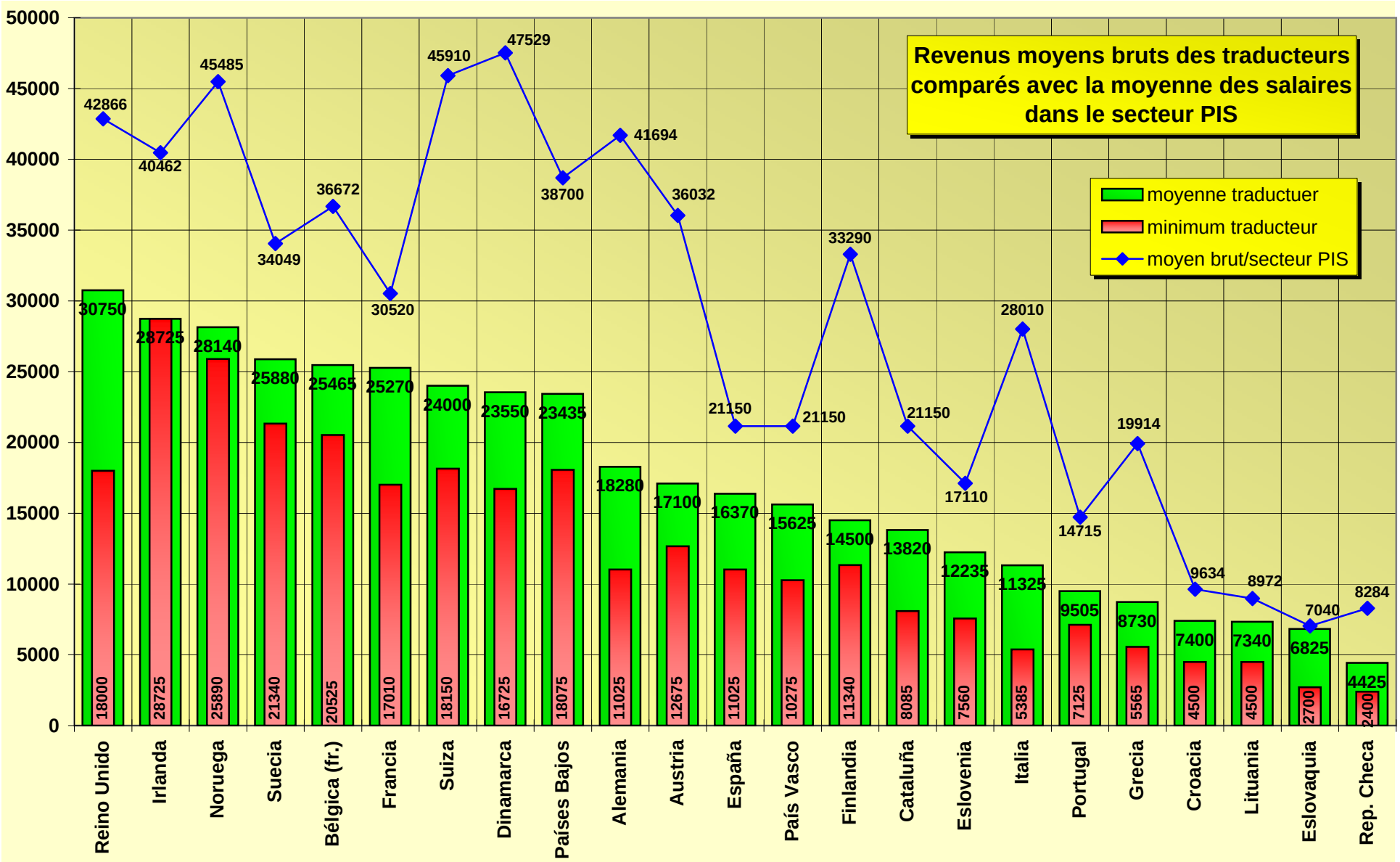
