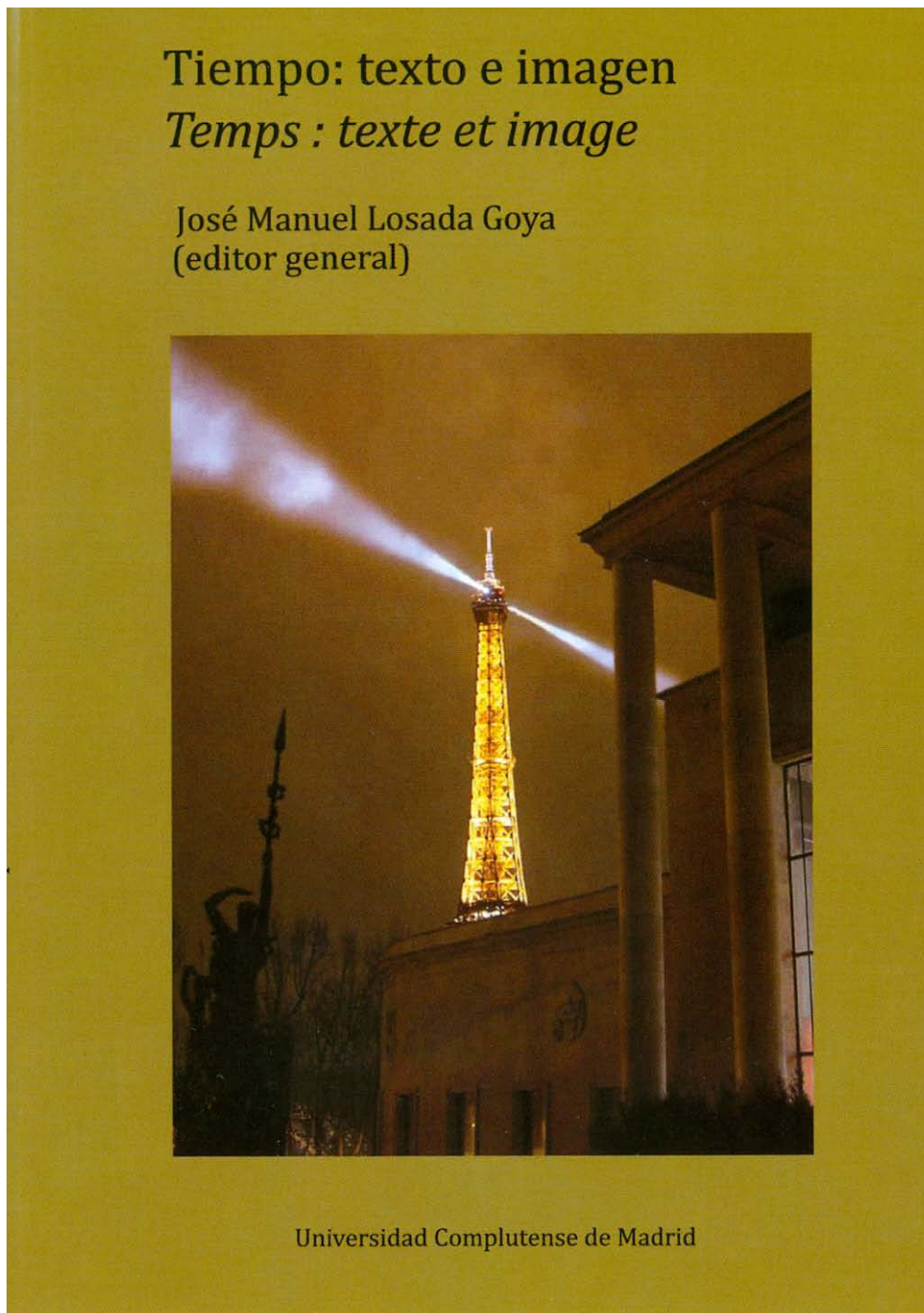


YUSTE FRÍAS, José (2011) «**Tiempo para traducir la imagen**» en Losada Goya, J.M. *et al* [eds.] *Tiempo: texto e imagen. Temps: texte et image*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Área de Humanidades, [CD-ROM], ISBN: 978-84-96701-37-3, pp. 975-992.



<http://www.joseyustefrias.com/index.php/publicaciones/capitulos-de-libro/217-tiempo-para-traducir-la-imagen.html>

## Tiempo para traducir la imagen

JOSÉ YUSTE FRÍAS  
*Universidade de Vigo*

En 2002 la línea editorial del grupo de jugueterías educativas Imaginarium me contactó para solicitarme el servicio urgente de la traducción al español de dos libros infantiles escritos en francés: *Dans ma maison il y a...* de Valérie Gerspacher<sup>1</sup> y *Dans ma forêt il y a...* de Anne-Laure Witschger<sup>2</sup>. Me explicaron que todas las traducciones a las lenguas oficiales del estado español ya habían sido encargadas y realizadas, pero a la hora de la revisión de las galeras no quedaron satisfechos con el resultado final de determinadas versiones, entre ellas la traducción al español. Tal y como suele ocurrir en el mercado real de la traducción profesional, el nuevo encargo corría mucha prisa y de la noche a la mañana me propusieron realizar la traducción al español de los libros franceses susodichos para el día siguiente porque todo estaba ya en prensa. Acepté encantado y me enviaron los textos que había que traducir: 13 páginas no numeradas de unos textos que no superaban las dos líneas por página.

Ante encargos de traducción de libros infantiles cuyo inicio acabo de describir, un neófito podría pensar que traducir un libro infantil es muy fácil ya que la cantidad de palabras es paupérrima por no decir prácticamente inexistente en cada página. Imaginarium había ya comprobado todo lo contrario, es decir, que traducir para niños no debía de ser nada fácil. Como en cualquier otro proceso de todo encargo de traducción que se precie, pedí a Imaginarium acceso a la producción paratextual de los textos que tenía que traducir. Me enviaron fotocopias en blanco y negro de todas las imágenes que rodeaban, envolvían, acompañaban, prolongaban, introducían y presentaban las susodichas escasas líneas de texto. Me encontré con unos peritextos icónicos que, en la edición final de

---

<sup>1</sup> Un extracto paratextual (cubierta, contracubierta, anteportada y portada) de la primera edición de mi traducción al español, publicada en 2002 por *Imaginarium*, puede consultarse a todo color en red: <<http://webs.uvigo.es/jyuste/docu/publicaciones/traducciones/2002a/JoseYusteFrias%202002a.pdf>>.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

la traducción, iban a seguir ocupando el 99% de cada una de las 13 páginas. Cuando me atreví a solicitar más tiempo para traducir la imagen de cada página, *Imaginarium* se sorprendió pero aceptó al explicarles lo mejor que pude que, sin tiempo para traducir la imagen, la traducción de las dos líneas de texto de cada página era imposible.

