



## El arte que traduce. 1995-2015

### La traducción como mediación cultural en los procesos de transmisión y recepción de las obras de arte

Modesta Di Paola

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



El arte que traduce. 1995-2015

La traducción como mediación cultural en los procesos de transmisión  
y recepción de las obras de arte

Modesta Di Paola

*Tesis Doctoral 2015*

*El arte que traduce. 1995-2015*

*La traducción como mediación cultural en los procesos de  
transmisión y recepción de las obras de arte*

Tesis doctoral de Modesta Di Paola

Directora Dra. Anna Maria Guasch Ferrer  
Co-directora Dra. Anna Casanovas Bohigas

Departament d'Història de l'Art  
Facultat de Geografia i Història  
Universitat de Barcelona  
Programa de Doctorado

Història, teoria i crítica de les arts: art català i connexions internacionals



## ***AGRADECIMIENTOS***

Sin el viaje, el movimiento, el conocimiento y el encuentro la presente investigación no existiría. Cada acto de traducción personal, sea lingüístico o cultural, ha sido la ninfa vital que me ha llevado a considerar la traducción un inevitable proceso de vida. Parafraseando a Clifford Geertz: cada movimiento es traducción y nosotros estamos perdidos en ella. Así, quisiera manifestar mi reconocimiento más sincero a todos los profesores, artistas, teóricos, curadores y amigos que he tenido la suerte de encontrar durante mis viajes, sus inestimables consejos y su apoyo.

En primer lugar, quiero agradecer a Anna Maria Guasch, mi directora de tesis doctoral, sin la cual el mismo tema de la traducción no habría existido. Sus constantes tutorías me han acompañado en cada etapa de mis estudios en Barcelona, desde mi DEA hasta ahora; al compartir sus conocimientos y al darme confianza para seguir mis ideas. Agradezco su exigencia y su infinita paciencia en este último año del proceso de la investigación. Su orientación ha sido fundamental para alcanzar el rigor científico durante la fase final de este trabajo.

Anna Casanovas, mi primera tutora, que por motivos de jubilación no ha podido acompañarme hasta la fase final de desarrollo de la tesis. Sin embargo, sus consejos teóricos y su soporte moral, han sido una bendición en los momentos de mayores dudas acerca de un tema tan vasto y por muchos aspectos complejo.

Miguel Castillejo, por su inestimable contribución en todos los niveles de redacción de la Tesis: ante todo porque si puedo escribir en castellano es por mérito suyo, pero también por la corrección de esta larga re-escritura de mis pensamientos, por leer en mi mente antes que en el texto y por acompañarme en cada momento de mi crecimiento académico y profesional.

La Vicerrectora Lourdes Cirlot, al Profesor Alberto Estévez y mis colegas del grupo de investigación “Arte, Arquitectura y Sociedad Digital”; por darme la bienvenida y por colaborar conmigo durante estos años.

Mis colegas de doctorado Christina Grammatikopoulou, Lucila Vilela, Herman Bashiron, Marisa Gómez con los que comparto también la experiencia de la revista intercultural e interlingüística *Interartive.org*.

Mis colegas del grupo de investigación Art, Globalització, Interculturalitat (AGI/ART), sobre todo a Rafa Pinilla y Alex Bauzà por haberme acompañado durante mis años de permanencia en Barcelona en un proceso de crecimiento intelectual y amistad sincera.

Los Profesores Caroline Jones, Jacques Lezra, Paola Zaccaria y Michele Cometa por sus inestimables consejos y la abierta y generosa acogida en sus departamentos.

El artista Antoni Muntadas, que desde 2007 sigue con interés los avances de mi investigación y por la inmensa generosidad de abrirme su casa, sus archivos y proporcionarme sus conocimientos en los momentos de mayor necesidad.

Andrea Nacach por haberme permitido un acceso ilimitado a la Associació Arxiu Muntadas. Centre d'Estudis i Recerca en Barcelona, por su ayuda y consejos para moverme en este inmenso material didáctico.

Mi buena amiga Irene D'Asta, por recibirme con un abrazo cuando volvía a Palermo, por el soporte moral y por ser mi punto de apoyo mental también en los momentos más duros.

Mi familia por el apoyo moral y económico que en muchos casos han sido indispensables y determinantes para enfrentarme a las dificultades que una investigación de este tipo implica en términos de costes de viajes y material de documentación.

Para terminar debo agradecer a mi hija Caterina Marlene Di Paola, que durante sus primeros dos años de vida ha compartido una madre, ya por su naturaleza distraída, con libros y fotocopias, colaborando en la mayoría de las veces a colorear este entorno en blanco y negro.

Dedico esta tesis a Caterina Marlene, mi más intenso y feliz acto de traducción.