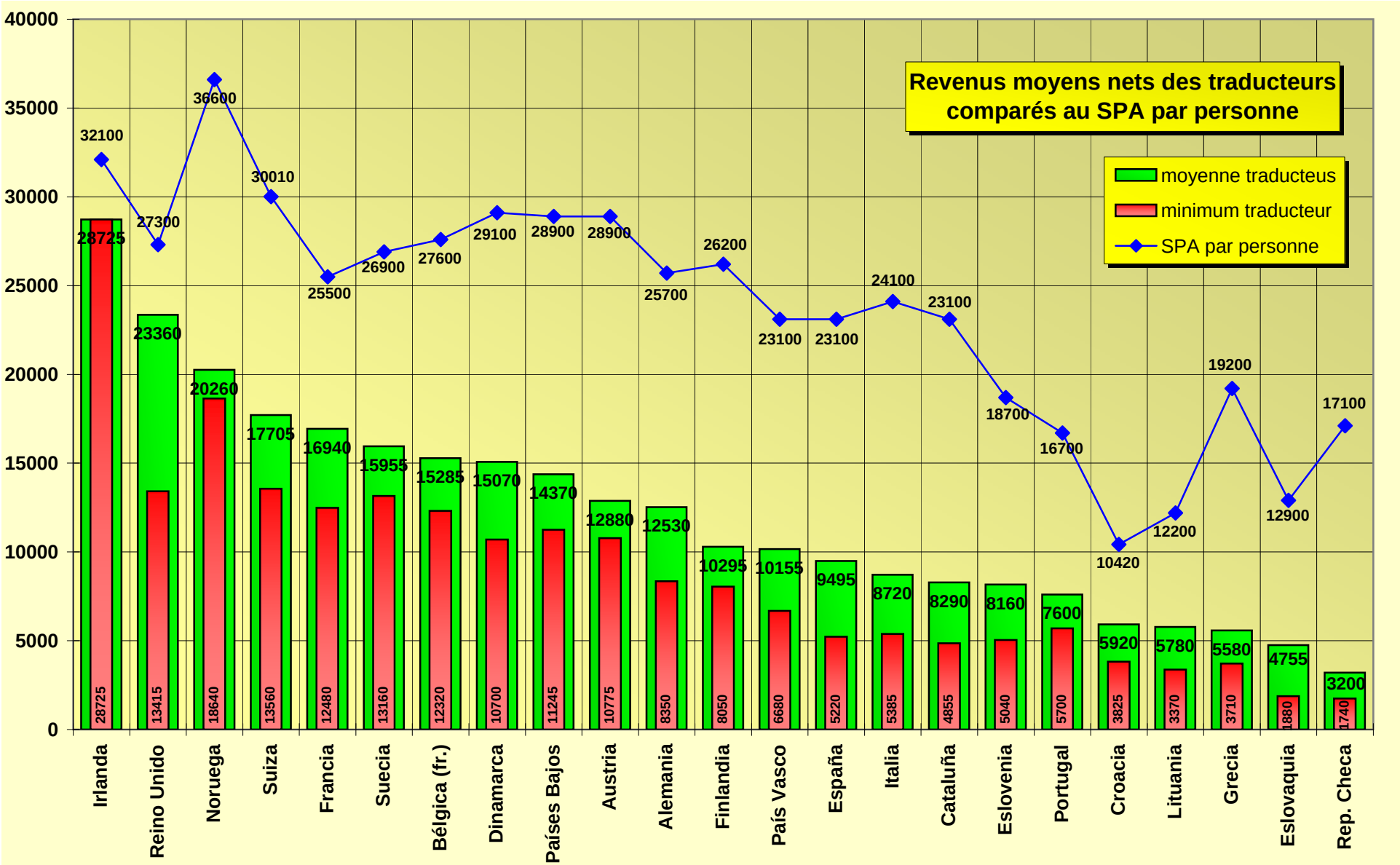
