

PARA-TRADUCIR LIBROS INFANTÍS

José Yuste Frías
Universidade de Vigo

Resumo

Este artigo afianza o concepto de «paratradución» ofrecendo unha exhaustiva análise do mesmo aplicada á tradución dos libros infantís. O autor deixa claro que, en toda tradución especializada de textos con imaxe, os tradutores nunca traducen dunha lingua a outra, illada cada unha doutros códigos semióticos, senón que o fan entre linguas actualizadas en actos de fala únicos e irrepitibles en plena interacción intersemiótica. Traducir é interpretar, a interpretación é unha forma de tradución. Ler, interpretar e (para)traducir imaxinarios implica saber captar a dimensión verbo-icónica dos textos e paratextos que se traducen. Para asegurar o éxito da tradución dun libro infantil, o tradutor debe ler e interpretar cada un dos elementos textuais e paratextuais constitutivos do imaxinario da obra que se traduce: as palabras, as imaxes, os sons, os movementos e ata os cheiros presentes en cada texto e cada paratexto. Un tradutor traduce texto e paratraduce paratextos. Para todo tradutor, o concepto de paratradución resúltalle idóneo á hora de intentar describir e definir esa zona imprecisa e indecisa no tempo tradutor e no espazo editorial nos que sempre se sitúa o profesional da tradución cando se vai publicar, por fin, o seu traballo.

Palabras clave: Texto, paratexto, tradución, paratradución, literatura infantil, ortotipografía, símbolo, imaxe.

Abstract

This paper elaborates on the concept of «paratranslation» by putting it to a thorough analysis applied to the translation of children books. The author makes it clear that in every specialized translation of texts with images, translators never proceed from one language to the other, isolated from other semiotic codes, but they work between languages which are actualized in unique and irrepeatable speech acts in full intersemiotic interaction. Translating is interpreting, interpretation is a form of translation. Reading, interpreting and (para)translating imaginaries means knowing how to grasp the verbal-iconic

dimension of the texts and paratexts which are being translated. In order to grant the success of the translation of children books, the translator must read and interpret each and every one of the textual and paratextual elements that make up the imaginary of the work being translated: the words, images, sounds and even odours that occur in every text and every paratext. A translator translates texts and translates paratexts. For translators, the concept of paratranslation is capital for describing and defining that grey undefined zone belonging both to the translative time and to the editorial space where the professional translators find themselves when their work is finally reaching publication.

Keywords: Text, paratext, translation, paratranslation, children literature, orthotipography, symbol, image.

1. Introducción á paratradución

No Grupo de Investigación **TRADUCCIÓN & PARATRADUCCIÓN (T&P)**¹ consideramos que a concepción e regulación de sentido de calquera texto varía en función dos seus paratextos, é dicir, en función dun determinado conxunto de unidades verbais, icónicas, entidades iconotextuais ou diferentes producións materiais que dentro do espazo material do texto o envolven, rodean ou acompañan (os peritextos) e, fóra do espazo material do texto, fan referencia a el noutros espazos externos físicos e sociais virtualmente ilimitados (os epitextos). Desde un principio o concepto de «paratradución» foi creado para analizar o espazo e o tempo de tradución de todo paratexto que rodea, envolve, prolonga e presenta o texto traducido para asegurar no mundo da edición a súa existencia, a súa recepción e o seu consumo, non soamente baixo a forma de libro, senón tamén baixo calquera outra forma de produción editorial posible na era dixital. Se, como dicía Gérard Genette (1987: 9-10), non pode existir texto sen paratexto, tampouco pode existir tradución sen a súa correspondente paratradución. Tradución e paratradución son sempre inseparables, por iso é polo que á hora de unir os dous conceptos para dar nome ao Grupo de Investigación TI4 da Universidade de Vigo empregamos non a conxunción copulativa «e» senón o signo chamado *et* en galego e español, *esperluette* en francés, *ampersand* en inglés: [&]. Esta grafía moderna do bigrama latino «*et*» non é propiamente falando nin unha «letra» do alfabeto nin un signo de puntuación, senón todo un ideograma do trazado orixinal dun lazo, dun nodo, dun debuxo dunha corda que se anoa: unha ligadura. No Grupo de Investigación **T&P** escribimos o signo «&» para representar todo ese sentido

¹ Para máis información sobre o Grupo de Investigación de referencia TI4 creado en marzo de 2005 e reformado por Alexis Nouss (Université de Montréal), Burghard Baltrusch, Teresa Caneda Cabrera, Anxo Fernández Ocampo, Xoán Manuel Garrido Vilariño, Maetín Urdiales Shaw e José Yuste Grias (Universidade de Vigo), visítese o seu sitio web en: <<http://webs.uvigo.es/paratraduccion/index.html>>

simbólico de unión que desexamos que exista sempre entre a tradución e a paratradución.

Agora ben, a paratradución non é só a tradución de paratextos ou de textos paraliterarios (Cf. Yuste Frías, 2006a: 194-196), senón un concepto moito máis complexo. **Παρά** en grego significa «preto de», «á beira de», «xunto a», «onda» pero tamén «ante», «perante», «fronte a», sen esquecer «en» e, sobre todo, «entre». O prefixo «**παρα**» é un prefixo antitético, xa que designa a proximidade e asemade a distancia, a similitude e a diferenza, a interioridade e a exterioridade. No termo paratradución, o prefixo grego «**PARA**» traduce á perfección as posibilidades significativas que posúe o novo concepto á hora de facer referencia non só ao espazo ocupado polos paratextos do texto que se traduce ou traducido senón tamén ao ocupado pola persoa que traduce. O concepto de paratradución pretende ser unha referencia simbólica non só ao lugar, físico ou virtual, que ocupan todas as posibles producións que rodean, envolven, acompañan, prolongan e presentan a tradución senón tamén, e sobre todo, unha referencia simbólica ao lugar, físico ou virtual, que ocupamos os profesionais da tradución no mercado real de todos os días. O prefixo «**PARA**» axuda a designar a sempre indescribible posición da persoa que, ao exercer a tradución, se sitúa á vez nun máis acó e un máis aló da fronteira, do limiar ou da marxe, con igual status có primeiro autor do texto que está traducindo e, con todo, demasiadas veces aparentemente secundario, subsidiario, subordinado como o pode estar un invitado «fronte a» o seu anfitrión.

Un tradutor, autor segundo fronte ao primeiro autor, é primeiro de nada un paratradutor porque a súa condición é a de estar ocupando sempre o espazo do prefixo «**PARA**», é dicir, estar ao mesmo tempo dos dous lados da fronteira, do limiar, da marxe que sempre separa unha lingua doutra, unha cultura doutra. En realidade, o propio tradutor é «**PARA**», é a fronteira mesma, o limiar dunha porta entre o coñecido e o descoñecido, a marxe do espazo intermediario situado «entre», a ponte que permite o paso dunha beira á outra. Separa e une ao mesmo tempo. O concepto de paratradución resulta idóneo para intentar describir e definir esa zona imprecisa e indecisa espazo-temporal na cal se sitúa todo tradutor ante un encargo de tradución no que saber tomar decisións marcará ou non a calidade do produto final. Co concepto de paratradución queremos reivindicar a figura visible do tradutor en cada unha das súas traducións editadas. Co termo de paratradución queremos tamén expresar a necesidade dun posicionamento ético, político, ideolóxico, social e cultural ante o acto nada inocente de traducir porque o que está «preto de», «á beira de», «xunto a», «ante», «fronte a», «en», «entre» ou ata «á marxe de» a/da tradución resulta ser a propia vida que latexa en todos e cada un dos textos que traducimos. (Cf. Yuste Frías, 2005: 75-82). A paratradución invita ao tradutor (suxeito que traduce e primeiro axente paratradutor) a ler, interpretar e paratraducir todo símbolo e toda imaxe que rodea, envolve, acompañan, prolonga e presenta ao texto nas marxes, nos limiares da tradución porque se trata de fenómenos

paratextuais de natureza social e antropolóxica que participan, xunto ao texto, na construción do sentido da obra editada.

A aplicación práctica do novo concepto de paratradución atópase localizada na actividade cotiá das traducións profesionais contemporáneas editadas en papel ou en pantalla ou en ambos á vez. Partindo do feito que os textos de hoxe en día están cada vez máis acompañados de imaxes visuais ou sonoras que orientan a súa tradución, a paratradución de devanditas producións paratextuais converteuse nunha necesidade no mercado da tradución. Limiar de transición, marxe de transacción, zona indecisa, intermediaria e fronteiriza de producións paratextuais audiovisuais e verbo-icónicas, convertidas en auténticas entidades multimedia e iconotextuais, a paratradución supón sempre un espazo de lectura interpretativa e escritura paratradutoras «entre» diferentes códigos semióticos produtores ou reguladores do sentido simbólico creado grazas á relación intersemiótica ou multiseimiótica dos mesmos. Este artigo quere centrarse nun dos exemplos típicos e tópicos de relación intersemiótica en tradución actualizada metatextualmente grazas ao *modus operandi* da paratradución: o encargo de tradución do código verbal dun texto unido ao código visual dun peritexto icónico que o rodea, envolve, acompaña, prolonga e presenta en papel. A tradución da parella texto/imaxe nos libros infantís (Cf. Yuste Frías, 2006b) supón o encontro do código verbal e do código visual para construír sentido. O sentido dun texto endexamais é a suma das súas palabras, senón a totalidade orgánica das mesmas creada grazas a todo o que as rodea, envolve, acompaña, prolonga e presenta na obra editada. Lonxe de ser un dato tanxible, o sentido en tradución é sempre o produto da actividade de comprensión e expresión do tradutor e, por conseguinte, só poderá existir na tradución editada grazas ao suxeito que interpreta e traduce.

2. Un encargo real de tradución & paratradución

En 2002 a liña editorial do grupo de xogueterías educativas *Imaginarium* contactou comigo para solicitarme o servizo urxente da tradución ao español de dous libros infantís escritos en francés: *dans ma maison il y a...* de Valérie Gerspacher² e *dans ma forêt il y a...* de Anne-Laure Witschger³. Explicáronme que todas as traducións ás linguas oficiais do estado español xa foran encargadas e realizadas, pero á hora da revisión das galeradas non quedaron satisfeitos co resultado de determinadas versións, entre elas a tradución ao español. Tal e como adoita ocorrer no mercado real da tradución profesional, o novo encargo corría moita présa e, da noite para a mañá, propuxéronme realizar a tradución

2 Un extracto paratextual (cuberta, contracuberta, anteportada e portada) da primeira edición da miña tradución ao español, publicada en 2002 por *Imaginarium*, pode consultarse a toda cor en rede: <<http://webs.uvigo.es/jyuste/traduccioness%20PDF/2002a/JoseYusteFrias%202002a.pdf>>

3 *Ibidem*: <<http://webs.uvigo.es/jyuste/traduccioness%20PDF/2002b/JoseYusteFrias%202002b.pdf>>

ao español dos devanditos libros franceses para o día seguinte, porque todo estaba xa en prensa. Aceptei encantado, pero ao ter o material nas miñas mans, 13 páxinas non numeradas cun aspecto verbal nos textos que non superaba as dúas liñas por páxina fronte a un aspecto visual que ocupaba o 90% da páxina, pedinlles non só un pouco máis de tempo senón tamén acceso a toda a produción paratextual que rodeaba, envolvía, acompañaba, prolongaba e presentaba o texto que me encargaron traducir.