Barcelona, diciembre 2014



## ÍNDICE DE CONTENIDOS

<b>Agradecimientos</b> .....	ii
<b>Índice</b> .....	iv

### INTRODUCCIÓN

1. Objeto de estudio y planteamiento del problema .....	3
2. Desarrollo y objetivos de la investigación .....	7
3. El marco teórico y la propuesta metodológica de la investigación .....	19
3.1. Organización y diseño metodológico de la investigación .....	20
3.2. Las fuentes teóricas de la investigación .....	23
3.3. Organización de la investigación, trabajo de campo y participación en eventos .....	26
3.4. Notas del autor traductor .....	27

### PARTE PRIMERA

#### LA TRADUCCIÓN COMO METÁFORA DE LOS PROCESOS INTERARTÍSTICOS

##### CAPITULO I

1. La «metaforicidad» de las imágenes .....	31
1.1. La traducción como metáfora: el momento primitivo .....	34
1.1.1. Las Artes Hermanas. Genealogía de una alianza .....	34
1.1.2. «Istoria» y narrativa visual .....	38
1.1.3. En el cuerpo del emblema. Imagen y texto .....	39
1.1.4. El tiempo y el espacio para G. E. Lessing .....	39
1.1.5. La preeminencia del código comunicativo .....	40
1.1.6. La traducción lineal según Wassili Kandinsky .....	43
1.2. <i>Ut pictura theoria</i> .....	44

##### CAPITULO II

2. De la interpretación del significado a la traducción visual .....	46
2.1. Erwin Panofsky. El significado en las artes visuales .....	46

2.1.1. Traducir para interpretar .....	49
2.2. Iconografía y traducción lingüística .....	52
2.3. Iconología e imagery .....	53

### **CAPITULO III**

3. Retórica visual .....	56
3.1. La Retórica Visual en Roland Barthes y Umberto Eco .....	59
3.2. La Poética Visual .....	61
3.3. La écfrasis en los Estudios Visuales .....	62
3.3.1. Una traducción espacio-temporal .....	65
3.3.2. La écfrasis y la poesía visual postmoderna .....	67
3.3.3. La écfrasis y el otro: una traducción cultural .....	67
3.3.4. Una posible definición de traducción visual .....	70
3.3.5. Gary Shapiro: <i>New Visual Translation</i> .....	71

### **CAPITULO IV**

4. El giro visual. Desde el <i>pictorial turn</i> a la imagen compleja .....	73
4.1. Campo pictórico y las formas compuestas .....	75
4.1.1. William J. T. Mitchell: La metaimagen .....	77
4.1.2. Josep M. Català: El texto complejo .....	79
4.2. <i>New media</i> : nuevas expresiones creativas .....	81
4.3. Traducir en performance. La rotura del código lessiniano .....	81
4.3.1. El poema visual en la performance de Joan Jonas .....	84
4.4. Desde la hermenéutica a la epistemología de la traducción visual .....	87

## **PARTE SEGUNDA**

### **RELACIÓN ENTRE ARTE Y TRADUCCIÓN. EL MOMENTO CULTURAL**

### **CAPITULO V**

5. Introducción al giro cultural .....	46
5.1. Los Estudios Culturales <i>versus</i> los Estudios Visuales .....	46



5.1.1. Límites de la propuesta interdisciplinar .....	99
5.2. Estéticas migratorias .....	100
5.2.1. La experiencia de la migración en el fenómeno artístico .....	101

## CAPITULO VI

6. La imagen como lenguaje en la era global. <i>Seeing versus Reading</i> .....	103
6.1. La ciencia de la narratología según Mieke Bal .....	105
6.1.1. Narratología y traducción cultural: <i>Family Tree</i> de Zhang Huan .....	106
6.2. La visión lee... la lectura interpreta .....	108
6.3. La verdad en los signos arbitrarios .....	110
6.4. Mona Hatoum: Traducir la distancia .....	112

## CAPITULO VII

7. Estudios visuales <i>versus</i> Estudios de Traducción .....	116
7.1. « <i>Acts of translation</i> »: La traducción en la Cultura Visual .....	116
7.2. Posibles zonas teóricas .....	119
7.3. La traducción intermedial .....	120
7.3.1. Audiovisual Translation (AVT) .....	121
7.3.2. Lingüística Computacional, traducción automática y arte .....	125
7.3.3. Arte y Google Translator .....	126
7.3.4. Guillermo Gómez-Peña. Un caso primitivo de traducción 2.0 .....	128
7.4. Creatividad y realidad aumentada .....	130
7.5. MIT: Literatura, arte, tecnología y traducción .....	132
7.5.1. <i>Between Page and Screen</i> de Amaranth Borsuk .....	134

## CAPITULO VIII

8. Internacionalización y globalización del arte. La necesidad de traducir .....	136
8.1. Interpretar nuevos códigos culturales .....	140
8.2. Una ética intercultural en la recepción de los artefactos .....	141
8.3. Exposiciones que traducen y la traducción en exposición .....	143

## PARTE TERCERA

### LENGUA, CULTURA, SABER Y ARTE. LA TRADUCCIÓN EN LA ERA GLOBAL

#### CAPITULO IX

9. Historia de un concepto .....	151
9.1. Traducción como interpretación de las formas de arte .....	155
9.2. La tarea del traductor. Walter Benjamin .....	157
9.3. Maurice Blanchot: Desafiando la risa de los dioses .....	161
9.4. <i>L'épreuve de l'étranger</i> de Antoine Berman .....	164
9.4.1. Oriente y Occidente: Un encuentro en el arte .....	168
9.5. Traducción: necesidad y sobrevivencia en Jacques Derrida .....	169
9.6. La hospitalidad lingüística: donar y traducir .....	170
9.6.1. (Im)posibilidad de una ética de la hospitalidad para Paul Ricoeur .....	174