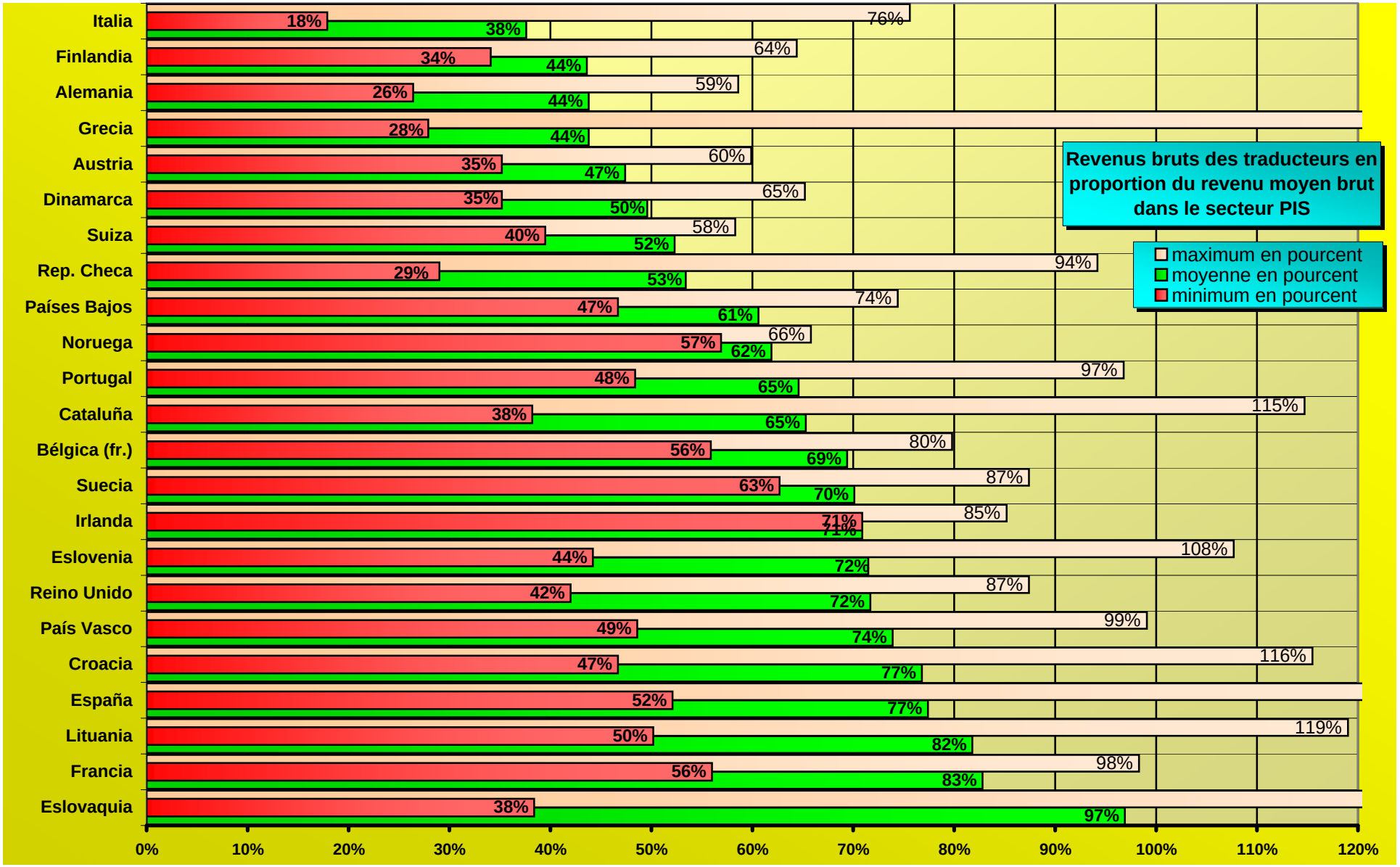