Ante encargos de tradución de libros infantís, un neófito podería pensar que traducir un libro infantil é moi fácil, xa que a cantidade de palabras é pequena por non dicir practicamente inexistente en cada páxina. *Imaginarium* xa comprobara que traducir para nenos non debía de ser nada fácil. *Il n'y a pas de traduction facile, pas plus la littérature pour les enfants que celle pour les adultes* (Clas, 2003: 1). O gran desafío do tradutor vén dado pola dificultade que supón traducir a parella texto/imaxe que constitúe a esencia do propio libro infantil. O tradutor traduce non só as ideas e os pensamentos do aspecto verbal do libro senón tamén, e sobre todo, debe paratraducir as emocións e sentimentos transmitidos polos valores simbólicos do aspecto visual do libro: formas, cores, texturas, sons e ata cheiros das imaxes peritextuais que fan moito máis ca simplemente ilustralo. *Même les images, aussi dépouillées qu'elles soient, doivent être interprétées d'autant plus quand elles appartiennent directement à la trame textuelle.* (Clas, 2003: 1). Se toda ilustración é xa unha primeira forma de tradución, todo o visual nun libro infantil paratraduce o verbal antes de ser traducido. Toda entidade iconotextual en tradución é unha estrutura indisoluble de texto e imaxe na cal nin o texto ten unha función «subordinada» nin a imaxe unha función «ilustrativa» senón que ambos se coordinan en perpetuo diálogo mestizo, mestizado e mestizante (Cf. Yuste Frías, 2006b: 269-272).

Words or images cannot be divorced from their contexts but are situated in time and place: in new situations they continually take on new meanings. When a book in translation is illustrated, the pictures bring along a new point of view. The visual is the context of the words, and the other way around: when translating picture books, it is this totality of the verbal and the visual that is translated. (Oittinen, 2003: 132)

Cando se fala de libros infantís, debería rexeitarse a denominación de «libros ilustrados» cada vez que o termo «ilustración» implicase na relación da parella texto/imaxe unha xerarquía sempre a prol do texto e non da imaxe. Cando se fala de ilustración neses termos, estase dicindo implicitamente que o que ilustra é inferior ao que é ilustrado e, polo tanto, pode prescindirse diso. Para todo tradutor de textos con imaxe fixa resulta ser moi molesta a noción de xerarquía que o obriga a elixir a materia prima do seu traballo: ou o texto ou a imaxe. Se prescindimos da imaxe nun libro infantil, este xa non existe como

tal. A *illustratio*, antes de facer referencia ás imaxes, designaba as explicacións e os exemplos didácticos que acompañaban a un texto: «ilustrar» era sacar á luz, explicar, aclarar, divulgar, desenvolver, comentar. Un texto podía perfectamente ilustrar outro texto. Só se pode admitir que nos libros infantís poida existir «ilustración» se é no sentido etimolóxico da palabra, é dicir, se se entende o termo ilustración nas dúas direccións: se a imaxe é susceptible de aclarar (*illustrare*) o texto e o texto tamén pode aclarar a imaxe nun perpetuo acompañamento mutuo. Isto é: hai reciprocidade e retroalimentación.

Na tradución de libros infantís, o tradutor é sempre consciente da estreita relación existente entre o texto e a imaxe. Con todo, moitos son os que caen, unha e outra vez, no erro de pensar que na tradución especializada de textos con imaxe fixa se está fronte a esa perenne dicotomía que persiste en afirmar, por activa e por pasiva, que un texto non é unha imaxe nin unha imaxe un texto e que, polo tanto, o tradutor elixe onde actuar (ou no texto ou na imaxe) sabendo de antemán que o seu é o aspecto verbal e non o aspecto visual porque se supón que só traballa coas palabras xa que estas son moito máis «serias» cás imaxes. Aínda se segue pensando que o ensino da tradución debe centrarse no aspecto verbal da comunicación humana. Da mesma forma que non traducimos palabras senón textos, tampouco traducimos linguas illadas doutros códigos semióticos, senón as súas actualizacións en actos de fala únicos e irrepetibles en plena interacción intersemiótica. Considerar o imprescindible aspecto verbal do texto non debería nunca supor o desprezo de todos os aspectos non verbais presentes nos paratextos. Texto e paratexto. Tradución & paratradución.

3. Texto e paratextos nos libros infantís

O libro infantil non é nada novo pero a súa produción editorial enxamais foi tan rica, variada e impresionante como agora. Como as dúas caras dunha mesma moeda, os libros infantís son á vez un ben cultural, por unha banda, e todo un produto comercial de gran consumo, por outro. Convertida nunha auténtica industria cun volume de vendas cada vez maior, a tradución da literatura infantil está sometida a todas as presións comerciais posibles, con todo o que iso supón á hora de realizar calquera estudo sobre a tradución do texto infantil e os seus paratextos. Nos libros infantís, os paratextos son máis importantes có propio texto. E digo paratextos, en plural, porque existen multitude deles: desde o máis frecuente (o peritexto icónico) ata o máis divertido (o peritexto sonoro), pasando polo máis elaborado (o peritexto olfactivo). É certo, hoxe en día existen libros con cheiros e non son poucas as dificultades paratradutoras que poden chegar a presentarse á hora de editar traducións de libros infantís cos devanditos cheiros incorporados en peritextos icónicos especiais que activan uns peritextos olfactivos moi particulares, concretamente uns aromas moi determinados (mandarina, lavanda, caramelo, xabón ou cagalla) cando o

nenos rasca co seu dedo as imaxes⁴. A culturas diferentes, obxectos simbólicos diferentes que posibiliten a (para)tradución dos diferentes cheiros. Os cheiros, como as cores, as imaxes e os símbolos en tradución, non son nin moito menos universais, tamén se traducen e, sobre todo, se paratraducen. Seguindo coa mención dos diferentes tipos paratextuais dos libros infantís non se poden esquecer as distintas formas adoptadas polas cubertas dos libros infantís á hora de presentar o texto no mundo editorial. De feito, o texto convértese nun libro infantil, sobre todo grazas ao deseño das cubertas, que poden adoptar a forma que se desexe; así, hainos en forma de casa, de árbore ou de almofada. Toda unha almofada é o libro infantil titulado *L'étoile de Mimosa. Livre oreiller tout doux*, un «libro almofada», que pode meterse na lavadora pero non na secadora, fabricado con algodón, deseñado en Italia, impreso en China e publicado pola editorial francesa Quatre Fleuves (Cf. Grégoire & Quatre Fleuves, 2001). Ante tal diversidade paratextual, un profesional da tradución pode chegar a facerse as seguintes preguntas: os nenos destinatarios da súa tradución teñen a mesma imaxe da casa, da árbore ou da almofada que as formas adoptadas nos paratextos das cubertas que presentaban o texto de partida?, e para o caso particular do libro-almofada dirixido a nenos de «menos de 36 meses», seica todos os nenos do mundo dormen con almofada?

Mencionei a expresión «menos de 36 meses» porque os editores da literatura infantil senten a necesidade de dividir o seu mercado en franxas de idade que pretenden comprender distintos niveis de lectura en función dun determinado período da infancia. Na edición de libros infantís tamén poden atoparse expresións inversas do tipo «a partir de 2 anos» que, na miña opinión, posúen o defecto de poder chegar a ser estigmatizadoras: o neno que lea un libro «a partir de 8 anos» á idade de 12 anos, por exemplo, estaría fóra da norma ou é que ao non ter tempo de mirar o libro infantil, lelo e decidir se realmente lle convén ao neno ao que llo quere regalar, o adulto confía nesa especie de «etiquetaxe» do libro antes de compralo como fai cando compra outros produtos comerciais? Suponse que estamos falando de libros e non de xoguetes ou quizais sexa ao revés? En fin, todos sabemos que un bo libro non ten idade, nin tempo, nin límite. Polo tanto, a división por franxas de idade é totalmente arbitraria xa que eses supostos niveis de lectura dependen da evolución psicolóxica, intelectual e afectiva de cada neno-individuo. Agora ben, non nego que estas divisións editoriais poidan resultarnos algo cómodas á hora de describir os distintos tipos de libros infantís que calquera pode atopar actualmente nas librerías e noutros espazos de distribución⁵.

4 Véxase, rásquese e «chéirese» Barty e Doinet, 2001.

5 No que respecta á distribución de libros infantís en espazos diferentes do das librerías, resulta curioso e moi revelador que, a pesar de que tamén os publicite e venda en rede, os libros editados pola liña editorial *Imaginarium* só se poidan ollar nun espazo epitextual moi determinado e único: as propias tendas de xoguetes *Imaginarium*.

O libro infantil é un formato, non un xénero. O que fai diferente o libro infantil doutros campos de publicación da Literatura Infantil e Xuvenil (en diante, LIX) é o conxunto das peculiares características paratextuais que lle outorgan un moi determinado aspecto físico dentro do mercado editorial: poucas palabras en poucas páxinas e, sempre, moita pero que moita imaxe dominando todo o espazo textual. A maioría dos nenos situados na franxa de lectores da produción editorial da LIX aínda non posúen unha autonomía lectora ou, simplemente, non saben ler. Isto implica un contrato de lectura moi diferente do existente nas literaturas non infantís. Os libros infantís teñen sempre un dobre destinatario con contextos diferentes pero complementarios: por unha banda, o neno que escoita o texto, contempla e toca a imaxe, e, por outro, o adulto que le o texto en voz alta e o teatraliza. Tendo en conta o tipo de resistencia material do soporte físico e o grao de manipulación do libro por parte do neno cando cae entre as súas mans, cun adulto ao seu lado ou sen el, poderíamos establecer a seguinte arbitraria e gradual clasificación tripartita dos libros infantís.

1. Para empezar, poderíamos incluír nun primeiro gran grupo o tipo de libros infantís que en inglés reciben o nome de *toy books* e que me gustaría traducir de dúas formas: «libro xoguete», por unha banda, e «libro xogo», por outra. Os «LIBROS XOGUETES» son todos eses libros fabricados con distintos materiais (cartón, tea ou plástico) que permiten a lectura, o xogo, ata na bañeira (*bath tub books*) e que ás veces incorporan mesmo mecanismos de reprodución de sons. Son libros destinados aos nenos máis pequenos, ávidos por descubrir, contactar e interactuar con todo o que os rodea para levalo inmediatamente á boca. Por iso é polo que na concepción e fabricación deste primeiro tipo de libros-obxectos-xoguetes se teñen moi en conta todas as normas legais de seguridade e hixiene dos xoguetes para nenos menores de 36 meses. Conforme o neno vai medrando, segue tocándoo todo e, ao mesmo tempo que empeza a falar, vaille collendo o gusto a mirar e a manipular os libros cos pais e coma eles. É o momento dos «LIBROS XOGOS», é dicir, todos eses libros «animados» onde as páxinas, segundo as necesidades, os gustos e, sobre todo, a capacidade de cada neno de esnaquizarlo todo coas mans, cobran vida ao poderse ou ben despregar voluntaria (*flap books*) ou involuntariamente (*pop-up books*), ou ben tirar delas (*pull-tab books*).