#### CAPITULO X

10. Hacia una alianza entre los Estudios de Traducción y los Estudios Visuales .....	176
10.1. George Steiner: comunicar es traducir .....	179
10.1.1. La transcripción de lo visual a lo verbal y viceversa .....	182
10.2. Nacen los <i>Translation Studies</i> .....	187
10.3. La Escuela de manipulación .....	190
10.4. Estudios de Traducción <i>versus</i> Estudios Culturales. El <i>Cultural Turn</i> .....	192
10.5. Una (inter)disciplina internacional .....	196
10.6. Transferencia intercultural desde una perspectiva filosófica .....	198
10.6.1. De la traducción... o del recrear un original: M. Foucault y J. Derrida .....	199

#### CAPITULO XI

11. Estudios culturales <i>versus</i> Estudios de traducción: El <i>translational turn</i> .....	202
11.1. La Escuela brasileña de traducción: transcreación y deconstrucción .....	206
11.2. La traducción como criollización en el Caribe .....	210
11.3. Border Crossing entre México y Estados Unidos .....	214

11.3.1. He oído una voz en el desierto. Chantal Akerman .....	219
11.4. <i>In-betweeness</i> en el feminismo canadiense .....	223
11.4.1. El feminismo politizado y la <i>subalternity</i> .....	227
11.5. Políticas de traducción desde India: <i>Third Spaces</i> y <i>Newness</i> .....	232
 <b>CAPITULO XII</b>	
12. Contactos y conflictos en la globalización terrestre .....	238
12.1. <i>Travelling Theories</i> .....	242
 <b>PARTE CUARTA</b>	
<b>TRADUCCIÓN INTERCULTURAL Y SUS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS</b>	
 <b>CAPITULO XIII</b>	
13. Traducción lingüística en los lenguajes artísticos .....	249
13.1. Manipulación y reescritura. Un ejemplo artístico: Kutlug Ataman .....	250
13.2. Palabra, comunicación y lenguaje .....	254
13.2.1. Reescribir el cuerpo. Metamorfosis, sobrevivencia y traducción .....	256
13.3. <i>Home Stories</i> . Ghazel y la (im)posibilidad de la hospitalidad .....	258
13.4. Tere Recarens. El desafío del aprendizaje lingüístico .....	259
13.5. Ghada Amer. Una <i>réécriture re-belle et infidèle</i> en el corazón de Islam .....	261
 <b>CAPITULO XIV</b>	
14. La traducción lingüística como baldaquín en la era de la globalización .....	268
14.1 La Babel de Cildo Meireles .....	269
14.2. El espacio in-neutro del mar. <i>Ports and Ships</i> de Andrea Frank .....	272
 <b>CAPITULO XV</b>	
15. Lingua, linguaggio visivo e traduzione nel lavoro artistico di Antoni Muntadas .....	275
15.1. Codici semantici e semiologici .....	276
15.1.1. La traduzione nei linguaggi interartistici e intermediali .....	277
15.2. Zone di traduzione .....	278

15.2.1. Ricerca e documentazione. Il metodo di Antoni Muntadas .....	281
15.2.2. Soggettivismo critico e il pubblico lettore .....	283
15.2.3 Paesaggi urbani da osservare. La città come testo da interpretare .....	285
15.4. Quattro ambiti teorici per l'interpretazione .....	291
15.5. Traduzione linguistica .....	292
15.6. Traduzione culturale .....	297
15.6.1. <i>On Translation: Commemorações Urbanas</i> .....	298
15.7. <i>Crossing boundaries</i> : traduzione intermediale .....	298
15.7.1. Sincronismo interlinguistico .....	299
15.7.2. Attenzione, percezione e impegno .....	301
15.8. Traduzione interculturale .....	304

## CONCLUSIONES

### EL GIRO DE LA TRADUCCIÓN EN LOS ESTUDIOS DE CULTURA VISUAL

## CAPITULO XVI

16. Argumentación de las conclusiones .....	311
16.1. Líneas de continuidad .....	320

## ILUSTRACIONES

Ilustraciones .....	325
Índice de ilustraciones .....	350

## BIBLIOGRAFÍA

Libros y capítulos de libros .....	357
Catálogos de exposición y libros de artista .....	373
Artículos de revistas .....	378
Documentos de internet .....	381
Videos de arte .....	384

---

## **INTRODUCCIÓN**



## INTRODUCCIÓN

### 1. OBJETO DE ESTUDIO Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La palabra traducción es polisémica y tiene multitud de significados adyacentes. Tradicionalmente el término ha sido designado para describir una determinada práctica literaria: en el sentido estricto “traducción” es la acción de trasladar un texto de una lengua a otra. Sin embargo, a partir del análisis de la etimología (del latín *traducĕre*, “pasar de un lado a otro”, compuesto por el prefijo “trans-” que significa “de un lado a otro” y “ducere” – “guiar, dirigir”), el término justifica muchas posibilidades interpretativas. En la acepción amplia la traducción se refiere al acto de traslación, de transferir, de trasladar, de traicionar y de la metáfora. Por lo tanto, su valor implícito caracteriza no solo la traslación de una lengua a otra, sino también el acto de transformar, de interpretar y de recrear. La sinonimia de la traducción la asocia a disciplinas como la Literatura Comparada, la Lingüística, la Filosofía, la Historia del Arte y muy recientemente también los Estudios Visuales.