El gran desafío del traductor viene dado por la dificultad que supone traducir la pareja texto\_imagen cuando construye el imaginario, en este caso, de un libro infantil. Con la palabra «imaginario» hago referencia al conjunto de producciones, mentales o materializadas en obras editadas, construido a base de imágenes de naturaleza verbal en el texto (imágenes mentales implícitas en todo signo lingüístico con valor metafórico) e imágenes de naturaleza no verbal en el paratexto (imágenes visuales tales como dibujos, ilustraciones, fotografías) que llegan a construir estructuras coherentes y dinámicas, proveedoras siempre de un sentido simbólico a leer, interpretar y (para)traducir por el sujeto que (para)traduce. Para traducir el imaginario de cualquier libro, el traductor debe traducir no solo las ideas y pensamientos del aspecto verbal del libro sino también, y sobre todo, paratraducir las emociones y sentimientos transmitidos por los valores simbólicos del aspecto visual del libro: desde la propia textura de cada forma material del libro hasta cada una de las imágenes y colores impresos, pasando incluso por los propios sonidos y olores incorporados en el libro cuando va dirigido a un niño menor de 3 años.

### **PARATRADUCCIÓN: LA NOCIÓN CLAVE DE LA ESCUELA DE VIGO**

La noción de «paratraducción» fue creada en el seno del Grupo de Investigación Traducción & Paratraducción (T&P)<sup>3</sup> para analizar, desde un principio, el espacio y el tiempo de traducción de todo paratexto que rodea, envuelve, acompaña, prolonga, introduce y presenta el texto traducido para asegurar en el mundo de la edición su existencia, su recepción y su consumo no solamente bajo la forma de libro sino también bajo cualquier otra forma de producción editorial posible en la era digital. En la era digital de la información los profesionales de la traducción somos cada día más conscientes de que la concepción y regulación de sentido de cualquier texto varía en función de sus paratextos, es decir, en función de un determinado conjunto de unidades verbales, icónicas, entidades iconotextuales o diferentes producciones materiales que dentro

---

<sup>3</sup> Para más información sobre el Grupo T&P, creado en marzo de 2005, visítese su nuevo sitio web: <<http://webs.uvigo.es/paratraduccion>>.

del espacio material del texto lo rodean, envuelven o acompañan (los peritextos) y, fuera del espacio material del texto, hacen referencia a él prolongándolo en otros espacios externos físicos y sociales virtualmente ilimitados (los epitextos). Si, como decía Gérard Genette (1987: 9-10), no puede existir texto sin paratexto, tampoco puede existir traducción sin su correspondiente paratraducción. Traducción y paratraducción son siempre inseparables, de ahí que a la hora de unir las dos nociones para dar nombre al Grupo de Investigación de Referencia (TI4) que dirijo en la Universidad de Vigo empleásemos no la conjunción copulativa «y» sino el signo llamado *et* en español, *esperluette* en francés, *ampersand* en inglés: [&]. Esta grafía moderna del bigrama latino «et» no es propiamente hablando ni una «letra» del alfabeto ni un signo de puntuación sino todo un ideograma del trazado original de un lazo, de un nudo, de un dibujo de una cuerda que se anuda: una ligadura. En el Grupo T&P escribimos el signo «&» para representar todo ese sentido simbólico de unión que deseamos que exista siempre entre la traducción y la paratraducción.

Ahora bien, la paratraducción no es solo la traducción de paratextos o de textos paraliterarios (Yuste Frías, 2006a: 194-196), sino una noción mucho más compleja. La noción de paratraducción pretende ser una referencia simbólica no solo al lugar, físico o virtual, que ocupan todas las posibles producciones que rodean, envuelven, acompañan, prolongan, introducen y presentan a la traducción sino también, y sobre todo, una referencia simbólica al lugar, físico o virtual, que ocupamos todos los profesionales de la traducción en el mercado real de todos los días. El prefijo «PARA» ayuda a designar la siempre indescriptible posición de la persona que al ejercer la traducción se sitúa a la vez en un más acá y un más allá de la frontera, del umbral o del margen, con igual estatus que el primer autor del texto que está traduciendo y, sin embargo, demasiadas veces aparentemente secundario, subsidiario, subordinado como lo puede estar un invitado «frente a» su anfitrión. Un traductor, segundo autor frente al primer autor, es antes que nada un paratraductor porque su condición es la de estar ocupando siempre el espacio del prefijo «PARA»... es decir, estar al mismo tiempo de los dos lados de la frontera, del umbral, del margen que siempre separan una lengua de otra, una cultura de otra. En realidad, el propio traductor es «PARA», es la frontera misma, el umbral de una puerta entre lo conocido y lo desconocido, el margen del espacio intermediario situado «entre», el puente que permite el paso de una orilla a otra. Separa y une al mismo tiempo. La noción de paratraducción resulta idónea para intentar describir y definir esa zona imprecisa e indecisa espacio-temporal en la cual se sitúa todo traductor ante un encargo de traducción en el que saber tomar decisiones marcará o no la calidad del producto final. Con la noción de paratraducción queremos reivindicar la figura visible del traductor en todas y cada una de sus traducciones

editadas. Con el término de paratraducción queremos también expresar la necesidad de un posicionamiento ético, político, ideológico, social y cultural ante el acto nada inocente de traducir porque lo que está «cerca de», «al lado de», «junto a», «ante», «frente a», «en», «entre» o incluso «al margen de» la traducción resulta ser la propia vida que late en todos y cada uno de los textos que traducimos (Cf. Yuste Frías, 2005: 75-82). La paratraducción invita al traductor (sujeto que traduce y primer agente paratraductor) a leer, interpretar y paratraducir todo símbolo y toda imagen que rodea, envuelve, acompaña, prolonga, introduce y presenta al texto en los márgenes, en los umbrales de la traducción porque se trata de fenómenos paratextuales de naturaleza social y antropológica que participan, junto al texto, en la construcción del sentido de la obra editada.