2. Outros tres tipos de libros infantís impresos en papel moi resistente ou en cartón constitúen o segundo grupo. En primeiro lugar, o que poderíamos chamar o «LIBRO CONCEPTO» (*concept book*) que intenta espertar a capacidade verbal e visual do neno con pequenas «monografía» dedicadas ás formas, as cores, as letras ou

os números. En segundo lugar, o «LIBRO DE LECTURA FÁCIL» (*easy reader*) pensado para cando chega o momento en que ao neno lle gusta escoitar historias e descubrir personaxes que se lle parecen ou que o conmoven. Están deseñados para que o aspecto verbal sexa lido por un adulto pero non así o aspecto visual onde a mirada do neno se despraza de forma totalmente autónoma. E, en terceiro lugar, o «LIBRO SEN ALGUNHAS PALABRAS OU CON OCOS» (*wordless book*) para que o neno empece a desenvolver o aspecto máis narrativo da súa capacidade verbal. Están deseñados con ocos verbais nos que o neno aplica a súa lectura visual das imaxes que substitúen as palabras silenciadas na lectura en voz alta por parte do adulto.

3. O terceiro e último grupo da miña clasificación dos libros infantís incluíría os libros impresos en papel cunha resistencia normal e onde as palabras adquiren xa unha importancia considerable con respecto á imaxe, pero sen chegar a desprazala ou a substituíla. A imaxe segue dominando todo o corpo textual. Son libros editados para nenos que saben ler de forma autónoma, sen ningunha axuda dun adulto. As historias contadas tradúcense en imaxes que ilustran desde temas tradicionais da literatura oral (contos) ou os realismos máxicos de personaxes antropomórficos ou teriomórficos, ata historias tan reais como a vida mesma (a morte, o cancro, a homosexualidade, a adopción ou a sida), pasando por pequenas enciclopedias para nenos editadas a toda cor. Neste terceiro grupo estanse publicando libros soberbios en tres dimensións con páxinas de papel que se despregan ata formar casas, castelos, animais ou figuras que recrean ata no máis mínimo detalle os imaxinarios que encerran.

En cada grupo de libro infantil desta clasificación, os textos constrúen, xunto cos paratextos, imaxinarios que o tradutor traduce e paratraduce. Coa palabra «imaxinario» fago referencia ao conxunto de producións, mentais ou materializadas en obras editadas, construído a base de imaxes de natureza verbal no texto (imaxes mentais implícitas en todo signo lingüístico con valor metafórico) e imaxes de natureza non verbal no paratexto (imaxes visuais tales como debuxos, ilustracións, fotografías) que chegan a construír estruturas coherentes e dinámicas, provedoras sempre dun sentido simbólico para ler, interpretar e (para)traducir polo suxeito que (para)traduce.

4. Traducir o texto

Os textos non son nada sen a súa lectura. Un tradutor sabe moi ben que tanto o texto que se ha de traducir como o seu propio texto traducido só existen grazas ás súas respectivas lecturas, porque ningún texto existe en por si, senón en función da súa lectura. Pois ben, un dos trazos fundamentais do texto dos libros infantís é o carácter oral da súa lectura. *Reading aloud, too, is characteristic of*

books for children (Oittinen, 2000: 5). O feito de que os libros infantís sexan concibidos para seren lidos en voz alta implica a existencia dun son, un ritmo e unha certa musicalidade que deben (para)traducirse non só porque forman parte dos elementos (para)verbais que acompañan o texto senón tamén porque son parte da emotividade poética da situación lectora. O tradutor de libros infantís debe prestar especial atención á habilidade lectora requirida para cada tipo de texto segundo estea destinado a ser narrado, falado ou mesmo cantado. Traducir libros infantís non dista moito de traducir teatro: o texto traducido hase poder ler ben en voz alta, sen esquecer que, en determinados casos, poida ser posible mesmo memorizalo sen ningún problema. Como na tradución do texto dunha obra dramática, a tradución do texto dun libro infantil ten que fluír con naturalidade mentres se le, sen provocar ningún ruído, ningunha distorsión na comunicación con respecto ás imaxes que o acompañan xa que estas, do mesmo xeito que un decorado no teatro, guían o público, no noso caso, os nenos que non deixan de contemplalas mentres escoitan ao adulto que le en voz alta. En realidade, os textos en tradución da literatura infantil teñen sempre un dobre destinatario con contextos diferentes pero complementarios: por unha banda, o neno que escoita o texto e contempla a imaxe, e, por outro, o adulto que le o texto en voz alta e teatraliza.

The most characteristic feature of children's literature is its double attribution. By definition, children's literature addresses children, but always and without exception, children's literature has an additional addressee—the adult, who functions as either a passive or an active addressee of texts written for children. (Shavit, 1999: 83)

E digo «teatraliza» porque cando o adulto le en voz alta teatraliza a súa lectura ao crear, en cada libro infantil, un xogo de voces e rúidos para que o neno aprecie perfectamente os distintos cambios de ton que cada nova situación require: o ton que (para)traduce o timbre das voces agudas que imitan aos nenos, o ton que (para)traduce o timbre as voces graves que imitan aos adultos e pon voz a monstros varios, o ton que (para)traduce o timbre das voces dos distintos animais cando falan, así como o dos sons que emiten, os distintos tons que intentan (para)traducir os sons da natureza e dos obxectos, etc.

Canda a esta teatralidade característica deste tipo de texto, a prosa para ser lida en voz alta dos dous libros infantís escritos en francés que traducín para a liña editorial *Imaginarium* parece estar escrita tamén con esa inspiración poética que adoita impregnar todo imaxinario infantil. As dezaseis liñas que compón a escasa parte verbal dos dous libros aparecen agrupadas en oito bloques textuais cunha disposición tipográfica composta por dúas liñas en cada bloque situado ao pé de páxina. Así, por exemplo, no libro *dans ma forêt, il y a...* todo o texto está redactado cunha prosa francesa

versificada comendo unha especie de pareados con rimas asonantes⁶ que lle outorgan un ritmo poético binario especialmente significativo tendo en conta que foi escrito –e, por conseguinte, debe ser traducido– para ser lido en voz alta. Velaquí as dezaseis liñas do orixinal francés coas devanditas rimas asonantes marcadas en negra:

Dans ma forêt, il y a l'**hirondelle**...
Cui cui cui... C'est elle la plus **belle** !

Parfumés au muguet, limaces et
mulots veulent plaire aux **escargots**.
*

Dans ma forêt, il y a le **rossignol**...
Turlututu ! Les **bestioles** **rigolent**.

Sucrées par le soleil qui est **roi**,
fraises des **bois** et myrtilles sont là.
*

Dans ma forêt, il y a le **pic-vert**...
Toc toc toc... Il a le bec en l'**air**.

Alors, châtaignes et **marrons** tombent
au milieu des **champignons** !
*

Dans ma forêt, il y a le **hibou**...
« **Houhou houhou**... petites étoiles ! »

Et chacun dans le fond de son **trou**
grignote les petits fruits du **houx**.

O ritmo poético binario estrutura ata o xeito de agrupar os oito bloques verbais. Tal e como se pode comprobar na cita anterior, os oito bloques verbais repártense en catro espazos diferentes (agrupando catro liñas cada un) que coinciden con catro tempos diferentes na historia do libro. A interpretación dos devanditos espazos e tempos só é posible grazas a unha lectura e interpretación moi atentas de cada peritexto icónico composto polas catro imaxes que ocupan dobre páxina e paratraducen todo o que se quere dicir en cada unidade temática composta por cada dous bloques verbais. En efecto, o tradutor chega á conclusión de que o imaxinario que ten que traducir no libro *dans ma forêt, il y a...* son as estacións do ano (primavera, verán, outono e

6 Na terminoloxía francesa de versificación é frecuente opor *rima* (*rime*) –rima consonante– a *asonancia* (*assonance*) –rima asonante.

inverno) non tanto como consecuencia directa da lectura da súa parte verbal, senón máis ben axudado polas imaxes debuxadas con profusión de detalles en todo o peritexto icónico que orientan e reforzan as posibles interpretacións do texto. Poetas e malabaristas, segundos autores, os tradutores dos libros infantís xogamos coas palabras disfrazándoas de melodía para bailar coas letras tanto ou máis cós primeiros autores. Traducir o ritmo poético binario das dezaseis liñas citadas constituíu un dos meus obxectivos primordiais á hora de redactar o texto traducido en español. Decidín adoptar unha rima case consonante na melodía da lectura en voz alta e así foi como quedaron en español, a título de exemplo, as catro primeiras liñas:

En mi bosque hay una golondrina...
¡Pío, pío, pío!... ¡Del lugar la más bella cuando **trina!**

En primavera, para gustar a los caracoles,
babosas y ratoncitos se perfuman con las flores



Imaxe 1

Traducir a palabra francesa *muguet* da terceira liña do texto francés (*parfumés au muguet*) pola palabra española «muguete» sería o paupérrimo resultado de calquera programa informático de tradución automática en liña, por completo inconsciente de todo o sentido simbólico que ten a mencionada planta no imaxinario da cultura francesa. En efecto, no peritexto icónico constituído pola imaxe a dobre páxina que actúa como paratexto das catro primeiras liñas citadas, aparecen uns debuxos dunha serie de animais (paxaros, caracois, lesmas, ratiños, etc.), uns corazónciños vermellos e unhas cantas flores entre as que destacan, abaixo, á esquerda da imaxe, xusto despois do caracol, unhas floriñas brancas, con forma de globo, en forma de campaiñas, que a planta do «muguete» só dá na primavera. O nome español de «muguete» provén da palabra francesa *muguet*. Tanto «muguete» en español coma *muguet* en francés designan a mesma planta «vivaz de la familia de las liliáceas, con

sólo dos hojas radicales, elípticas, de peciolo largo, que abraza el escapo, el cual tiene dos decímetros de altura aproximadamente y sostiene un racimo terminal de seis a diez flores blancas, globosas, algo colgantes, de olor almizclado muy suave» (DRAE). Agora ben, os tradutores nunca traducimos palabras, senón as imaxes mentais que nacen da unión dun significante e un significado no signo lingüístico dun sistema lingüístico dado. Por outra banda, signo e símbolo interactúan sempre de forma complementaria en tradución (Cf. Yuste Frías, 1998a). En francés, o uso cotián da palabra *muguet* posúe connotacións simbólicas que ao lle seren propias á idiosincrasia cultural francesa en ningún momento aparecen recollidas nas fontes de autoridade da lingua española. Nin o *Diccionario de la lengua española* da Real Academia Española, nin o *Diccionario de uso de la lengua española* de María Moliner mencionan expresión idiomática ningunha nin sentido simbólico ningún referente ao uso da palabra «muguet». A palabra *muguet* é moito máis ca un simple signo lingüístico da lingua francesa, é todo un símbolo propio dos usos e costumes da civilización francesa que a competencia cultural do ser humano tradutor debe ler e interpretar correctamente se quere traducilo adecuadamente ata nun «simple» libro infantil, e ademais cando aparece acompañada dun peritexto icónico que a representa en plena floración (*Imaxe 1*). Atopámonos ante un caso exemplar de símbolo e imaxe en tradución onde o tradutor pode chegar a demostrar que non é un deses programas informáticos de tradución automática incapaces de traducir calquera sentido simbólico da comunicación humana. O costume francés de saudar a primeira aparición florida da primavera (*marquer le 1^{er} Mai*) agasallando con ramiños de muguete (*muguet du premier mai*) ten a súa orixe en antigas crenzas pagás que, nas zonas rurais, festexaban sempre a chegada da primavera para favorecer a abundancia das colleitas no verán. Festexar a vexetación o primeiro de maio agasallando con flores da planta do muguete –proveniente de Xapón e coñecida en Francia desde a Idade Media– ás persoas que un ama, constitúe unha tradición popular usada en Francia para desexar boa sorte, gozo, alegría e felicidade.