A partir del año 1976, gracias a la iniciativa de algunos eminentes teóricos (J. Holmes, G. Toury, I. Even-Zohar, T. Hermans, A. Lefevere, S. Bassnett), la traducción ha encontrado su campo específico de análisis constituyéndose como una disciplina autónoma. Durante las dos últimas décadas, el polifacético concepto de traducción ha ido relacionando cada vez más los *Translation Studies* de matriz anglosajona con otros ámbitos de estudio, como los Estudios Postcoloniales, los Estudios de la Diáspora, los *Border Studies* y los *Gender Studies*. Dichas relaciones se han hecho patentes a partir del giro cultural (*cultural turn*) promulgado por Susan Bassnett y André Lefevere en la teoría de la traducción. La cultura como proceso dinámico que implica diferencias y colisiones requiere constantes procesos de negociación. En este sentido, la traducción constituye el paradigma de cualquier mediación, no solo de una lengua a otra, sino también de una cultura a otra. Gracias a este paradigma la traducción ha sido objeto de interés por parte de algunos especialistas en diversos sectores del arte contemporáneo, sobre todo a la hora de interpretar las obras producidas en el seno de un contexto transnacional e intercultural.

El interés hacia las transferencias de significados en varios contextos del conocimiento humano ha comportado por ejemplo la realización de algunas conferencias y seminarios en todo el mundo. Durante la “*Art in Translation: International Conference on Language and*

*the Arts*” organizada en Reykjavík (Islandia) en 2012 se desarrollaron una serie de preguntas acerca del problema de la traducción en el ámbito artístico: ¿Cómo pueden ser transnacionales y/o nacionales las lenguas localizadas que se adaptan a los discursos del arte globalizado? ¿Cómo las comunidades de lenguas sin una larga tradición de historia del arte o discursos teóricos artísticos adoptan, traducen y codifican términos extranjeros o conceptos que nunca habían conocido? ¿Cuáles son las consecuencias (positivas o negativas) para los artistas que utilizan una segunda o una tercera lengua en sus creaciones? ¿Cuáles son las responsabilidades y los desafíos de aquellos que traducen la historia del arte, la teoría y la crítica de una lengua internacionalmente dominante a una internacionalmente marginal y viceversa? ¿Hay arte que no puede ser traducida de una cultura a otra, desde una comunidad lingüística a otra?<sup>1</sup> Aunque los temas principales de los debates se centraban en la relación que se establece entre el arte y la traducción, el contexto predominante desde donde se desarrollaron las cuestiones seguía siendo el propio ámbito de la Lingüística. Este hecho es bastante sintomático en cuanto revela que la traducción aplicada al campo de la Teoría del Arte se mueve desde enfoques literarios, como mucho de tipo comparativo. Testimonio de esta actitud son las innumerables exposiciones de arte internacionales organizadas bajo el denominador común “traducción” como mediación lingüística en los procesos de producción y fruición de las obras: *Translaziuns Paradoxien Malenclegientschas* en Zurigo (2008); *Bad Translation* en el Crate Space de Margarete de Englaterra (2009); *Tarjama/Translation* en el Queens Museum of Art de Nueva York (2009); el proyecto *A Collector’s album of Traders, Traitors, Translators, and Experientialists* organizado por el Cabinet Magazine para la *Sharjah Biennial* en 2010; *Translating as a Structuring Principle* en el Gentili Apri de Berlín (2010); *Translation is a mode* en el centro de arte Kunstraum Niederoesterreich de Viena (2010); *Found in Translation* realizada en el Guggenheim de New York (2011); *The Spiral and the Square. Exercises on translatability* en la Bonniers Konsthall de Estocolmo (2011); *Found in Translation, Chapter L* en el Casino Luxembourg de Luxemburgo (2011-2012).

---

<sup>1</sup> Estas preguntas se publicaron con motivo del Call for Paper del Congreso. Página web consultada en fecha 12/10/2012:

[http://conference.inotherwords.is/conference.inotherwords.is/call\\_for\\_papers.html](http://conference.inotherwords.is/conference.inotherwords.is/call_for_papers.html)



Cuando nació la idea de desarrollar una tesis doctoral acerca del fenómeno de la traducción *en y desde* el ámbito propiamente artístico se debió simplemente a una intuición nacida de algunas sugerencias que derivaban de diferentes contextos:

1. En primer lugar, las lecturas teóricas que acompañaron los años de desarrollo del DEA: Muchos de los discursos teóricos utilizados para desarrollar la investigación analizaban los conceptos “nomadismo” y “pensamiento archipiélago”, ambos formulados respectivamente por Gilles Deleuze y Felix Guattari y por Edouard Glissant. Aunque esta combinación teórica pueda resultar curiosa, la línea de investigación principal del DEA se basaba en la idea de que, debido al nomadismo contemporáneo en sus múltiples formas (la inmigración, el exilio, el turismo, etc.), las culturas tienden a maridarse, a “criollizarse”, en definitiva a traducirse.

2. Por otra parte, el tema de la traducción resultó claro para la Doctora Anna Maria Guasch, tutora de la presente tesis doctoral, en referencia a un artículo publicado por Julie Candler Hayes, “Unconditional Translation: Derrida’s Enlightenment-to-Come”,<sup>2</sup> acerca de la traducción como concepto clave en la filosofía de Jacques Derrida.