La aplicación práctica de la nueva noción de paratraducción se encuentra localizada en la actividad cotidiana de las traducciones profesionales contemporáneas editadas en papel y/o en pantalla. Partiendo del hecho que de los textos de hoy en día están cada vez más acompañados de imágenes visuales o sonoras que orientan su traducción, la paratraducción de dichas producciones paratextuales se ha convertido en una necesidad en el mercado de la traducción. Umbral de transición, margen de transacción, zona indecisa, intermediaria y fronteriza de producciones paratextuales audiovisuales y verbo-icónicas, convertidas en auténticas entidades multimedia e iconotextuales, la paratraducción supone siempre un espacio de lectura interpretativa y escritura paratraductoras «entre» diferentes códigos semióticos productores o reguladores del sentido simbólico creado gracias a la relación intersemiótica o multisemiótica de los mismos. Esta publicación quiere centrarse en uno de los ejemplos típicos y tópicos de relación intersemiótica en traducción actualizada metatextualmente gracias al *modus operandi* de la paratraducción: el encargo de traducción del código verbal de un texto unido al código visual de un peritexto icónico que lo rodea, envuelve, acompaña, prolonga, introduce y presenta en papel. La traducción de la pareja texto/imagen en los libros infantiles (Yuste Frías, 2006b) supone el encuentro del código verbal y del código visual para construir sentido. El sentido de un texto no es jamás la suma de sus palabras sino la totalidad orgánica de las mismas, creada gracias a todo lo que las rodea, envuelve, acompaña, prolonga, introduce y presenta en la obra editada. Lejos de ser un dato tangible, el sentido en traducción es siempre el producto de la actividad de comprensión y expresión del traductor y, por consiguiente, solo podrá existir en la traducción editada gracias al sujeto que interpreta y traduce.

## PARATRADUCIR LA IMAGEN

Los traductores siempre hemos vivido en el mundo de las imágenes ya que nunca hemos traducido lenguas sino los imaginarios transmitidos por las imágenes mentales implícitas en el uso actualizado de dichas lenguas dentro de un texto determinado. Con la era digital, hoy en día los textos son introducidos y presentados tanto en pantalla como en papel, rodeados, envueltos, acompañados, prolongados de imágenes visuales o sonoras (peritextos icónicos o sonoros) que orientan su lectura, su interpretación y, por consiguiente, su traducción. Hay que saber «leer las imágenes» e interpretarlas para traducirlas ya que la imagen no es universal y, como el símbolo, tampoco escapa a la supuesta maldición de Babel. En efecto, muy al contrario de lo que suele pensarse, la percepción de una imagen no es un acto universal<sup>4</sup>: las imágenes no son universales de la comunicación sino que son productos culturales cuyo sentido puede cambiar según la localización espacio-temporal del acto de comunicación. Es algo que algunos llevamos repitiendo hasta la saciedad desde nuestros primeros pasos en la investigación sobre la traducción de textos con imagen (Yuste Frías, 1998a, 1998b, 2001, 2006a, 2006b, 2008a, 2008b y 2010a) y a lo largo de todos estos años en nuestros cursos de doctorado sobre el símbolo y la imagen en traducción impartidos en la Universidad de Vigo<sup>5</sup>.

## PARATRADUCIR LA IMAGEN DE LA LETRA

Para un niño las imágenes son textos y los textos son imágenes. En efecto, si la escritura en sus orígenes fue un pictograma antes de convertirse en letra<sup>6</sup>, para un niño en plena fase de alfabetización, las letras de un texto de un libro infantil son ante todo y sobre todo trazos dibujados. La escritura en su materialidad es siempre icónica: caracteres y maquetación siguen dependiendo de esquemas gráficos, ideográficos, por mucho que gracias a las nuevas tecnologías la tipografía haya

---

<sup>4</sup> Tal y como lo he demostrado en papel (Yuste Frías, 2008a) y en pantalla (Yuste Frías, 2008b y Yuste Frías, 2010a) a propósito de la percepción de una imagen publicitaria que todo el mundo cree conocer: el logotipo de *Carrefour* (Yuste Frías, 2008a: 153 *et seq.*).

<sup>5</sup> Para una visión general de mi docencia en posgrado, consúltese la sección correspondiente de mi Web Personal <<http://webs.uvigo.es/jyuste/index.php/docencia/docencia-de-posgrado.html>>. Para más detalles sobre la investigación del símbolo y la imagen en traducción, consúltese en red los textos y las imágenes de la sección *Imagen y traducción* de la Nueva Web del Grupo T&P. <<http://webs.uvigo.es/paratraduccion>>.

<sup>6</sup> Mucho antes de ser lo que son, las letras fueron imágenes. Como ya se sabe la palabra «alfabeto» fue creada a partir de las letras hebreas álef y bet que representaban respectivamente en sus antiguas grafías, tomadas de jeroglíficos egipcios, una cabeza de toro (al revés) y una casa en cuyo trazado puede verse nuestra actual letra «b» tumbada.

conseguido esquematizar al máximo la caligrafía. Aunque pertenezcan al mismo estilo y a la misma familia de carácter tipográfico, no todas las letras son iguales. La imagen final de las letras con las que se ha editado el libro a traducir y se va a editar el libro traducido, constituye un aspecto visual esencial cuya lectura, interpretación y (para)traducción por parte del traductor deben ser tenidas muy en cuenta a la hora de publicar la edición definitiva de la traducción. Con la aplicación de los recursos diacríticos tipográficos se altera el valor normal de las palabras, sintagmas, frases, párrafos y títulos. De ahí que la ortotipografía<sup>7</sup> resulte ser un elemento paratextual fundamental en traducción, ya que la escritura tipográfica correcta de cada letra, su tamaño y su estilo, no solo facilita la legibilidad de la traducción sino también el éxito o el fracaso de la presentación de la traducción en el primer y más importante espacio paratextual de todo libro: su cubierta y su portada. Los recursos diacríticos tipográficos fundamentan unas estructuras simbólicas muy determinadas a la hora de recrear el imaginario que impregna la edición de los libros infantiles originales y traducidos. Si ya en la edición de cualquier libro se procura no cometer erratas en la escritura tipográfica de las letras que van a ir en la portada o en la cubierta, en la edición de un libro infantil cualquier desliz en el diseño tipográfico puede tener repercusiones nefastas en las ventas de la mejor de las traducciones.