Fête de la végétation en général, le 1^{er} mai est connu en France pour son muguet porte-bonheur. Cette coutume, récente, a une origine controversée : Charles IX qui en aurait reçu du Chevalier de Girard à Saint-Paul-Trois-Châteaux (Drôme) le 1^{er} mai 1560, en aurait offert aux dames de la cour l'année suivante. Selon Van Gennep, elle serait apparue au XIX^e siècle avec l'élection de Reines du Muguet qui avait lieu dans les régions boisées d'Ile-de-France (Rambouillet, Meudon, Compiègne).

Les promenades collectives dans les bois (« les cures de mai », dit-on encore maintenant en Alsace) permettent de cueillir cette liliacée sauvage remarquable par son parfum et par ses clochettes blanches, symboles de protection, de joie et de gaieté. Le rôle du muguet dans

la pharmacopée, découvert tardivement, ne semble pas à l'origine de la coutume. (Cretin, 1999: 47)

Dise mesmo que quen atopa no bosque flores de muguete con trece campañas cambiará o seu destino favorablemente. Durante séculos, o *muguet de mai* ou *muguet de bois*, *clochette des bois* ou *amourette*, foi en Francia todo un símbolo utilizado en moitas tradicións francesas que celebraban a vitoria da primavera fronte ao inverno: organizábase os famosos *bals du muguet* onde as mozas se vestían de branco e os mozos adornaban os ollais das súas chaquetas con ramiños de muguets que logo regalaban ás súas respectivas prometidas. En España pódense chegar a regalar moitos tipos de flores en maio⁷ pero non existe unha forte tradición popular de regalar as flores de muguete o primeiro de maio para festexar a primavera coa persoa amada⁸, así que para traducir o imaxinario amoroso que lin e interpretei na entidade iconotextual das dúas primeiras páxinas do libro orixinal *dans ma forêt, il y a...*, optei por traducir a palabra francesa *muguet* por un xenérico «flores» e explicitar a estación do ano á que se refiren as catro primeiras liñas do texto escribindo a palabra «primavera», implícita tanto no aspecto verbal coma en todo o visual da entidade iconotextual que tiña que traducir.

Translations of children's literature tend to attach the text to existing models in the target literature. [...] If the model of the original text does not exist in the target system, the text is changed by deleting such elements in order to adjust it to the model which absorbs it in the target literature. (Shavit, 1981: 172)

No segundo libro escrito en francés, *dans ma maison, il y a...*, a estrutura textual é moi similar á que acabo de describir para o primeiro. O aspecto verbal tamén ocupa dezaseis liñas que aparecen agrupadas tamén en oito bloques repartidos en catro tempos marcados por catro imaxes a dobre páxina e cunha disposición tipográfica composta por dúas liñas en cada páxina cunha certa rima asonante. Coma se de cartelas de cadros pictóricos se tratase, cada bloque textual de dúas liñas aparece ao pé de páxina en cadanseu libro infantil que a

7 De feito, o folclore presente nos festexos do mes de maio en España é bastante florido: o «maio» era o ramo ou enramada de flores que poñían os noivos ás portas das súas noivas na primavera. Aínda nalgúns lugares de España os «maios» seguen sendo eses raparigos que acompañan e serven á «maya», a rapariga que preside os festexos populares de primavera. Na provincia de Teruel tamén reciben o nome de «mayos» a música e os cantos cos que a noite do último día de abril os mozos obsequian ás solteiras nas festas de vilas como Albaracín, por exemplo.

8 Como tampouco se atopa moi estendido en España o costume que existe en Francia, desde 1936, de vender ramiños de *muguete* en postos da rúa o propio primeiro de maio para festexar o día dos traballadores.

editorial *Imaginarium* me encargou traducir. Os textos de dúas liñas ocupan un espazo mínimo en cada páxina de cada libro fronte á posición dominante da imaxe que concentra todas as miradas posibles do neno cando a contempla ao mesmo tempo que escoita o texto lido en voz alta por un adulto. Nos libros infantís, o paratexto sempre domina ao texto. Esta realidade na composición e compaxinación da edición infantil supón que o peso da imaxe inflúa enormemente en todo o proceso da tradución do texto. E así ocorreu tamén en varias ocasións neste segundo libro, como, por exemplo, á hora de traducir a rima destas dúas liñas seguintes de *dans ma maison, il y a...* :

Carlo est déjà installé, debout sur son
tabouret : « Alors, c'est bientôt prêt ? »



Imaxe 2

A separación do sustantivo *tabouret* con respecto ao posesivo *son* provoca un corte na disposición tipográfica das dúas liñas citadas que descoloca a lectura do texto ata tal punto que obriga a centrar a mirada ao instante na imaxe do *tallo* desde o cal un can de pé cun pano da mesa ao pescozo di aquilo de «*Alors, c'est bientôt près !*». Dado que todos os nomes propios de ficción sempre se deben traducir (porque non só designan o personaxe, senón que connotan determinadas características do mesmo), decidín traducir o nome francés do can, *Carlo*, polo nome de *Canelo* porque substantivar este adxectivo dito especialmente dos cans en español parecía a palabra máis adecuada non só para designar o personaxe do can senón tamén, e sobre todo, para connotar que no peritexto icónico onde aparece non está «facendo o canelo» (facendo o *primo* ou deixándose enganar facilmente), senón todo o contrario. A «cara» de pillo debuxada no sorriso da imaxe do can de pé nun tallo chama aínda máis a atención grazas a ese detalle indumentario que leva ao pescozo: un pano da mesa a raias de cores amarela e vermella (*Imaxe 2*). En toda imaxe

un elemento con raias pasa por diante de calquera outro elemento, xa que, como veremos enseguida, existe unha prioridade visual da superficie a raias fronte a calquera outro tipo de estrutura de superficie. O que aparece con raias ou raiado percíbese moito antes ca calquera outro aspecto visual ou verbal. Este detalle do elemento paratextual concentrou e dirixiu toda a miña lectura e interpretación da parte verbal da entidade iconotextual e chegou a duplicar a rima consonante na miña tradución do texto ao español e convertendo o que nun principio ía ser un pareado nunha especie de cuarteta (polo número das sílabas) / cuarteto (pola rima consonante ABBA que decidín adoptar).

Canelo su servilleta **ata**
y, de pie en su taburete,
le dice a su amiguete:
«¿Ya está lista la **tarta?**»

Tanto a imaxe dun can de pé nun tallo cun pano a raias amarelas e vermellas (*Imaxe 2*), como a dunha planta de muguete en plena floración primaveral (*Imaxe 1*) constrúen un imaxinario visual cuxa lectura e interpretación simbólicas resultan imprescindibles antes de traducir calquera aspecto verbal nos dous libros infantís. Sen paratradución do paratexto (neste caso do peritexto icónico), non hai tradución de texto posible.

5. Paratraducir o paratexto

A imaxe en tradución non é tanto un «texto» senón máis ben un tipo moi determinado de «paratexto»: un peritexto icónico. A pesar de que aínda constituía un auténtico oxímoron, os tradutores temos que saber «ler as imaxes», interpretarlas, para traducilas porque a imaxe non é universal e, como o símbolo, tampouco escapa á suposta maldición de Babel. É algo que algúns levamos repetindo ata a saciedade desde os nosos primeiros pasos na investigación sobre a tradución de textos con imaxe (Cf. Yuste Frías, 1998a, 1998b, 2001 e 2006b) e ao longo de todos estes anos nos nosos cursos de doutoramento sobre o símbolo e a imaxe en tradución impartidos na Universidade de Vigo⁹. Con todo, as diferentes cuestións que fan referencia á imaxe en tradución parecen ter pouco interese para os estudosos e ás veces resulta difícil atopar os resultados das poucas e distintas investigacións que sobre o tema da imaxe en tradución poidan chegar a existir na nosa transdisciplina, ata cando se trata de libros infantís.

9 Incluído no programa de doutoramento que dirixe, xestiona e coordina o Grupo de Investigación **T&P** da Universidade de Vigo e que leva o seu mesmo nome (**TRADUCCIÓN & PARATRADUCCIÓN**), consúltase a cuarta edición do meu curso de doutoramento titulado *Símbolo e imaxe en tradución publicitaria*: <http://webs.uvigo.es/paratraduccion/paratraduccion/YUSTEFRIAS_O7_O9_Para_Web/YusteFrias_07_09.pdf>

Illustrations are of major importance in children's literature, especially in books written for illiterate children. The illustrations in picture books may often be even more important than the words, and sometimes there are no words at all. Illustrations have also been of little interest for scholars of translation, and there is hardly any research on this issue in translation studies (Oittinen, 2000: 5)

A proba máis palpable da desconsideración da imaxe nos estudos sobre tradución especializada de textos con imaxe fixa son as paupérrimas referencias, por non dicir inexistentes, á importancia capital que teñen as cores das imaxes á hora de traducir libros infantís, cómics ou mensaxes publicitarias. Para traducir gran parte do aspecto verbal de textos con imaxe fixa pode resultar imprescindible desenvolver unha capacidade visual formada a partir de coñecementos sociolóxicos e antropolóxicos básicos sobre como funcionan o simbolismo e a simboloxía das cores coas que se editan en cada cultura as entidades iconotextuais que temos que traducir, sobre todo se esas cores peritextuais non só están presentes na parte non verbal do texto, senón que constitúen o propio fondo de cor no que se imprime a parte verbal do texto: o papel que xoga a cor de «fondo de escritura» nestes casos paratextuais dos libros infantís, por exemplo, non é outro có de orientar a mirada do neno cara ao aspecto verbal das entidades iconotextuais a toda cor que contempla e escoita simultaneamente mentres o adulto pasa o dedo polas palabras que vai lendo en voz alta. Moi ao contrario do que moitos pensan, non hai nada universal na cor, nin na súa natureza nin na súa percepción. Como os símbolos, as cores tamén se traducen. Tal e como sucede co símbolo, a cor é un fenómeno esencialmente cultural que se vive, defínese e tradúcese de forma diferente segundo as épocas, as sociedades, as civilizacións. Como en todos os casos de elementos simbólicos en tradución, o único discurso posible sobre a tradución da cor é de natureza social e antropolóxica.