3. La traducción cultural como mediación de la diferencia en la producción de ciertas imágenes visuales fue el tema principal desarrollado por la teórica Mieke Bal durante su intervención en el Seminario “Narrar la Diferencia. Dilemas visuales de la traducción (inter)cultural” organizado por Anna Maria Guasch y Joaquin Barriendos en el Arts Santa Mònica (2010). Los escritos de Mieke Bal resultaron ser una fuente indispensable a lo largo de la presente investigación, sobre todo por el editorial titulado “Act of translation” publicado en la revista inglesa *Journal of Visual Art* en 2007. Los temas principales tratados en este monográfico dedicado a la traducción en los Estudios Visuales, analizaban desde diferentes enfoques disciplinarios la necesidad de crear nuevos ámbitos de investigación acerca de la traducción lingüística, intermedial e intercultural en la producción artística y audiovisual.

4. La traducción visual se reveló un elemento plausible para desarrollar una investigación académica dentro de la Teoría del Arte debido a un caso específico de estudio: la producción artística de Antoni Muntadas, que a partir del 1995 ha desarrollado la conocida serie multimedia y transnacional *On Translation*.

---

<sup>2</sup> Julie CANDLER HAYES, “Unconditional Translation: Derrida’s Enlightenment-to-Come”, *Eighteenth-Century Studies*, 40, 3, 2007, pp. 443-455.

En estos últimos cinco años la traducción en relación al arte visual se ha ido delineando de forma clara, encontrando sus referencias teóricas y sus prácticas artísticas, y muy a menudo alimentada por intercambios de opiniones y consejos que derivaban de varios agentes del mundo cultural internacional contemporáneo. Entre todos se citan el mismo Antoni Muntadas con el que se empezó a establecer un diálogo durante su curso “Arti Visive” en la IUAV de Venecia; la teórica italiana Paola Zaccaria, autora del libro *La lingua che ospita*, pero también de muchos artículos acerca de la cultura *crossing border* y de la traducción en las artes audiovisuales; Cildo Meireles, artista conceptual de Brasil que a lo largo de su carrera ha desarrollado varios trabajos acerca del encuentro y la colisión entre lenguas y culturas; algunos profesores y artistas del “ACT (Program in Art, Culture and Technology)” de MIT (Boston) entre los cuales hay que destacar a Caroline Jones, Andrea Frank, Joan Jonas, Gediminas Urbona y Amaranth Borsuk; y para terminar las preciosas conversaciones con los profesores de la New York University Jacques Lezra y Emily Apter que se desarrollaron durante el Seminario “*The Problem of Translation*” organizado en la NYU, en 2012. Entre todos, estos encuentros han enriquecido con nueva savia los análisis teóricos que iban engrosando por densidad e intensidad el por entonces vastísimo cuerpo de tesis y delineando con claridad los marcos teóricos y los límites de la investigación.

Naturalmente desarrollar una investigación acerca de la traducción en arte visual puede extenderse hacia muchos ámbitos de investigación. Durante la estancia en el MIT, el profesor Noam Chomsky contestó lacónico a una cuestión que se le envió a su correo electrónico en referencia a la traducción como metáfora crucial dentro de los discursos visuales y culturales internacionales: «As you say, it’s a metaphor. And like other metaphors of value to the extent that you can make something of it».<sup>3</sup>

Como metáfora la traducción puede comprender todo proceso visual. Por eso se ha necesitado detectar algunos tópicos dominantes de la traducción en su relación con el arte en base a intereses específicos. Para utilizar una terminología familiar a los Estudios de Traducción, podríamos denominar estos tópicos como “zonas de contacto”<sup>4</sup> entre la traducción y la producción visual en las que se revelan de forma directa las afinidades y las interferencias entre estas dos prácticas. La interdisciplinariedad constituye el marco teórico

---

<sup>3</sup> Entrevista a Noam Chomsky por e-mail, Boston, 27/11/2011.

<sup>4</sup> “Zona de contacto” denomina un territorio lingüístico y social en el que confluyen culturas con trayectorias divergentes. Véase Mary Louise PRATT, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Nueva York: Routledge, 1992.

entre el cual se detienen los temas principales tratados en la investigación. La noción de “traducción visual” como un conjunto de prácticas y de posiciones subjetivas sujetas a constante negociación se ha impuesto como núcleo central desde la cual movernos hacia algunos campos teóricos especialmente de las Humanidades, y más concretamente de la Literatura Comparada, la Iconología Crítica, los Estudios Visuales, la Filosofía (hermenéutica, post-estructuralista y decostruccionista) y finalmente los Estudios de Traducción.