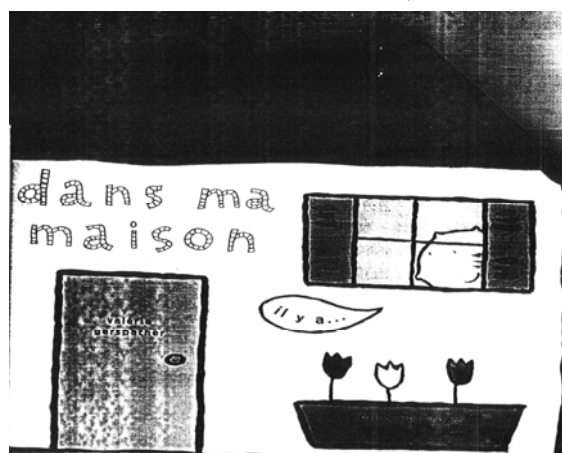


Imagen 1.

En las primeras ediciones originales en francés (Gerspacher 2001 y Witschger 2001) de los dos libros infantiles utilizados como corpus para escribir esta publicación, todas las letras de las palabras de la primera parte de cada uno de los títulos que figuran en portada –*Dans ma maison* y *Dans ma forêt*– (Imágenes 1 y 4) adoptan una figura inclinada sin rasgos de unión tratando de<sup>7</sup> imitar una

escritura manual muy específica. En efecto, las letras en portada fueron impresas con caracteres de escritura titulados y un tipo de figura que parece adaptar a la mano de un niño el carácter tipográfico llamado cursiva, bastardilla o itálica, de una manera muy particular: rellenando cada sección de cada letra con rayas que otorgan un aspecto visual único a los títulos. Para empezar con este diseño de los títulos se consigue que las letras rayadas sea lo primero que ve el ojo humano

<sup>7</sup> Cf. Yuste Frías 2010b.

cuando contempla la portada del libro infantil que acaba de abrir la mano del niño o del adulto. Las superficies rayadas frente a otros tipos de superficie poseen siempre una prioridad visual en la cultura occidental:

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 ? (Pastoureau, 1991: 41 y 42-43).

El traductor, sujeto que traduce y primer agente paratraductor, es un estudioso de todos los signos, marcas, señales, símbolos e imágenes que funcionan como códigos sociales en la comunicación humana. Por consiguiente, resulta obvio que como traductores no podemos pasar por alto una lectura e interpretación del universo material y simbólico de las rayas dibujadas en las letras titulares de nuestros dos libros infantiles antes de plantearnos cualquier (para)traducción de los mismos. En la lectura, interpretación y traducción de cualquier elemento simbólico, todo es cultural y, por consiguiente, su estudio debe tener siempre en cuenta el momento histórico de su aparición y el contexto preciso donde aparece. Como en cualquier investigación sobre el símbolo y la imagen en traducción, se impone ciertas puntualizaciones semiológicas de componentes aparentemente fortuitos o gratuitos de la comunicación humana pero que, en última instancia, resultan ser claves esenciales de interpretación de la simbología occidental.

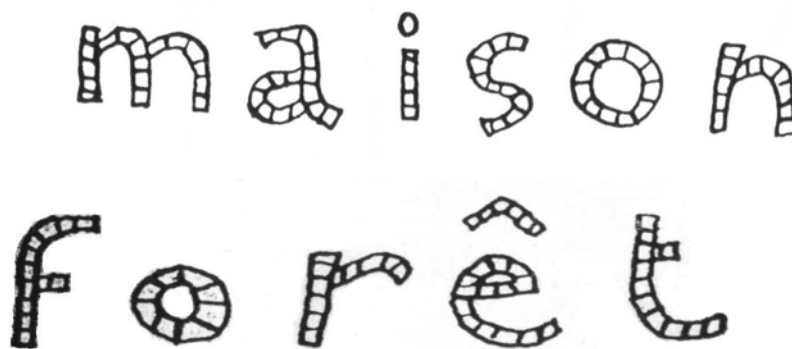


Imagen 2.

Escribir y editar los títulos de dos libros infantiles así (imagen 2), con rayas en cada una de sus letras, constituye un diseño ortotipográfico de gran valor simbólico. La raya es una estructura de superficie tan dinámica que impone



movimiento y anima todo lo que toca, otorgando un ritmo incesante de energía vital hacia delante. En traducción publicitaria se explota constantemente las capacidades paratraductorales de la raya: la marca *Adidas* no se equivoca cuando nos vende sus tres rayas paralelas y oblicuas en la ropa deportiva que fabrica, para hacernos sentir, por ejemplo, que en los estadios los atletas que calzan zapatillas con sus tres rayas corren más rápido que las que no las tienen<sup>8</sup>. Para un traductor, consciente de que nada de lo que se edita es pura visión o simple percepción sino mirada (para)traductora y lectura interpretativa, las rayas pueden llegar a tener distintos sentidos según los contextos de comunicación (para)traductora. Las rayas pueden ser «diabólicas» cuando se convierten, por ejemplo, en marca ignominiosa de los deportados en los campos de concentración. Todo un motivo visual de la vestimenta, el de las rayas de los pijamas de las víctimas del holocausto, utilizado por John Boyne en su libro «juvenil» titulado *The Boy in the Striped Pyjamas* (Boyne 2006); libro traducido al español con el título de *El niño con el pijama de rayas* (Rovira Ortega [trad.] 2007) y al francés con el de *Le garçon en pyjama rayé* (Gibert [trad.] 2007). En las ediciones de las producciones paratextuales de las portadas de los tres libros mencionados se paratraducen las mismas rayas «diabólicas» que durante la Edad Media ya eran utilizadas para estigmatizar y anatemizar a toda persona excluida del orden social<sup>9</sup>. La estructura simbólica de la raya ha simbolizado, desde los tiempos medievales, la segregación ideológica y la discriminación social, utilizándose como marca de infamia impuesta a los judíos (y musulmanes) en la simbología occidental<sup>10</sup>. El famoso pijama de rayas era la vestimenta que los nazis imponían a todos los deportados en los campos de concentración<sup>11</sup>. Las portadas de las dos traducciones citadas

---

<sup>8</sup> «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).

<sup>9</sup> «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 (lépreux, 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).

<sup>10</sup> «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; la cursiva es del autor).