Xa demostrei que para traducir gran parte do aspecto verbal dos libros infantís, os tradutores necesitamos desenvolver tamén inexorablemente esa capacidade visual (*visual literacy*) á que fai referencia Riitta Oittinen (2000 e 2003) e que tantas veces se esquece na formación de tradutores profesionais ata cando parece considerarse unha capacidade exclusiva do tradutor audiovisual ou do intérprete, é dicir, cando a imaxe aparece en movemento nos procesos de tradución. Desenvolver a capacidade visual (ler, interpretar e paratraducir a imaxe) resulta esencial sobre todo cando a imaxe fixa constitúe parte indisoluble do material iconotextual que hai que traducir.

Nowadays, the visual is a central issue in many other branches of translation as well, such as audiovisual translation and technical writing. Even interpreters need to interpret people's gestures and

body language. Yet far too often translators are understood as dealing with the verbal only, which is the reason why visual literacy is neglected in translator training. (Oittinen, 2003: 139)

O aspecto visual nos libros infantís non se reduce só ás formas e ás cores da imaxe. *The visual here is much more than just the words and pictures, it is the whole visual appearance of the book including details like sentence structure and punctuation* (Oittinen, 2003: 139). Desde a perspectiva dunha nova materia que na Universidade de Vigo denominamos *Ortotipografía para tradutores*¹⁰ queremos facer ver aos nosos alumnos que as regras ortográficas e as distintas composicións tipográficas presentes nun texto publicado deben terse sempre moi en conta á hora de traducir. Dunha boa ou dunha mala paratradución das distintas culturas ortotipográficas coas que traballa un tradutor depende en gran medida o efecto global de impacto e recepción da súa tradución. Os aspectos ortotipográficos do propio texto constitúen sempre aspectos visuais moi relevantes cando se vai a traducir calquera libro, sexa este infantil ou non. A letra faise imaxe e o tradutor le, interpreta e traduce a imaxe da letra. O tradutor do século XXI non debería permitirse o luxo de que as súas traducións se paratraduzan editándose sen ter en conta todos e cada un dos detalles ortotipográficos que a súa capacidade visual tivo presentes á hora de ler, interpretar e traducir as distintas entidades iconotextuais. *Visual literacy also includes being sensitive to small details and being able to interpret entities.* (Oittinen, 2003: 139). Así por exemplo, en canto á ortografía da palabra resulta esencial interpretar o uso ou non da acentuación gráfica, as maiúsculas, as minúsculas, a numeración así como de todos os signos ortográficos diacríticos. En canto á ortografía da frase, o tradutor debe calibrar adecuadamente os espazos para o uso ou non dos signos de puntuación (o punto, a coma, o punto e coma, os dous puntos, os puntos suspensivos), os signos de entoación (a exclamación e a interrogación [sempre dobres en español]) e os signos auxiliares (a paréntese, os corchetes, a raia, o guión, as comiñas [angulares, latinas, inglesas, alemás, simples] e as antilambdas). E, finalmente, en canto á ortografía técnica, non se permiten vacilacións por parte do tradutor á hora de ler, interpretar e traducir o uso dos signos e símbolos tipográficos (cifras, signos matemáticos ou monetarios), os elementos de adorno (filetes, bigotes, plecas e viñetas), as liñas, os parágrafos, a aliñación, os brancos, sen esquecer nunca o uso dun moi determinado tipo de carácter tipográfico para as letras (fina, normal, negra, versaleta e pseudoversaleta, redonda, cursiva e pseudocursiva, estreita, normal, ancha, superíndice, subíndice, capitular). Engádase a todo o dito o tipo de papel en que está impreso o libro así como o material utilizado para os distintos tipos de cubertas e teremos todos os elementos ortotipográficos

10 O programa detallado da materia *Ortotipografía para tradutores* pode consultarse en: <<http://webs.uvigo.es/jyuste/OrtotipografiaJoseYUSTEFRIAS.pdf>>

cos que se debe contar á hora de traducir e paratraducir libros, sexan estes, insisto, infantís ou non. Queda claro que os detalles ortotipográficos son detalles visuais. Pequenos detalles, dirán moitos. Eses pequenos detalles resultan ser elementos esenciais do ritmo da historia xa que guían a vista do lector e inflúen emocionalmente nel. O texto é imaxe e as letras teñen unha imaxe! Os detalles ortotipográficos forman parte do material iconotextual que ten que paratraducirse porque inflúen enormemente na presentación editorial de calquera libro outorgándolle unha moi determinada dimensión plástica, sobre todo na era dixital da publicación. Repetimos e insistimos: non pode existir nunca unha tradución sen a súa correspondente paratradución (Cf. Yuste Fías, 2005: 75 *et sqq.*).

5.1. A letra é imaxe

Para un neno as imaxes son textos e os textos son imaxes. En efecto, se a escritura nas súas orixes foi un pictograma antes de converterse en letra¹¹, para un neno en plena fase de alfabetización, as letras dun texto dun libro son ante todo e sobre todo trazos debuxados. A escritura na súa materialidade é sempre icónica: caracteres e maquetación seguen dependendo de esquemas gráficos, ideográficos, por moito que a tipografía consiga esquematizar ao máximo a caligrafía. Aínda que pertenzan ao mesmo estilo e á mesma familia de carácter tipográfico, non todas as letras son iguais. A imaxe final das letras coas que se editou o libro que se vai traducir e coas que se vai editar o libro traducido constitúe un aspecto visual esencial cuxa lectura, interpretación e (para)tradución por parte do tradutor deben ser tidas moi en conta á hora de publicar a edición definitiva da tradución. Coa aplicación dos recursos diacríticos tipográficos al térase o valor normal das palabras, sintagmas, frases, parágrafos e títulos. Os recursos diacríticos tipográficos fundamentan unhas estruturas simbólicas moi determinadas á hora de recrear o imaxinario que impregna a edición dos libros infantís orixinais e traducidos.

Nas primeiras edicións orixinais en francés (Gerspacher 2001 e Witschger 2001) dos dous libros infantís utilizados como corpus para escribir este artigo, todas as letras das palabras da primeira parte de cada un dos títulos que figuran en portada –*dans ma maison y dans ma forêt*– (Imaxes 3, 4 e 6) adoptan unha figura inclinada sen trazos de unión tratando de imitar unha escritura manual moi específica. En efecto, as letras da portada foron impresas con caracteres de escritura titulados e un tipo de figura que parece adaptar á man dun neno o carácter tipográfico chamado cursiva ou itálica, dun xeito moi particular:

¹¹ Moito antes de ser o que son, as letras foron imaxes. Como xa se sabe a palabra «alfabeto» foi creada a partir das letras hebreas *álef* e *bet* que representaban respectivamente nas súas antigas grafías, tomadas de xeroglíficos exipcios, unha cabeza de touro (ao revés) e unha casa en cuxo trazado pode verse a nosa actual letra «b» tombada.

enchendo cada sección de cada letra con raias que outorgan un aspecto visual único aos títulos. Para empezar, con este deseño dos títulos conséguese que as letras raiadas sexan o primeiro que ve o ollo humano cando contempla a portada do libro que acaba de abrir a man do neno ou do adulto. Como indicamos máis arriba, as superficies raiadas fronte a outros tipos de superficie posúen sempre unha prioridade visual na cultura occidental.



Imaxe 3

Dans toute image, l'élément rayé est celui qui se voit en premier. [...] Il est permis de s'interroger sur cette « priorité visuelle » du rayé par rapport aux autres structures de surface. Ce qui est rayé se voit avant ce qui est uni, avec ce qui est semé et même avant ce qui est tacheté. Est-ce là un phénomène perceptif propre à l'homme occidental ? Ou bien est-ce quelque chose de commun à toutes les cultures, voire à l'homme et à certains animaux ? Dans un tel phénomène, existe-t-il une frontière entre le biologique et le culturel et, si oui, où se situe-t-elle ? (Pastoreau, 1991: 41 e 42-43)

O tradutor, suxeito que traduce e primeiro axente paratradutor, é un estudoso de todos os signos, marcas, sinais, símbolos e imaxes que funcionan como códigos sociais na comunicación humana. Por conseguinte, resulta obvio que como tradutores non podemos pasar por alto unha lectura e interpretación do universo material e simbólico das raias debuxadas nas letras titulares dos nosos dous libros infantís antes de encetarmos calquera (para)tradución dos

mesmos. Na lectura, interpretación e tradución de todo elemento simbólico, todo é cultural e, por conseguinte, o seu estudo debe ter sempre en conta o momento histórico da súa aparición e o contexto preciso onde aparece. Como en calquera investigación sobre o símbolo e a imaxe en tradución, impóñense certas puntualizacións semiolóxicas de compoñentes aparentemente fortuítos ou gratuítos da comunicación humana pero que, en última instancia, resultan ser enclaves esenciais de interpretación da simboloxía occidental.



Imaxe 4

Escribir e editar os títulos de dous libros infantís así (*Imaxe 4*), con raias en cadansúa letra, constitúe un deseño ortotipográfico de gran valor simbólico. A raia é unha estrutura de superficie tan dinámica que impón movemento e anima todo o que toca, outorgando un ritmo incesante de enerxía vital cara adiante. En tradución publicitaria explótanse constantemente as capacidades paratradutoras da raia: a marca Adidas non se equivoca cando nos vende as súas tres raias paralelas e oblicuas na roupa deportiva que fabrica, para facernos sentir, por exemplo, que nos estadios os atletas que calzan zapatillas coas súas tres raias corren máis rápido cós que non as teñen¹². Para un tradutor, consciente de que nada do que se edita é pura visión ou simple percepción, senón mirada (para)tradutora e lectura interpretativa, as raias poden chegar a ter distintos sentidos segundo os contextos de comunicación (para)tradutora. As raias poden ser «diabólicas» cando se convierten, por exemplo, en marca ignominiosa dos deportados nos campos de concentración. Todo un motivo visual da vestimenta, o das raias dos pixamas das vítimas do holocausto, utilizado por John Boyne no seu libro «xuvenil» titulado *The Boy in the Striped Pyjamas* (Boyne 2006); libro traducido ao español co título de *El niño con el pijama de rayas* (Rovira Ortega [trad.] 2007) e ao francés co título de *Le garçon en pyjama rayé* (Gibert [trad.] 2007). Nas edicións das producións paratextuais das portadas dos tres libros mencionados paratradúcense as mesmas raias «diabólicas» que durante a Idade Media xa eran utilizadas para estigmatizar

12 «La marque d'articles de sport Adidas ne s'y est pas trompée, qui a choisi pour emblème trois bandes parallèles, formant comme des rayures sur les vêtements et les chaussures qu'elle vend un peu partout dans le monde. Ces trois bandes connotent pleinement l'idée de la rapidité et de performance sportive.» (Pastoureau, 1991: 149-150 nota 4)

e anatemizar a toda persoa excluída da orde social¹³. A estrutura simbólica da raia simbolizou, desde os tempos medievais, a segregación ideolóxica e a discriminación social, utilizándose como marca de infamia imposta aos xudeus (e musulmáns) na simboloxía occidental¹⁴. O famoso pixama de raias era a vestimenta que os nazis impoñían a todos os deportados nos campos de concentración¹⁵. As portadas das dúas traducións citadas reproducen a mesma construción paratextual que a edición orixinal (*Imaxe 5*): raias azuis e brancas alternando para escribir as palabras que compón cada título en inglés, español e francés (*The Boy/El niño/Le [raia branca] in the/con el/garçon [raia azul] Striped/pijama/en [raia branca] Pyjamas/de/pyjama [raia azul] rayas/rayé [raia branca]*).