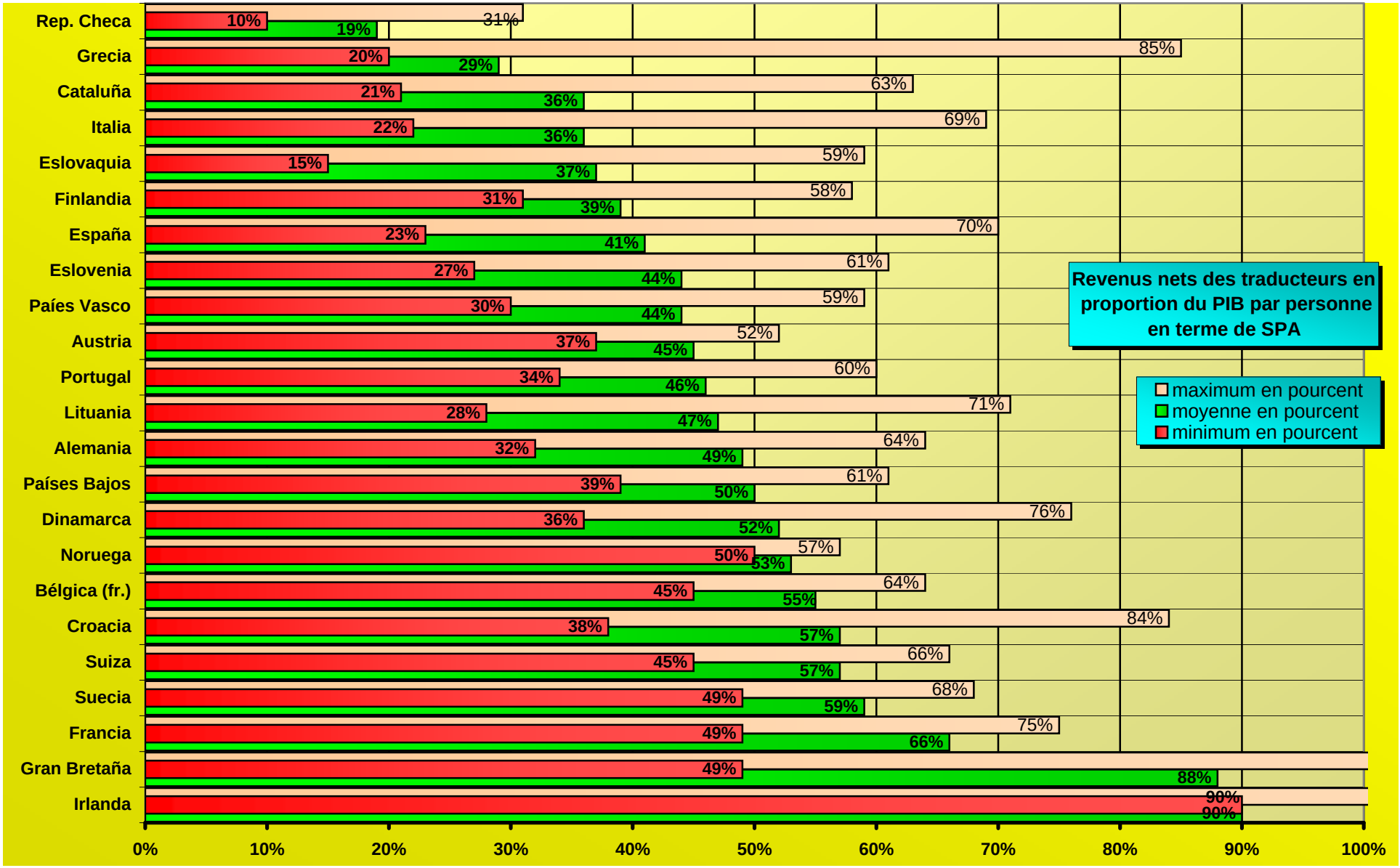