<sup>11</sup> Pijama de rayas en el que se cosía el triángulo correspondiente o la estrella de David que estigmatizaba la jerarquía racista y social establecida por los nazis: triángulo azul para el deportado apátrida; triángulo marrón para el deportado gitano; triángulo negro para el deportado asocial; triángulo rojo para el deportado

reproducen la misma construcción paratextual que la edición original (imagen 3): rayas azules y blancas alternando para escribir las palabras que componen cada título en inglés, español y francés (*The Boy/El niño/Le [raya blanca] in the/con el/garçon [raya azul] Striped/pijama/en [raya blanca] Pyjamas/de/pyjama [raya azul] rayas/rayé [raya blanca]*).

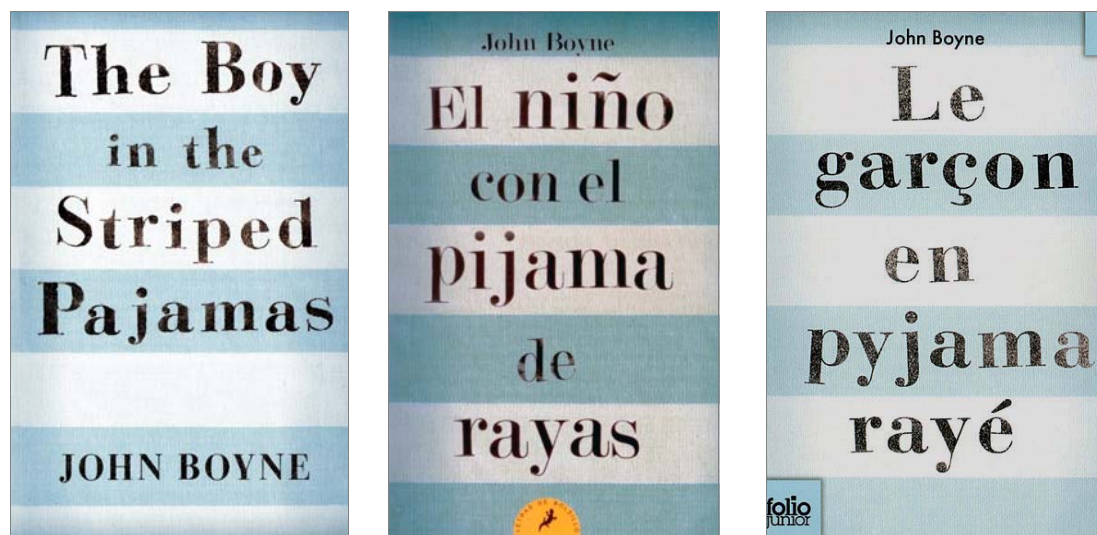


Imagen 3.

Pero las rayas también pueden tener otros sentidos simbólicos en la comunicación más cotidiana. Desde la creación del grupo de investigación T&P numerosos son los ejemplos que estamos recopilando donde la estructura de la raya paratraduce mensajes muy concretos. Así por ejemplo, cuando cogemos el coche nos encontramos en las carreteras con rayas «peligrosas» como las usadas por el código de la circulación cuando, rojas y blancas, funcionan para señalizarnos el peligro, o, blancas y negras, nos advierten del posible cruce de peatones en un paso que, no por casualidad, se llama «paso de zebra» en español o «zebrastreifen» en alemán. Intérpretes de lo cotidiano, los traductores sabemos que existen también rayas «higiénicas» como las rayas de las sábanas en las que dormimos, las rayas de las toallas con las que nos secamos o las rayas de la ropa interior que llevamos<sup>12</sup>. Estudiosos de los códigos sociales los traductores interpretamos

---

político; triángulo rosa para el deportado homosexual; triángulo verde para el deportado de derecho común; triángulo violeta para el deportado sectario de la Biblia; estrella amarilla para el deportado judío; estrella amarilla y roja para el deportado judío resistente.

<sup>12</sup> «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

también las rayas «emblemáticas» cuando aparecen en los uniformes, insignias y banderas. Ahora bien, las rayas que aparecen en los títulos de nuestros dos libros infantiles son rayas dinámicas esencialmente «lúdicas». Tal y como tan acertadamente apunta el propio Michel Pastoureau, las relaciones entre la infancia y las superficies rayadas son antiguas pero las rayas no adquieren un sentido positivo y esencialmente lúdico, hasta bien entrado el siglo XIX:

Les relations entre l'enfant et la rayure sont anciennes. [...] Il faut vraiment attendre la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> 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; la cursiva es mía).*

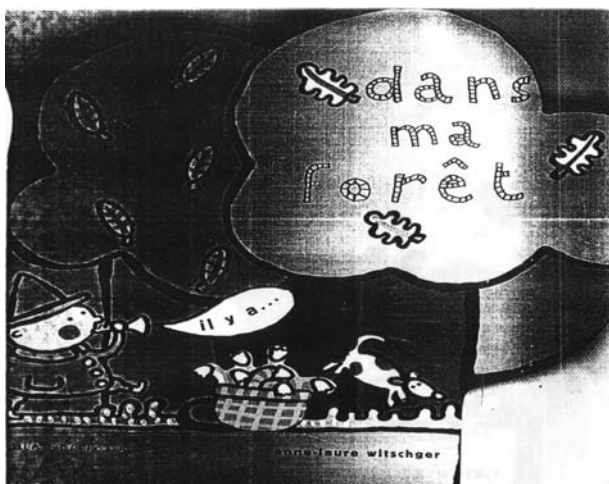


Imagen 4.

El carácter dinámico y lúdico que impregna el diseño de las rayas otorga cierta cercanía y familiaridad al proceso de la mirada infantil de las portadas de cada uno de los dos libros antes, durante y después de su lectura en voz alta. Una primera mirada superficial podría interpretar cada diseño de las rayas de la unidad iconotextual de las letras cursivas titulares en cada libro como sigue: unos ladrillitos que construyen la casa

para el caso de la portada del libro *Dans ma maison, il y a...* (imagen 1) y, en el caso de la portada del libro *Dans ma forêt, il y a...* (imagen 4), unas senditas o pequeños caminitos que ayudan orientarse en el bosque.

---

d'être moins salissants que les autres. Idée évidemment fautive 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 y 122-123).