Imaxe 5



13 «Dès avant l’an mille, en effet, l’image occidentale a pris l’habitude de réserver un statut péjoratif à la rayure du vêtement [...] Dans l’image comme dans la rue, sont ainsi fréquemment signalés par un vêtement ou un attribut rayé tous ceux qui se placent hors de l’ordre social, soit en raison d’une condamnation (faussaires, faux monnayeurs, parjures, criminels), soit en raison d’une infirmité (lèpreux, cagots, simples d’esprit, fous) soit parce qu’ils exercent une activité inférieure (valets, servantes) [...] soit parce qu’ils ne sont pas ou plus chrétiens (musulmans, juifs, hérétiques). Tous ces individus transgressent l’ordre social, comme la rayure transgresse l’ordre chromatique et vestimentaire.» (Pastoureau, 1991: 31-33)

14 «Le rayé, quels que soient son périmètre et ses couleurs, est plus fortement marqué – et donc plus “ efficace ” — que la couleur jaune, le bonnet pointu ou la rouelle *partie*.» (Pastoureau, 1991: 29. A cursiva é do autor)

15 Pixama de raias no que se cosía o triángulo correspondente ou a estrela de David que estigmatizaba a xerarquía racista e social establecida polos nazis: triángulo azul para o deportado apátrida; triángulo marrón para o deportado xitano; triángulo negro para o deportado asocial; triángulo vermello para o deportado político; triángulo rosa para o deportado homosexual; triángulo verde para o deportado de dereito común; triángulo violeta para o deportado sectario da Biblia; estrela amarela para o deportado xudeu; estrela amarela e vermella para o deportado xudeu resistente.

Pero as raias tamén poden ter outros sentidos simbólicos na comunicación máis cotiá. Desde a creación do grupo de investigación **T&P** numerosos son os exemplos que estamos recompilando onde a estrutura da raia paratraduce mensaxes moi concretas. Así por exemplo, cando collemos o coche atopámonos nas estradas con raias «perigosas» como as usadas polo código da circulación cando, vermellas e brancas, funcionan para sinalarnos o perigo, ou, brancas e negras, advírtennos do posible cruzamento de peóns nun paso que, non por casualidade, se chama «paso de cebra» en español ou *zebrastreifen* en alemán. Intérpretes do cotián, os tradutores sabemos que existen tamén raias «hixiénicas» como as raias das sabas nas que durmimos, as raias das toallas coas que nos secamos ou as raias da roupa interior que levamos¹⁶. Estudiosos dos códigos sociais, os tradutores interpretamos tamén as raias «emblemáticas» cando aparecen nos uniformes, insignias e bandeiras. Agora ben, as raias que aparecen nos títulos dos nosos dous libros infantís son



Imaxe 6

16 «Faut-il aller jusqu'à penser que ces rayures pastellisées qui touchent notre corps ne répondent pas seulement au souci de ne pas le souiller, mais qu'elles ont aussi pour rôle de le protéger ? Le protéger contre la saleté et la pollution, contre les attaques extérieures, mais le protéger aussi contre nos propres désirs, contre notre irrésistible appétit d'impureté ? [...] Longtemps, du reste, les vêtements rayés garderont la réputation d'être moins salissants que les autres. Idée évidemment fausse sur le plan chimique et matériel, mais idée qui ne l'est pas complètement dans le domaine perceptif. La rayure joue toujours un rôle de trompe-l'œil. Elle montre et elle cache à la fois, et peut donc aider à dissimuler les taches.» (Pastoureau, 1991: 108 e 122-123)

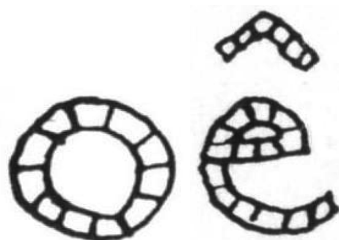
raias dinámicas esencialmente «lúdicas». Tal e como tan acertadamente apunta o propio Michel Pastoureau, as relacións entre a infancia e as superficies raiadas son antigas pero as raias non adquiren un sentido positivo e esencialmente lúdico, ata ben entrado o século XIX.

Les relations entre l'enfant et la rayure sont anciennes. [...] Il faut vraiment attendre la seconde moitié du XIX^e siècle pour que s'instaure entre l'univers de la rayure et celui de l'enfance des rapports privilégiés. Depuis cette date, ils n'ont cessé de se consolider. [...] Saine et propre, donc « bourgeoise », la rayure des enfants possède également quelque chose de ludique [...] ce n'est pas un hasard si un personnage comme Obélix, compagnon d'Astérix dans la bande dessinée de ce nom, porte un gigantesque caleçon rayé verticalement bleu et blanc. **Ces rayures-là [...] peuvent s'exprimer sur le vêtement mais aussi sur d'autres supports ayant à voir avec l'enfance**, la fête et le jeu : les bonbons (pensons aux berlingots), les jouets, les baraques de fêtes foraines, les accessoires de cirque et de théâtre. Aujourd'hui **la rayure des enfants est** donc tout à fait saine et sereine, **ludique et dynamique**, toutes qualités sur lesquelles s'appuient les firmes commerciales pour vendre des produits destinés aux plus jeunes et à tous ceux qui souhaitent le rester. (Pastoureau, 1991: 120-126. O resaltado é meu)

O carácter dinámico e lúdico que impregna o deseño das raias outórgalle certa proximidade e familiaridade ao proceso da mirada infantil das portadas de cada un dos dous libros anteriores, durante e logo da súa lectura en voz alta. Unha primeira mirada superficial podería interpretar cada deseño das raias da unidade iconotextual das letras cursivas titulares en cada libro como uns ladrilliños que constrúen a casa para o caso da portada do libro *dans ma maison, il y a...* (Imaxe 3); e, no caso da portada do libro *dans ma forêt, il y a...* (Imaxe 6), unhas corredoiras ou pequenos camiños que axudan a orientarse no bosque.

Agora ben, unha segunda mirada moito máis profunda permítenos ver que coas raias tamén se debuxa, en cada unha das letras que compón a primeira parte dos títulos da portada, diferentes siluetas de algo parecido a unha especie de taboleiro coma se en cada unha das letras a «man» dun neno se entretivese en retocalas, unha a unha, para redecoralas pintando pequenas e distintas casas sen numerar ata conformar diminutas raias ou *rayuelas* de formas diferentes (circulares, rectas, cadradas, curvas ou en forma de caracol) en cada sección xeométrica que compón cada letra.

Debuxar raias ou *rayuelas* imaxinarias coa axuda de raias pequenas (Imaxe 7), tal e como se fixo, consciente ou inconscientemente, na presentación



Imaxe 7

tipográfica das letras da primeira parte dos títulos das obras orixinais editadas por Mila Éditions, constitúe en definitiva todo un xesto de gran valor simbólico nun imaxinario esencialmente lúdico como o do neno. Como sucede con todo xogo, o acto lúdico de debuxar siluetas de raias ou *rayuelas* sen numerar realízase nun moi determinado contexto espazo-temporal: o espazo e o tempo da lectura e escritura para nenos. As raias pintadas en cada unha das letras titulares inician o libro e inician ao neno. En efecto, por unha banda, son o inicio físico e material do libro, están na portada, e, por outro, son a iniciación do neno xa que o preparan, intuitiva e inconscientemente, a unha das futuras actividades máis serias da súa vida como vai ser ler e escribir, un dos obxectivos pedagóxicos e educativos máis importantes da LIX. Escribir con raias as letras dos títulos dos dous libros infantís constitúe un acto de recreación e de reconstrución, de xeito esencialmente lúdico, do propio acto da escritura xa que esta, en definitiva, non é máis ca unha longa sucesión de raias.

Ce qui est rayé n'est pas seulement quelque chose de marqué et de classé. C'est aussi quelque chose de créé, de construit, [...] comme l'écriture [...] : mise en ordre des connaissances et sillon fertile de la pensée, l'écriture n'est souvent sur son support qu'une longue suite de rayures. (Pastoureau, 1991: 144-145)

É moi importante decatarse de que estamos ante unha auténtica iniciación á lectura e á escritura levada a cabo grazas ao debuxo de distintas formas dun xogo infantil tradicional moi determinado: a raia ou *rayuela*. Un xogo que recibe nomes diferentes segundo as formas xeométricas empregadas para debuxalo¹⁷ e traducións diferentes segundo as linguas dos lugares do mundo nos que se practica¹⁸. Desde sempre, os xogos son actividades desinteresadas, voluntarias,

17 A raia (*rayuela*) en Galicia é coñecida por nomes tan variados como *rollo*, *mariola*, *cotelo*, *truco*, *roleta*, *peletre* e algúns máis. Moitos deses nomes foron creados en función da forma xeométrica empregada para debuxar o *xogo da chapa*. Así, por exemplo, existen nomes galegos para designar a raia tales como o *castro*, o *castrillo*, o *padrón* (o mundo), o *caracol*, o *armario*, a *chapa de nove*, a *chapa chinesa*, a *chapa do aeroplano*, o *boneco* e a *boneca*, os *meses do ano*, o *transatlántico* ou o *ceo* e a *terra*. Cf. Cortizas e Souto, 2001: 293-306.

18 Así temos nomes como *calajanso*, *calderón*, *cascayu*, *coroza*, *coxcox*, *coxcojilla*, *cruceta*,

que se desenvolven segundo certas regras para revelar unhas significacións simbólicas xeralmente esquecidas pero que se actualizan en determinados tipos de escritura, como é o caso que nos ocupa aquí. As casas debuxadas polas raias lúdicas en cada letra titular simbolizan o que sempre simbolizou o propio xogo infantil da mariola ou peletre: un percorrido individual de iniciación a través do cal o neno pasa dun grao a outro, dunha casa a outra, na súa propia conciencia de ser humano ao longo dun proceso de individuación laberíntico pero esencialmente lúdico. Non hai que esquecer que o xogo do peltre, coas súas múltiples variantes en formas cadradas, rectangulares, circulares ou en espiral, foi, desde sempre, unha das representacións lúdicas máis frecuentes para «ilustrar» as narracións sobre labirintos e o dédalo mitolóxico.