Revenus moyens bruts des traducteurs comparés avec la moyenne des salaires dans le secteur PIS
moyenne traductuer
minimum traducteur
moyen brut/secteur PIS
50000
45000
40000
35000
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
Reino Unido 30750 18000 42866
Irlanda 28725 28725 40462
Noruega 28140 25890 45485
Suecia 25880 21340 34049
Bélgica (fr.) 25465 20525 36672
Francia 25270 17010 30520
Suiza 24000 18150 45910
Dinamarca 23550 16725 47529
Países Bajos 23435 18075 38700
Alemania 18280 11025 41694
Austria 17100 12675 36032
España 16370 11025 21150
País Vasco 15625 10275 21150
Finlandia 14500 11340 33290
Cataluña 13820 8085 21150
Eslovenia 12235 7560 17110
Italia 11325 5385 28010
Portugal 9505 7125 14715
Grecia 8730 5565 19914
Croacia 7400 4500 9634
Lituania 7340 4500 8972
Eslovaquia 6825 2700 7040
Rep. Checa 4425 2400 8284

Diagramm1


Revenus moyens nets des traducteurs comparés au SPA par personne
moyenne traducteus
minimum traducteur
SPA par personne
40000
35000
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
Irlanda
Reino Unido
Noruega
Suiza
Francia
Suecia
Bélgica (fr.)
Dinamarca
Países Bajos
Austria
Alemania
Finlandia
País Vasco
España
Italia
Cataluña
Eslovenia
Portugal
Croacia
Lituania
Grecia
Eslovaquia
Rep. Checa
28725
23360
20260
17705
16940
15955
15285
15070
14370
12880
12530
10295
10155
9495
8720
8290
8160
7600
5920
5780
5580
4755
3200
28725
13415
18640
13560
12480
13160
12320
10700
11245
10775
8350
8050
6680
5220
5385
4855
5040
5700
3825
3370
3710
1880
1740
32100
27300
36600
30010
25500
26900
27600
29100
28900
28900
25700
26200
23100
23100
24100
23100
18700
16700
10420
12200
19200
12900
17100


Revenus bruts des traducteurs en proportion du revenu moyen brut dans le secteur PIS
maximum en pourcent
moyenne en pourcent
minimum en pourcent
Italia 18% 38% 76%
Finlandia 34% 44% 64%
Alemania 26% 44% 59%
Grecia 28% 44%
Austria 35% 47% 60%
Dinamarca 35% 50% 65%
Suiza 40% 52% 58%
Rep. Checa 29% 53% 94%
Países Bajos 47% 61% 74%
Noruega 57% 62% 66%
Portugal 48% 65% 97%
Cataluña 38% 65% 115%
Bélgica (fr.) 56% 69% 80%
Suecia 63% 70% 87%
Irlanda 71% 71% 85%
Eslovenia 44% 72% 108%
Reino Unido 42% 72% 87%
País Vasco 49% 74% 99%
Croacia 47% 77% 116%
España 52% 77%
Lituania 50% 82% 119%
Francia 56% 83% 98%
Eslovaquia 38% 97%
0% 10% 20% 30% 40% 50% 60% 70% 80% 90% 100% 110% 120%


Revenus nets des traducteurs en proportion du PIB par personne en terme de SPA
maximum en pourcent
moyenne en pourcent
minimum en pourcent
Rep. Checa 10% 19% 31%
Grecia 20% 29% 85%
Cataluña 21% 36% 63%
Italia 22% 36% 69%
Eslovaquia 15% 37% 59%
Finlandia 31% 39% 58%
España 23% 41% 70%
Eslovenia 27% 44% 61%
Paíes Vasco 30% 44% 59%
Austria 37% 45% 52%
Portugal 34% 46% 60%
Lituania 28% 47% 71%
Alemania 32% 49% 64%
Países Bajos 39% 50% 61%
Dinamarca 36% 52% 76%
Noruega 50% 53% 57%
Bélgica (fr.) 45% 55% 64%
Croacia 38% 57% 84%
Suiza 45% 57% 66%
Suecia 49% 59% 68%
Francia 49% 66% 75%
Gran Bretaña 49% 88%
Irlanda 90% 90%
0% 10% 20% 30% 40% 50% 60% 70% 80% 90% 100%

Traducción del artículo del estudio del CEATL de Glòria Roset.

* [Pedimos disculpas por las erratas de los gráficos adjuntos a dicho artículo. Son responsabilidad de VASOS COMUNICANTES e intentaremos eliminarlas lo antes posible]

VASOS COMUNICANTES

es una revista que publica

ACE TRADUCTORES

c/ Santa Teresa, 2, 3º izquierda, 28004 – Madrid

con ayuda de

CEDRO

ISSN 2174-9310