Ahora bien, una segunda mirada mucho más profunda nos permite ver que con las rayas también se dibuja, en cada una de las letras que componen la primera parte de los títulos de la portada, diferentes siluetas de algo parecido a una especie de tablero como si en cada una de las letras la «mano» de un niño se hubiese entretenido en retocarlas, una a una, para redecorarlas pintando pequeñas y distintas casillas sin numerar hasta conformar diminutas rayuelas de formas diferentes (circulares, rectas, cuadradas, curvas o en forma de caracol) en cada sección geométrica que compone cada letra.



Imagen 5.

Dibujar rayuelas imaginarias con la ayuda de rayitas (imagen 5), tal y como se hizo, consciente o inconscientemente, en la presentación tipográfica de las letras de la primera parte de los títulos de las obras originales editadas por Mila Éditions, constituye en definitiva todo un gesto de gran valor simbólico en un imaginario esencialmente lúdico como el del niño. Como sucede con todo juego, el acto lúdico de dibujar, con la ayuda de esas rayas, siluetas de rayuelas sin numerar, se realiza en un muy determinado contexto espacio-temporal: el espacio y el tiempo de la lectura y escritura para niños. *Las rayas* pintadas en cada una de las letras titulares *inician el libro e inician al niño*. En efecto, por un lado, son el inicio físico y material del libro, están en la portada, y, por otro, son la iniciación del niño ya que lo preparan, instintiva e inconscientemente, a una de las futuras actividades más serias de su vida como va a ser leer y escribir, uno de los objetivos pedagógicos y educativos más importantes de la LIJ. Escribir con rayas las letras de los títulos de los dos libros infantiles constituye un acto de recreación y de reconstrucción, de manera esencialmente lúdica, del propio acto de la escritura ya que esta, en definitiva, no es más que una larga sucesión de rayas:

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).

Es muy importante darse cuenta de que estamos ante una auténtica iniciación a la lectura y a la escritura llevada a cabo gracias al dibujo de distintas formas de

un juego infantil tradicional muy determinado: la rayuela. Un juego que recibe nombres diferentes según las formas geométricas empleadas para dibujarlo<sup>13</sup> y traducciones diferentes según las lenguas de los lugares del mundo en los que se practica<sup>14</sup>. Desde siempre, los juegos son actividades desinteresadas, voluntarias, que se desarrollan según ciertas reglas para revelar unas significaciones simbólicas generalmente olvidadas pero que se actualizan en determinados tipos de escritura como es el caso que nos ocupa aquí. Las casillas dibujadas por las rayas lúdicas en cada letra titular simbolizan lo que siempre ha simbolizado el propio juego infantil de la rayuela: un recorrido individual de iniciación a través del cual el niño pasa de un grado a otro, de una casilla a otra, en su propia conciencia de ser humano a lo largo de un proceso de individuación laberíntico pero esencialmente lúdico. No hay que olvidar que el juego de la rayuela, con sus múltiples variantes en formas cuadradas, rectangulares, circulares o en espiral, ha sido, desde siempre, una de las representaciones lúdicas más frecuentes para «ilustrar» las narraciones sobre laberintos y el dédalo mitológico:

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 1996: 335-336).

---

<sup>13</sup> La rayuela en Galicia es conocida por nombres gallegos tan variados como *rollo*, *mariola*, *cotelo*, *truco*, *roleta*, *peletre* y un largo etcétera. Muchos de esos nombres fueron creados en función de la forma geométrica empleada para dibujar *o xogo da chapa*. Así, por ejemplo, existen nombres gallegos para designar la rayuela 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* y, ¿cómo no?, *o ceo e a terra*. Cf. Cortizas y Souto, 2001: 293-306.

<sup>14</sup> Así tenemos nombres como: *calajanso*, *calderón*, *cascayu*, *coroza*, *coxcos*, *coxcujilla*, *cruceta*, *chinche*, *escanchuela*, *futi*, *infernáculo*, *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 truque*, *pulgarcillo* en Portugal; *aeroplano*, *gambeta*, *luche*, *lucho*, *rayuela*, *tejo*, *tilín*, *tuncuna* en Argentina; *coxcujilla*, *luche*, *lucho*, *mariola*, *tejo* en Chile; *la golosa*, *coroza*, en Colombia; *tejo pijeje* en México; *mundo*, *changala* en Perú; *peregrina*, *trucamelo* en República Dominicana; *la grulla*, *la vieja* en Venezuela; *Munzenwurspiel*, *Hinspiel*, *Himer an hülle* en Alemania; *Hopscotch* en Australia, Estados Unidos y Reino Unido; *Hinkelen* en Holanda; *marelle* en Francia; etc.

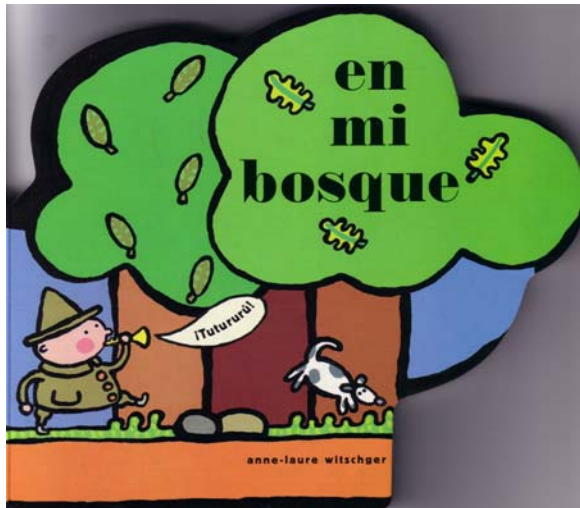


Imagen 6.