## **2. Desarrollo y objetivos de la investigación**

El problema de la traducción se inserta en un ámbito muy vasto y en consecuencia se relaciona con diferentes aspectos de la comunicación humana y de la manera de representar y entender el mundo. Nuestras hipótesis de trabajo acerca del fenómeno de la traducción en el campo visual se inserta dentro del debate de la migración y del préstamo de conceptos entre disciplinas, por lo que, como en el caso de la metáfora o de la écfrasis, la traducción puede moverse del ámbito lingüístico o literario a la Iconología o a las teorías de la imagen que derivan de los Estudios de Cultura Visual. Los campos de investigación se han mostrado por tanto dentro del debate nacido en el *paragone* entre las Artes Hermanas, es decir entre las Artes Figurativas y la Literatura y la relación entre las formas interartísticas tales como la écfrasis, la metaimagen y la obra compleja. Sin embargo, la cuestión acerca de la imagen como lenguaje es fundamental también en la Semiótica Cinematográfica y en los Estudios Visuales que analizan la Retórica de la Visión. La traducción se ha vuelto recientemente un tema de discusión también en la investigación de las formas compuestas gracias al uso de las nuevas tecnologías y por tanto objeto de análisis de la Narratología Intermedial. El fenómeno de la intermedialidad se detecta en todas aquellas producciones artísticas que se realizan a partir de la interconexión entre medios y lenguajes: un ejemplo muy claro es la obra de Antoni Muntadas *On Translation: I Giardini* de 2005. En esta obra la traducción es la clave para relacionar varios medios en una única instalación visual: la fotografía, el vídeo, los libros, la documentación de periódicos y la investigación teórica forman un lenguaje complejo de carácter cultural y político.

La traducción se revela también la metáfora más apropiada en los discursos de tipo intercultural. Por tanto se analiza dentro de los Estudios Culturales hasta trascender a otros

ámbitos de estudio en los que la pluralidad y la articulación entre identidad y alteridad, entre lo uno y lo diverso, resultan fundamentales. Este es el caso que aquí nos ocupa; precisamente, al abordar el estudio de la interculturalidad y de la dialéctica entre alienación y asimilación que subyace a todo intercambio cultural, surge la necesidad de una investigación acerca de la traducibilidad cultural. Sujetos diaspóricos, híbridos, criollos, pluriculturales desarrollan discursos y prácticas acerca de la conexión/colisión entre lenguas y culturas. En este contexto la traducción se vuelve el eje de discusión para reflexionar acerca de una ética de la hospitalidad lingüística.

La traducción en su doble significado de “tarea” y “deber” (ético) deriva de Walter Benjamin, pero sigue en las elaboraciones teóricas de muchos filósofos contemporáneos como Jacques Derrida y Paul Ricoeur que la usan como materia para reflexionar acerca del contacto entre lenguas y culturas diferentes. Por eso la traducción no se mueve solo entre lenguas y medios, sino también entre sociedades y culturas.

A partir de estas áreas de intersección entre ideas y teorías, la presente investigación se propone investigar los aspectos específicos de la “traducción visual” entendida bien como el proceso de transferencia de significados culturales hacia lo visual (como por ejemplo entre textos literarios y poéticos a obras pictóricas o películas y obras de videoarte) bien como el proceso creativo que lleva a un artista a interpretar los elementos lingüísticos, sociales y culturales de una determinada comunidad.

El análisis del concepto de traducción lingüística y cultural en sus manifestaciones más importantes en los ámbitos teóricos y en las prácticas del arte contemporáneo es la base desde donde se ha empezado a desarrollar nuestra hipótesis de trabajo. A partir de los años noventa, en concomitancia con algunos acontecimientos de carácter teórico y artístico, se desarrolló una línea común a muchos ámbitos de estudio que nos motiva a delinear un “giro de la traducción” en el ámbito artístico. Esta vuelta de la traducción en el campo artístico se ha detectado a partir de una posible alianza entre los Estudios Visuales y los Estudios de Traducción.

Con el propósito de alcanzar estos objetivos se ha optado por una línea de investigación interdisciplinaria capaz de abrazar y contener desde varios enfoques teóricos la práctica de la traducción visual.

En la primera parte de la tesis titulada “La traducción como metáfora de los procesos interartísticos”, se investiga la traducción en los procesos de intercambio de conceptos entre la

producción literaria y la artística. A partir de una reconstrucción histórico-estética se analizan los “momentos primitivos” en los que ambas artes han estrechado una alianza por medio de la metáfora de la traducción. Los ámbitos disciplinares que han investigado estos fenómenos son principalmente la Literatura Comparada, la Retórica Visual y la Iconología Crítica. En un reciente artículo Mieke Bal puntualizaba que los conceptos no están fijos, sino que viajan entre disciplinas, entre investigadores, entre periodos históricos y entre comunidades geográficamente dispersas.<sup>5</sup> La relación entre la Literatura y el Arte Visual es transversal a muchos ámbitos de estudio y por tanto ha sido posible que viejos conceptos hayan generado nuevos criterios de interpretación respecto al objeto interartístico. Moviéndose entre conceptos, muchos teóricos han llegado a identificar los mismos recursos retóricos, figuras del habla y tropos (la metáfora visual, la hipérbole, la sinécdoque, la metonimia, etc.) tanto en la comunicación verbal como en la imagen. A partir del ámbito de la comparación literaria, pasando por el semiótico hasta los estudios contemporáneos acerca de la “mirada”, la tendencia general ha sido la de intentar encontrar similitudes conceptuales entre el icono y el logos. Desde este punto de vista uno de los más fascinantes desplazamientos conceptuales que se han producido en las disciplinas humanísticas concierne a la relación entre las Artes Hermanas. Desde la antigüedad, las Artes Hermanas han relacionado sus intereses interartísticos por medio de préstamos y coincidencias conceptuales. La traducción como metáfora se ha evidenciado en los procesos de transformación, recreación, reescritura de un medio a otro y por siglos ha dominado la relación entre las artes visuales, la música y la poesía. Demostración de esta relación han sido las afortunadas formulas clásicas del *ut pictūra poësis*, del *pictūra muta poësis* y de las antiguas praxis de la écfrasis, así como la relación que la pintura ha ido estrechando con muchos tropos de la retórica clásica y moderna. Con la aparición del *Laocoonte* de Lessing, la traducción como metáfora llega a un punto decisivo. Si la pintura desarrolla su narrativa en el espacio y la poesía en el tiempo, la traducción se encuentra en el entremedio espacio-temporal.