Ainsi, le « jeu du ciel et de l'enfer » au cours duquel les enfants dessinent sur le sol une spirale et poussent en sautant sur un pied un caillou à travers douze cases jusqu'au centre, renvoie à l'origine à l'exploration du labyrinthe au cœur duquel on devait trouver le secret de son propre destin et la lumière surnaturelle qui surgit dans l'obscurité de l'inconscient au plus profond de l'âme. [...] La marelle à laquelle jouent encore les petites filles d'aujourd'hui, et qui simule un parcours d'épreuves entre « l'enfer » et « le ciel », mais selon un schéma linéaire où l'enfer est en bas et le ciel en haut (sans doute sous l'influence de la représentation chrétienne du monde), en est d'ailleurs dérivée. (Cazenave [dir.] 1996: 335-336)

En definitiva, o deseño das raias lúdicas de cada unha das letras cursivas dos títulos dos nosos dous libros infantís, nas súas edicións orixinais en francés, está impregnado de toda a carga simbólica do imaxinario ancestral do xogo da raia. A interpretación simbólica final do deseño das raias lúdicas contempla a perfecta complementación das dúas lecturas realizadas na primeira e segunda miradas comentadas. A referencia simbólica ao xogo da raia, por unha banda, axuda a orientarse no espazo exterior do neno: os posibles camiños laberínticos que un neno pode atopar cando pasea polo bosque (*Imaxe 6*). Por outra banda, a representación do xogo da raia colabora na verticalidade da construción poética do espazo máis íntimo do neno: a súa propia casa, o seu fogar (*Imaxe 3*). Con todo a editorial do grupo *Imaginarium* tan só mantivo o uso das minúsculas e

chinche, escanchuela, futi, inférnáculo, monet, palet, pata coja, pico, pique, pitajuelo, rayuela, reina mora, tejo, teta, toldas, trillo, truco, truquemele, xarranca en España; *jogo do homen, jogo da mulher, macaca, da macaca, do diablo, do homen morto, da gargalo, da cuadrado, do truique, pulgarcillo* en Portugal; *aeroplano, gambeta, luche, lucho, rayuela, tejo, tilín, tuncuna* en Arxentina; *coxcojilla, luche, lucho, mariola, tejo* en Chile; *la golosa, corozza*, en Colombia; *tejo pijeje* en México; *mundo, changala* en Perú; *peregrina, trucameló* en República Dominicana; *la grulla, la vieja* en Venezuela; *Munzenwurspiel, Hinspiel, Himer an hülle* en Alemaña; *Hopscotch* en Australia, Estados Unidos e Reino Unido; *Hinkelen* en Holanda; *marelle* en Francia; etc.

decidiu publicar as primeiras edicións das miñas traducións ao español (Yuste Frías [trad.] 2002a e 2002b) dos mencionados títulos utilizando só letras grosas en redondo. Un tipo de letra moito máis corrente que, en portada, salienta aínda máis a linearidade da escritura tipográfica non lúdica e nada infantil, por moito que manteña a redondez e a minúscula inicial presentes na edición orixinal. Deste xeito o novo aspecto visual instaurado rompe a unidade iconotextual orixinal e fai que o texto se separe máis da imaxe na tradución ao español. Houbo lectura e interpretación do visual por parte do tradutor pero non paratradución do visual por parte da editorial. O paratexto da portada orixinal francesa necesitaba dunha paratradución que trasladase o conxunto de implicacións simbólicas presentes no deseño das raias lúdicas de cada letra dos títulos en portada para presentar moito mellor a tradución. Se dicimos que non pode haber tradución sen paratradución, na tradución dos nosos dous libros infantís impoñíase paratraducir o visual para traducir mellor o verbal.

5.2. A imaxe crea letra

Ben é certo que houbo certas compensacións. A perda simbólica que pode ocasionar decidir non manter nas portadas o aspecto visual do peculiar deseño das raias lúdicas das letras cursivas dos títulos orixinais en francés, púidose ver compensada coa acertada decisión, por parte da editorial *Imaginarium*, de aceptar e manter as miñas traducións dos bocadillos situados preto da boca de cada personaxe debuxado nas entidades iconotextuais das portadas respectivas (*Imaxes 8 e 9*).



Imaxe 8



Imaxe 9

En efecto, decidín cambiar a expresión verbal orixinal francesa da segunda parte de cada título dos dous libros infantís —o «*il y a...*»— por dúas adaptacións que se axustasen á miña lectura, interpretación e paratradución do aspecto visual que me ofrecían os bocadillos que saían de cada personaxe. Así decidín traducir o «*il y a...*» da portada da obra *dans ma maison, il y a...* polo saúdo «¡Hola!» (Imaxe 9) e o «*il y a...*» da portada da obra *dans ma forêt, il y a...* pola onomatopea «¡Tutururú!» (Imaxe 8). Os peritextos icónicos constituídos polas imaxes de cada portada influíron unha vez máis na miña decisión á hora de elixir as palabras. Atrevínme a incorporar un novo punto de vista para o lector da miña tradución, e o que sucedeu ao final foi que non só as imaxes do orixinal influíron nas palabras que escollín, senón que as miñas propias palabras traducidas ían facelo, despois, nas mesmas imaxes «paratraducidas», outorgándolles un sentido sempre fiel á miña lectura, interpretación e paratradución do aspecto visual da entidade iconotextual de cada portada.

Nas primeiras edicións en español dos nosos dous libros infantís, os outros tres paratextos anteriores ás portadas xa comentadas, é dicir, as cubertas, as contracubertas e as anteportadas, quería a editorial *Imaginarium* publicalas coidando ao máximo todos os detalles. Con todo, a tradución que propuxen á iniciadora da tradución para o primeiro bocadillo que aparece en cada unha das cubertas cambiouse a última hora na imprenta. A miña proposta de «con

pegatinas de quita y pon» para a expresión francesa *avec gommettes repositionnables* foi finalmente publicada omitindo a expresión «de quita y pon» (*Imaxe 10*) coa consecuente perda de paratradución do aspecto visual de todo un paratexto: a anteportada.



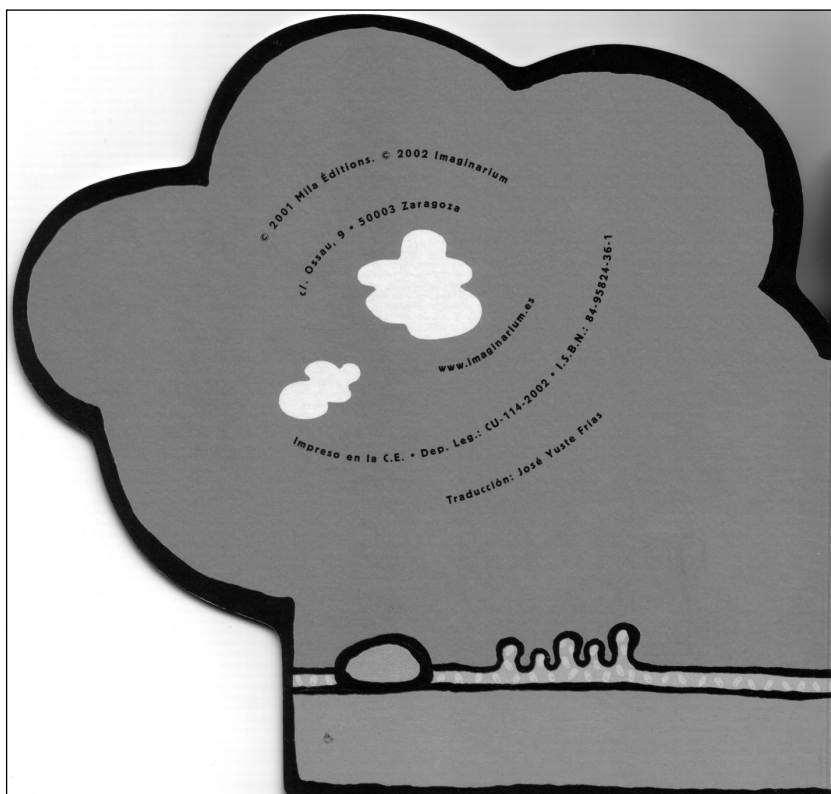
Imaxe 10



Imaxe 11

A anteportada (*Imaxe 11*) é en realidade unha páxina repleta de 13 adhesivos que pode despegarse totalmente de cada libro e ocupar outra posición diferente da anteportada. Cada adhesivo pódese, á súa vez, despegar completamente e, unha vez mollado, poderse volver pegar en calquera parte de calquera páxina en cartón de cada libro. Este xesto lúdico pode repetirse tantas veces como queira o neno en función do que le, escoita, ve, mira e contempla. Eliminar a expresión española «de quita y pon» na tradución «con pegatinas de quita y pon» que propuxen para os bocadillos das cubertas non paratraduce a función lúdica de todo o paratexto da anteportada.

Unha de cal e outra de area! Así é sempre o tira e afrouxa entre tradutor e editorial. No que atinxe á contracuberta, debo dicir que na súa política editorial e ante a invisibilidade do tradutor á que nos teñen afeitos as escasas culturas paratradutoras dos nosos tempos, *Imaginarium* non esqueceu coidar un dos máis importantes detalles á hora de revalorizar o status profesional da figura do tradutor: a súa visibilidade editorial. En efecto, para un tradutor



Imaxe 12

constitúe toda unha honra que o seu nome e apelidos aparezan nunhas páxinas de dereitos¹⁹ tan belas como as editadas por *Imaginarium* na publicación de *En mi bosque* e *En mi casa*. A editorial levou a cabo nestas dúas páxinas de dereitos unhas paratraducciones excelentes de todo o aspecto visual presente en cada unha das respectivas entidades iconotextuais orixinais francesas. Cada contracuberta (*Imaxes 12 e 13*) presenta non só os dereitos da obra traducida senón tamén ao tradutor, sen o labor do cal resultaría imposible a existencia de traducións coa calidade profesional que se desexa editar nas políticas editoriais levadas a cabo cada día dentro do mercado profesional da tradución da literatura infantil e xuvenil (TRALIX). A visibilidade do tradutor nos libros non debería limitarse aos exiguos espazos paratextuais dun prefacio ou dunhas cantas notas ao pé de páxina nos que ao parecer se pode escoitar a tímida voz de alguén a quen se lle outorga un papel meramente secundario e non de auténtico autor. O tradutor consciente do seu labor tra-



Imaxe 13

19 Tamén chamadas «páxinas de propiedade» —que non «páxinas de créditos»— porque nelas figuran os dereitos da obra, o pé de imprenta, o número de edicións, as licenzas, etc.

duto e paratradutivo nunca é invisible senón totalmente visible, como un autor máis. Facendo eco ao *call to action* que Lawrence Venuti dirixe aos tradutores cando escribe sobre a *Translator's Invisibility* (Cf. Venuti, 1995), o tradutor sempre pode influír á hora de decidir os criterios culturais, políticos, éticos e ideolóxicos cos que se vaia a editar a súa tradución ou, polo menos, debería intentalo sempre.