En definitiva, el diseño de las rayas lúdicas de cada una de las letras cursivas de los títulos de nuestros dos libros infantiles, en sus ediciones originales en francés, está impregnado de toda la carga simbólica del imaginario ancestral del juego de la rayuela. La interpretación simbólica final del diseño de las rayas lúdicas contempla la perfecta complementación de las dos lecturas realizadas en la primera y segunda miradas comentadas. La referencia

simbólica al juego de la rayuela, por una parte, ayuda a orientarse en el espacio exterior del niño: los posibles caminos laberínticos que un niño puede encontrarse cuando se pasea por el bosque (imagen 4). Por otra parte, la representación del juego de la rayuela colabora en la verticalidad de la construcción poética del espacio más íntimo del niño: su propia casa, su hogar (imagen 1). Sin embargo la editorial del grupo Imaginarium tan solo mantuvo el uso de las minúsculas y decidió publicar las primeras ediciones de mis traducciones al español (Yuste Frías [trad.] 2002a y 2002b) de los mencionados títulos utilizando solo letras negritas en redondo (imágenes 6 y 7). Un tipo de letra mucho más corriente que, en portada, enfatiza todavía más la linealidad de la escritura tipográfica no lúdica y nada infantil, por mucho que mantenga la redondez y la minúscula inicial presentes en la edición original. De este modo el nuevo aspecto visual instaurado rompe la unidad iconotextual original y hace que el texto se separe más de la imagen en la traducción al español. Ha habido lectura e interpretación de lo visual por parte del traductor pero no paratraducción de lo visual por parte de la editorial. El paratexto de la portada original francesa necesitaba de una paratraducción que trasladara el conjunto de implicaciones simbólicas presentes en el diseño de las rayas lúdicas de cada una de las letras de los títulos en portada para presentar mucho mejor la traducción. Si decimos que no puede haber traducción sin paratraducción, en la traducción de nuestros dos libros infantiles se imponía paratraducir lo visual para traducir mejor lo verbal.

## CONCLUSIONES

En toda traducción especializada de textos con imagen los traductores nunca traducimos de una lengua a otra, aislada cada una de otros códigos semióticos, sino entre lenguas actualizadas en actos de habla únicos e irrepetibles en plena interacción intersemiótica. Traducir y paratraducir libros infantiles no son actividades propias de una traducción subordinada (*constrained translation*) sino más bien de una traducción intersemiótica donde la unidad verbal y la unidad visual conforman unas entidades iconotextuales de traducción mestizas, indivisibles, nada arbitrarias y totalmente motivadas en las que el texto es imagen y la imagen es texto. La creación de mestizas entidades iconotextuales constituye una técnica muy frecuente en actividades simbólicas de producción de todo tipo de textos con imagen fija así como en la producción de todo tipo de textos con imagen en movimiento. La riqueza de los imaginarios en los libros infantiles proviene del hecho editorial de acompañar texto con imágenes visuales que hacen mucho más que simplemente ilustrarlo: refuerzan y amplifican las posibilidades de sentido simbólico. Por lo tanto, leer e interpretar la imagen resulta esencial a la hora de traducir el texto que la acompaña. Traducir es interpretar, la interpretación es una forma de traducción. Leer, interpretar y (para)traducir imaginarios implica saber captar la dimensión verbo-icónica de los textos a traducir. Texto e imagen se entrelazan, se complementan y se refuerzan mutuamente sellando *in aeternum* una mestiza pareja indivisible entre lo legible y lo visible. Para asegurar el éxito de la traducción de un libro infantil, el traductor debe leer e interpretar cada uno de los elementos textuales y paratextuales constitutivos del imaginario de la obra a traducir: las palabras, las imágenes, los sonidos, los movimientos y hasta los olores



Imagen 7.

presentes en cada texto y paratexto. Un traductor de libros infantiles traduce textos y paratraduce paratextos sin olvidar nunca la futura interacción del niño y el adulto con la totalidad del material iconotextual que él mismo recrea ya que, en realidad, todo traductor de libros infantiles es o debería ser siempre reconocido como un segundo autor tanto del aspecto verbal como del aspecto visual.

*¡Paratraducir bien los paratextos para traducir mejor el texto! Ser*

conscientes de la paratraducción puede ayudar al traductor a no sucumbir ante la manipulación editorial que empobrece la mayoría de los contenidos traducidos al no editar en la publicación final de la traducción de los textos, la lectura, interpretación y paratraducción, por parte del traductor, de las estructuras simbólicas de cada imaginario presente en los paratextos. La manipulación de paratextos por parte no tanto de los propios traductores sino de terceros, concretamente los editores, conlleva implicaciones ideológicas, políticas, sociales y culturales. De ahí que para todo traductor el concepto de paratraducción pueda resultarle idóneo a la hora de intentar describir y definir esa zona imprecisa e indecisa en el tiempo traductor y en el espacio editorial en los que siempre se sitúa el profesional de la traducción cuando se va a publicar, por fin, su trabajo. Saber tomar decisiones junto con el editor marcará o no la calidad del producto final. Con el concepto de paratraducción el traductor puede reivindicar, de una vez por todas, la figura visible de su persona dentro del espacio físico y material de los libros. Como segundo autor que es, el nombre del traductor debería aparecer no solo en la página de derechos sino también en portada y hasta, ¿por qué no?, en cubierta, junto al nombre del primer autor y a su misma altura, tal y como aparecen siempre tanto el nombre del autor del texto como el del autor de las ilustraciones en un libro infantil. Esto acabaría con la sensación que suele tener la mayoría de los lectores de traducciones al creer ingenuamente que han leído la obra de tal o cual autor francés, inglés, alemán, italiano, etc., cuando lo que han leído es un texto escrito por alguien cuyo nombre ni recuerdan porque el escondite en el que lo ha metido el editor, el paratexto de la página de derechos, es un lugar muy poco visitado cuando se lee un libro por muy infantil que (se) sea. Ahora bien, el traductor es el sujeto mestizo por antonomasia y por consiguiente, como magistralmente sugiere Alexis Nouss, la paternidad de cualquier obra traducida se diluye en el flujo de las identidades múltiples que viven en el traductor cuando hace visible sus huellas no solo al traducir entre dos lenguas y dos culturas sino también al paratraducir entre dos 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 y Nous, 2001: 562).