La metáfora de la traducción se ha detectado en el campo de análisis de la Retórica Visual sobre todo de Roland Barthes y Umberto Eco (este último, por ejemplo, habla de “figuras traslativas”) y en la práctica de la écfrasis contemporánea elaborada por Jean Hamstrung, Wendy Steiner, Murray Krieger, etc. El interés en revelar una relación directa entre traducción y Arte Visual ha llevado a reflexionar también acerca de los términos

---

<sup>5</sup> Mieke BAL, “Conceptos viajeros en las humanidades”, *Estudios Visuales*, 3, enero 2006, p. 29.

móviles que desde la Retórica y la Oratoria antigua han viajado hasta los Estudios Visuales y la Iconología. Sin embargo, es con Erwin Panofsky que la traducción se convierte en una herramienta de estudio y un elemento indispensable para la interpretación del significado en las artes visuales. Desde la Iconología tradicional de Panofsky hasta los Estudios de Iconología Crítica desarrollados por William J. T. Mitchell, el discurso acerca de la traducción lingüística y cultural en las artes se ha fortificado, sobre todo en referencia a la interpretación de la “imagen/texto”. En su *Teoría de la imagen* el teórico norteamericano pone en relación las Artes Hermanas bajo un enfoque que supera la simple metáfora o la comparación entre las artes. Su propósito principal es demostrar que desde un punto de vista semántico no existe ninguna diferencia entre el texto y la imagen. Según Mitchell la objeción a esta posición conceptual deriva de la aceptación, sin cuestionar que exista una diferencia entre el medio de la palabra y el de la imagen: la palabra se caracterizaría por el argumento - es decir el discurso, la narrativa y la idea- mientras que la imagen sería inherente a formas espaciales, estáticas y corpóreas de la representación. La “deslumbrante” metáfora de “el medio es el mensaje” de Marshall McLuhan sería la causa de esta confusión respecto a los medios, a sus diferencias y significados. Una confusión irreal porque nada impide a una pintura contar historias o desarrollar ideas abstractas:

El lenguaje puede ponerse en el lugar de la figuración y la figuración puede ponerse en el lugar del lenguaje, porque los actos comunicativos y expresivos, la narración, el argumento, la descripción, la exposición y otros así llamados «actos de habla» no son específicos de un medio, no son lo «propio» de un medio en particular.<sup>6</sup>

Sin embargo, para Mitchell se sigue insistiendo en que el medio sea el propio mensaje y que la diferencia entre la imagen y el texto sea una oposición metafísica que tiene que ser superada por medio de la metáfora. Por lo contrario, Mitchell afirma que la diferencia entre textos e imágenes no consiste en el medio, sino más bien entre «los medios visuales y los verbales al nivel de tipos-de-signos, formas, materiales de representación y tradiciones institucionales».<sup>7</sup> A partir de estas premisas, para Mitchell junto a una “lingüística de la

---

<sup>6</sup> William J. Thomas MITCHELL, *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal/Estudios Visuales, 2009, p. 144. [Título original: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University Press of Chicago, 1994].

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 145.

imagen” existiría también una “iconología del texto” que promueve la idea de abandonar el deseo de construir una teoría científica de la Iconografía y de enfocarse en el encuentro entre el “icono” y el “logos”,<sup>8</sup> en el *paragone* de la pintura, la literatura y la tradición de las Artes Hermanas. Para él, esta relación llevaría a la Iconología hacia una construcción del sujeto humano constituido tanto por el lenguaje como por la imagen.<sup>9</sup>

En la elaboración de los últimos dos capítulos de la primera parte se introduce la cuestión de los “giros” culturales abiertos en algunos ámbitos humanísticos. A partir del “giro lingüístico” propuesto por Rorty y del “giro icónico” propuesto por Boehm, en los años 90 Mitchell postula dentro del ámbito de los Estudios Visuales el “giro pictorial” para reflexionar acerca de las interconexiones entre el arte, los nuevos medios, las tecnologías y la cultura. El elemento cultural y las tecnologías de la información mediática se han convertido en los ejes centrales de una reflexión teórica acerca de la traducción como metáfora del fenómeno interartístico que además se ha consolidado gracias a las nuevas aportaciones acerca de la imagen como la “metaimagen” y la “imagen compleja” (William Mitchell, Josep Català) entendidas como textos que tienen que ser leídos y por tanto interpretados y decodificados. La primera parte de la investigación se concluye por tanto con el análisis de un caso específico de interconexión entre palabra e imagen por medio de las nuevas tecnologías. La performance de Joan Jonas se presenta como una “obra compleja” que se mueve en un terreno híbrido en el que imagen, narrativa poética y *new media* coinciden. Los trabajos de la artista norteamericana se desarrollan entre lo semiótico, lo pictórico y lo teatral, rompiendo de ese modo el tradicional concepto que desde Lessing a la segunda mitad del siglo pasado ha dominado el ámbito de las artes.