6. Conclusións

En toda tradución especializada de textos con imaxe, os tradutores nunca traducimos dunha lingua a outra, illada cada unha doutros códigos semióticos, senón entre linguas actualizadas en actos de fala únicos e irrepitibles en plena interacción intersemiótica. Traducir e paratraducir libros infantís non son actividades propias dunha tradución subordinada (*constrained translation*), senón máis ben dunha tradución intersemiótica onde a unidade verbal e a unidade visual conforman unhas entidades iconotextuais de tradución mestizas, indivisibles, nada arbitrarias e totalmente motivadas nas que o texto é imaxe e a imaxe é texto. A creación de mestizas entidades iconotextuais constitúe unha técnica moi frecuente en actividades simbólicas de produción de todo tipo de textos con imaxe fixa así como na produción de todo tipo de textos con imaxe en movemento. A riqueza dos imaxinarios nos libros infantís provén do feito editorial de acompañar texto con imaxes visuais que fan moito máis que simplemente ilustralo: reforzan e amplían as posibilidades de sentido simbólico. Polo tanto, ler e interpretar a imaxe resulta esencial á hora de traducir o texto que a acompaña. Traducir é interpretar, a interpretación é unha forma de tradución. Ler, interpretar e (para)traducir imaxinarios implica saber captar a dimensión verbo-icónica dos textos que se van traducir. Texto e imaxe entrelázanse, complementáanse e refórzanse mutuamente selando *in aeternum* unha mestiza parella indivisible entre o lexible e o visible. Para asegurar o éxito da tradución dun libro infantil, o tradutor debe ler e interpretar cada un dos elementos textuais e paratextuais constitutivos do imaxinario da obra que hai que traducir: as palabras, as imaxes, os sons, os movementos e ata os cheiros presentes en cada texto e cada paratexto. Un tradutor de libros infantís traduce textos e paratraduce paratextos sen esquecer nunca a futura interacción do neno e o adulto coa totalidade do material iconotextual que el mesmo recrea xa que, en realidade, todo tradutor de libros infantís é ou debería ser sempre recoñecido como un segundo autor tanto do aspecto verbal como do aspecto visual.

Paratraducir ben os paratextos para traducir mellor o texto! Ser conscientes da paratradución pode axudar ao tradutor a non sucumbir ante a manipulación editorial que empobrece a maioría dos contidos traducidos ao non editar na publicación final da tradución dos textos, a lectura, interpretación e paratradución, por parte do tradutor, das estruturas simbólicas de cada imaxinario presente nos paratextos. A manipulación de paratextos por parte non tanto dos propios tradutores senón de terceiros, concretamente os editores, leva implicacións ideo-

lógicas, políticas, sociais e culturais. Por iso é polo que para todo tradutor o concepto de paratradución poida resultarlle idóneo á hora de intentar describir e definir esa zona imprecisa e indecisa no tempo tradutor e no espazo editorial nos que sempre se sitúa o profesional da tradución cando se vai a publicar, por fin, o seu traballo. Saber tomar decisións xunto co editor marcará ou non a calidade do produto. Co concepto de paratradución o tradutor pode reivindicar, dunha vez por todas, a figura visible da súa persoa dentro do espazo físico e material dos libros. Como segundo autor que é, o nome do tradutor debería aparecer non só na páxina de dereitos senón tamén na portada e ata, por que non?, na cuberta, canda o nome do primeiro autor e a súa mesma altura, tal e como aparecen sempre tanto o nome do autor do texto como o do autor das ilustracións nun libro infantil. Isto acabaría coa sensación que adoita ter a maioría dos lectores de traducións ao crer inxenuamente que leron a obra de tal ou cal autor francés, inglés, alemán, italiano, etc., cando o que leron é un texto escrito por alguén do que nin lembran o nome porque o agocho no que o meteu o editor, o paratexto da páxina de dereitos, é un lugar moi pouco visitado cando se le un libro por moi infantil que (se) sexa. Agora ben, o tradutor é o suxeito mestizo por antonomasia e, por conseguinte, como maxistralmente suxire Alexis Nouss, a paternidade de calquera obra traducida dilúese no fluxo das identidades múltiples que viven no tradutor cando fai visible as súas pegadas non só ao traducir entre dúas linguas e dúas culturas, senón tamén ao paratraducir entre dous códigos semióticos.

[...] si on sait que le traducteur laisse ses traces dans le texte, il ne faudrait pas en conclure à une hypostase du traducteur qui viendrait prendre la place théologique de l'auteur laissée inoccupée depuis que structuralisme et post-structuralisme l'en ont délogé. Après la mort de l'auteur (sinon celle de l'homme), est-il possible de ressusciter, pour la traduction, la notion d'œuvre, impliquant une reconnaissance de paternité, une identité forte et singulière, alors que le sujet contemporain sait qu'il est flux identitaire, construction permanente soumise à la multiplicité de ses diverses appartenances ? Le traducteur, entre deux langues et deux cultures, en est un modèle. Certes, il signe sa traduction et il est heureux que son statut légal et éditorial soit désormais attesté. Mais qui est l'auteur d'une traduction ? (Laplantine e Nouss, 2001: 562)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARDY, S. e DOINET, M. (2001) *Où est la crotte de Paco ? Gratte et découvre les odeurs dans la maison*, París: Le petit musc-Play Bac.
- BOYNE, J. (2006) *The Boy in the Striped Pyjamas*, Oxford: David Fickling Books

- CAZENAVE, M. [dir.] (1996) *Encyclopédie des symboles*, Paris: Le Livre de Poche.
- CLAS, A. (2003) « Editorial » *Meta*, XLVIII, 1-2 (vol. dedicado á *Traduction pour les enfants* e dirixido por Riitta Oittinen): 1. Publicación dispoñible en rede: <<http://www.erudit.org/revue/meta/2003/v48/n1/006952ar.pdf>> (Consulta 09/12/05).
- CORTIZAS, A. et SOUTO, C. (2001) *Chirlosmirlos. Enciclopedia dos xogos populares*, Vigo: Xerais.
- CRETIN, N. (1999) *Fêtes et traditions occidentales*, Paris: P.U.F.
- GENETTE, G. (1987) *Seuils*, Paris: Seuil.
- GERSPACHER, V. (2001) *Dans ma maison, il y a...*, Paris: Mila.
- GIBERT, C. [trad.] (2007) *Le garçon en pyjama rayé* (autor: John Boyne, tít. orix.: *The Boy in the Striped Pyjamas*), Paris: Gallimard, col. Folio Junior, n.º 1422.
- GRÉGOIRE, M.-H. & QUATRE FLEUVES (2001) *L'étoile de Mimosa. Livre oreiller tout doux*, Paris: Quatre Fleuves.
- LAPLANTINE, F. e A. NOUSS (2001) *Métissages. De Arcimboldo à Zombi*, Paris: Fayard/Pauvert.
- LUNA ALONSO, A. y S. MONTERO KÜPPER [eds.] (2006) *Tradución e Política editorial de Literatura infantil e xuvenil*, Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, col. **T&P**, n.º 2. Extractos do libro dispoñibles en rede: <<http://webs.uvigo.es/paratraduccion/paratraduccion/paratraduccion2-web.pdf>>
- OITTINEN, R. (2000) *Translating for Children*, Nova York–Londres: Garland.
- (2003) «Where the Things Are: Translating Picture Books» *Meta*, XLVIII, 1-2 (vol. dedicado á *Traduction pour les enfants* e dirixido por Riitta Oittinen): 128-141. Artigo dispoñible en rede: <<http://www.erudit.org/revue/meta/2003/v48/n1/006962ar.pdf>> (Consulta 09/12/05).
- PASTOUREAU, M. (1991) *L'étoffe du Diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris: Seuil, col. La librairie du xx^e siècle.
- ROVIRA ORTEGA, G. [trad.] (2007) *El niño con el pijama de rayas* (autor: John Boyne, tít. orix.: *The Boy in the Striped Pyjamas*), Barcelona: Salamandra
- SHAVIT, Z. (1981) «Translation of Children's Literature as a Function of its Position in the Literary Polysystem», *Poetics Today* 2-4: 171-179. Artigo dispoñible en rede: <<http://www.tau.ac.il/~zshavit/10.pdf>> (Consulta 10/02/06).
- (1999) «The Double Attribution of Texts for Children and How It Affects Writing for Children», en BECKETT, Sandra L. [ed.], pp. 83-98. Capítulo de libro dispoñible en rede: <<http://www.tau.ac.il/~zshavit/57.pdf>> (Consulta 10/02/06).
- VENUTI, L. (1995) *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Londres–Nova York: Routledge.

- WITSCHGER, A. L. (2001) *Dans ma forêt, il y a...*, París: Mila.
- YUSTE FRÍAS, J. (1998a) «Contenus de la traduction : signe et symbole», en ORERO, P. [ed.] *III Congrès Internacional sobre Traducció. Març 1996. Actes*, Bellaterra (Barcelona): Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 279-289. Publicación disponible en rede: <<http://webs.uvigo.es/jyuste/JoseYusteFrias1998a.pdf>>
- (1998b) « EL PULGAR LEVANTADO: un buen ejemplo de la influencia del contexto cultural en la interpretación y traducción de un gesto simbólico », en FÉLIX FERNÁNDEZ, L. y E. ORTEGA ARJONILLA [eds.] *II Estudios sobre Traducción e Interpretación. Actas de las II Jornadas Internacionales de Traducción e Interpretación de la Universidad de Málaga. Málaga, 17-20 de marzo de 1997*, Málaga: Universidad de Málaga et Diputación Provincial de Málaga, tome 1, pp. 411-418. Publicación disponible en rede: <<http://webs.uvigo.es/jyuste/JoseYusteFrias1998c.pdf>>
- (2001) «La traducción especializada de textos con imagen: el cómic», en DEPARTAMENTO DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN [ed.] *El traductor profesional ante el próximo milenio. II Jornadas sobre la formación y profesión del traductor e intérprete*, Villaviciosa de Odón (Madrid): Universidad Europea CEES [en CD-ROM], 4º apartado, cap. IV. Publicación disponible en rede: <<http://webs.uvigo.es/jyuste/JoseYusteFrias%202001a/32.htm>>
- (2005) «Desconstrucción, traducción y paratraducción en la era digital», en YUSTE FRÍAS y A. ÁLVAREZ LUGRÍS [eds.], pp. 59-82. Capítulo disponible en rede: <<http://webs.uvigo.es/paratraduccion/paratraduccion/YUSTEFRIASJOSEparatraduccion.pdf>>
- (2006a) «Traducción y paratraducción de la literatura infantil y juvenil», en LUNA ALONSO, A. y S. MONTERO KÜPPER [eds.], pp. 189-201. Capítulo de libro disponible en rede: <<http://webs.uvigo.es/jyuste/JoseYusteFrias2006a.pdf>>
- (2006b) «La pareja texto/imagen en la traducción de libros infantiles», en LUNA ALONSO, A. y S. MONTERO KÜPPER [eds.], pp. 267-276. Capítulo de libro disponible en rede: <<http://webs.uvigo.es/jyuste/JoseYusteFrias2006b.pdf>>
- [trad.] (2002a) *En mi casa* (autora: Valérie Gerspacher; tít. orix.: *Dans ma maison il y a...*), Zaragoza: Imaginarium. Extractos paratextuais do libro disponibles en rede: <<http://webs.uvigo.es/jyuste/traduccioness%20PDF/2002a/JoseYusteFrias%202002a.pdf>>
- [trad.] (2002b) *En mi bosque*, (autora: Anne-Laure Witschger, tít. orix.: *Dans ma forêt il y a...*), Zaragoza: Imaginarium. Extractos paratextuais do libro disponibles en rede: <<http://webs.uvigo.es/jyuste/traduccioness%20PDF/2002b/JoseYusteFrias%202002b.pdf>>

—— e A. ÁLVAREZ LUGRÍS [eds.] (2005) *Estudios sobre traducción: teoría, didáctica, profesión*, Vigo : Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, coll. **T&P**, n.º 1. Extractos do libro dispoñibles en rede: <<http://webs.uvigo.es/paratraduccion/paratraduccion/paratraduccion1-web.pdf>>