## BIBLIOGRAFÍA

- BOYNE, J. (2006): *The Boy in the Striped Pyjamas*, Oxford, David Fickling Books.
- CAZENAVE, M. (dir.) (1996): *Encyclopédie des symboles*, París, Le Livre de Poche.
- CORTIZAS, A. y C. SOUTO (2001): *Chirlosmirlos. Enciclopedia dos xogos populares*, Vigo, Xerais.
- GENETTE, G. (1987): *Seuils*, París, Seuil.
- GERSPACHER, V. (2001): *Dans ma maison, il y a...*, París, Mila.
- GIBERT, C. (trad.) (2007): *Le garçon en pyjama rayé* (autor: John Boyne, tít. orig.: *The Boy in the Striped Pyjamas*), París, Gallimard, col. Folio Junior, n.º 1422.
- LAPLANTINE, F. y A. NOUSS (2001): *Métissages. De Arcimboldo à Zombi*, París, Fayard/Pauvert.
- PASTOUREAU, M. (1991): *L'étoffe du Diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, París, Seuil, col. La librairie du XX<sup>e</sup> siècle.
- ROVIRA ORTEGA, G. (trad.) (2007): *El niño con el pijama de rayas* (autor: John Boyne, tít. orig.: *The Boy in the Striped Pyjamas*), Barcelona, Salamandra.
- WITSCHGER, A. L. (2001): *Dans ma forêt, il y a...*, París, Mila.
- YUSTE FRÍAS, J. (1998a): «Contenus de la traduction : signe et symbole», en P. Orero, (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 la web del autor: <<http://webs.uvigo.es/jyuste/docu/publicaciones/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 L. Félix Fernández 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 y Diputación Provincial de Málaga, tomo I, pp. 411-418. Publicación disponible en la web del autor: <<http://webs.uvigo.es/jyuste/docu/publicaciones/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 [CD-ROM], 4<sup>e</sup> sección, cap. IV. Publicación disponible en la web del autor:

- <<http://webs.uvigo.es/jyuste/docu/publicaciones/JoseYusteFrias%202001a/Portada.htm>>.
- (2005): «Desconstrucción, traducción y paratraducción en la era digital», en J. Yuste Frías y A. Álvarez Lugrís (eds.), pp. 59-82.  
Publicación disponible en la web del autor:  
<<http://webs.uvigo.es/jyuste/docu/publicaciones/JoseYusteFrias%202005c.pdf>>.
- (2006a): «Traducción y paratraducción de la literatura infantil y juvenil», en A. Luna Alonso y S. Montero Küpper (eds.), *Traducción e Política editorial de Literatura infantil e xuvenil*, Vigo, Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, col. T&P, n.º 2, pp. 189-201. Publicación disponible en la web del autor:  
<<http://webs.uvigo.es/jyuste/docu/publicaciones/JoseYusteFrias2006a.pdf>>.  
Presentación y extractos del libro disponibles en la web del autor:  
<<http://webs.uvigo.es/jyuste/index.php/publicaciones/prueba-libros/48-libros/116-traducion-e-politica-editorial-de-literatura-infantil-e-xuvenil.html>>.
- (2006b): «La pareja texto/imagen en la traducción de libros infantiles», en A. Luna Alonso y S. Montero Küpper (eds.), *Traducción e Política editorial de Literatura infantil e xuvenil*, Vigo, Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, col. T&P, n.º 2, pp. 267-276. Publicación en la web del autor:  
<<http://webs.uvigo.es/jyuste/docu/publicaciones/JoseYusteFrias2006b.pdf>>.  
Presentación y extractos del libro disponibles en la web del autor:  
<<http://webs.uvigo.es/jyuste/index.php/publicaciones/prueba-libros/48-libros/116-traducion-e-politica-editorial-de-literatura-infantil-e-xuvenil.html>>
- (2008a): «Pensar en traducir la imagen en publicidad: el sentido de la mirada», en *PLP Pensar La Publicidad. Revista Internacional de Investigaciones Publicitarias*, II, 1, p. 141-170.  
Presentación y extractos del libro disponibles en la web del autor:  
<<http://webs.uvigo.es/jyuste/docu/publicaciones/JoseYusteFrias2008.pdf>>.
- (2008b): «Para-traducir Carrefour (1ª parte)», en J. Yuste Frías (dir.) *Zig-Zag. El primer programa Web-TV dedicado a la traducción*, episodio n.º 2 editado en red el 16/06/2008. Presentación de esta producción audiovisual T&P disponible en la web del autor:  
<<http://webs.uvigo.es/jyuste/index.php/publicaciones/audiovisuales/42-videos/109-episodio-no-2-de-zig-zag-para-traducir-carrefour-1o-parte.html>>.

- Presentación del programa Web-TV *Zig-Zag* también disponible en la web del autor: <<http://webs.uvigo.es/jyuste/index.php/web-tv/zig-zag.html>>.
- . (2010a): «Para-traducir Carrefour (2ª parte)», en YUSTE FRÍAS, J. (dir.) *Zig-Zag. El primer programa Web-TV dedicado a la traducción*, episodio n.º 4 editado en red el 09/04/2010. Presentación de esta producción audiovisual T&P disponible en la web del autor:  
<http://webs.uvigo.es/jyuste/index.php/web-tv/zig-zag/50-webtvnocomments/137-cuarto-episodio-para-traducir-carrefour-2o-parte.html>>. Presentación del programa Web-TV *Zig-Zag* también disponible en la web del autor:  
<http://webs.uvigo.es/jyuste/index.php/web-tv/zig-zag.html>>.
- . (2010b): «Ortotipografía y traducción», en J. Yuste Frías (dir.) *Píldoras T&P. El tercer programa Web-TV dedicado a la traducción*, píldora n.º 7 editada en red el 10/06/2010. Presentación de esta producción audiovisual T&P disponible en la web del autor:  
<http://webs.uvigo.es/jyuste/index.php/web-tv/pildorastyp/57-pildoras/142-ortotipografia-y-traducccion.html>>. Presentación del programa Web-TV *Píldoras T&P* también disponible en la web del autor: <<http://webs.uvigo.es/jyuste/index.php/web-tv/pildorastyp.html>>.
- . (trad.) (2002a): *En mi casa* (autora: Valérie Gerspacher; tít. orig.: *Dans ma maison il y a...*), Zaragoza, Imaginarium. Extractos paratextuales del libro disponibles en la web del autor:  
<http://webs.uvigo.es/jyuste/traduccion%20PDF/2002a/JoseYusteFrias%202002a.pdf>>.
- . (trad.) (2002b): *En mi bosque*, (autora: Anne-Laure Witschger, tít. orig.: *Dans ma forêt il y a...*), Zaragoza, Imaginarium. Extractos paratextuales del libro disponibles en la web del autor:  
<<http://webs.uvigo.es/jyuste/traduccion%20PDF/2002b/JoseYusteFrias%202002b.pdf>>.
- YUSTE FRÍAS, J. y A. ÁLVAREZ LUGRÍS (eds.) (2005): *Estudios sobre traducción: teoría, didáctica, profesión*, Vigo, Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, col. T&P, n.º 1. Extractos del libro disponibles en la web del autor: <<http://webs.uvigo.es/jyuste/index.php/publicaciones/prueba-libros/48-libros/115-estudios-sobre-traducccion-teoria-didactica-profesion.html>>.