En la segunda parte de la tesis, titulada “Relación entre arte y traducción. El momento cultural”, se investiga la relación entre las Artes Hermanas desde un enfoque cultural. La cultura como eje de unión entre disciplinas ha permitido relacionar el Arte Visual y la Literatura operando una nueva comparación. La traducción como metáfora de una mediación entre fenómenos interartísticos se ha convertido en una práctica alternativa a la comparación

---

<sup>8</sup> En 1994 el teórico alemán Gottfried Boehm formula un “giro icónico” (*iconic turn*) con la intención de integrar la imagen (*eikon*) y la palabra (*logos*) en un mismo modelo interpretativo a partir de la idea de que el ser humano puede definirse solo por medio de y en relación a las imágenes. Gottfried BOEHM, *La svolta iconica, Modernità, identità, potere* [Di Monte, M. Giuseppina; Di Monte, Michele (eds.)]. Roma: Meltemi, 2009

<sup>9</sup> Véase el capítulo titulado “El giro pictorial” de William J. Thomas MITCHELL, *Teoría de la imagen*. Ob. Cit., pp. 19-38.

entre las artes y en el elemento de mediación cultural en los procesos de recepción y transmisión de las “obras complejas”. En la formulación del primer capítulo se analiza el giro visual dentro de los Estudios Culturales y por tanto la formación de la interdisciplina de los Estudios Visuales, cuyas investigaciones hacen hincapié en el rol del observador del objeto artístico entendido como un lector de textos que usa sus herramientas cognitivas para la comprensión de una imagen. Las líneas, las formas y los colores son solo una parte de las herramientas necesarias para su comprensión, de aquí que muy a menudo se comparen las imágenes con los textos, o se las denomine textos visuales.

En el campo de la semiótica Roland Barthes medita acerca del observador/lector sobre todo en su libro *El placer del texto*, en el que nos recuerda que el lenguaje aparece allí donde se quiere crear el gozo de la comprensión y dejar a la mente invadir la esencia del texto. Mieke Bal en su formulación del concepto “narratology” lleva el rol del observador de textos a un estadio superior. Dentro de los campos de aplicación que relacionan la Literatura y el Arte Visual la definición de Narratología es relevante para el entendimiento del objeto visual bajo el enfoque cultural.

A partir de la cultura visual se ha podido contextualizar a la visualidad dentro del ámbito cultural, aumentando las posibilidades de análisis e interpretación de las imágenes producidas bajo el fenómeno de la globalización y de la cultura digital. El giro cultural ha promulgado la creación de nuevos ámbitos de estudio que investigan el fenómeno intercultural, la diáspora, la relación con el otro y el outsider. La cultura como eje de unión entre disciplinas ha promovido una nueva alianza entre los Estudios Visuales y los Estudios de Traducción, cuya relación ha sido fortalecida por medio de la “práctica del préstamo conceptual”.

Gracias a Mieke Bal tenemos una más directa relación entre el arte y la traducción; en 2007, la revista inglesa *Journal of Visual Culture* publica un número totalmente dedicado a la traducción intercultural en los Estudios Visuales. En la introducción titulada “*Acts of Translation*”, Mieke Bal y Joanne Morra, las editoras de este número, describen la traducción como un concepto crucial en las discusiones internacionales sobre las prácticas visuales y culturales. La segunda parte termina con la descripción de la traducción como el detonante para las reflexiones sobre arte por parte de teóricos como Emily Apter, Lawrence Venuti, Gary Shapiro, Nora Alter, Sonia Neef y la misma Mieke Bal. La traducción y la visión, dos prácticas aparentemente distintas, la primera comúnmente circunscrita a la práctica literaria y



la segunda específica de la Historia del Arte, comparten evidentes zonas teóricas como las que más o menos explícitamente analizan los discursos sobre la diáspora, la identidad o la construcción del otro, puntos de contacto estos que se hallan en los lugares de la traducción cultural y de las prácticas artísticas contemporáneas que investigan los discursos sobre globalización, la internacionalización del sistema literario y artístico y la necesidad de establecer un diálogo intercultural e internacional entre diferentes agentes del mundo artístico y cultural contemporáneo. La traducción es también el eje que permite entender los complejos fenómenos artísticos relacionados a los medios, a los dispositivos tecnológicos, a la web 2.0 y a la realidad aumentada. Así en esta segunda parte se investigan las obras de artistas como Zhang Huan y Mona Hatoum que analizan cuestiones relacionadas con la legibilidad y traducibilidad de la caligrafía dentro del mundo occidental, pero también artistas que desarrollan nuevos lenguajes artísticos dentro de un mundo digital e interconectado gracias a las nuevas tecnologías, como las obras de Guillermo Gómez Peña y Amarantha Borsuk.

Esta parte termina con un análisis acerca de la traducción en la era de la internacionalización y globalización de los mercados artísticos, poniendo también hincapié en la tendencia muy contemporánea de organizar exposiciones acerca del concepto de traducción lingüística y cultural.

La tercera parte de la tesis se titula “Lengua, cultura, saber y arte. La traducción en la era global”. Durante una entrevista a Caroline Jones, directora del Programa de Doctorado “*HTC Group (History, Theory and Criticism)*” de MIT, se reflexionó acerca del término traducción a partir de unas preguntas específicas: ¿Cuándo la palabra traducción entra en el campo de la lingüística? ¿Por qué desde entonces mover su aplicación hacia el ámbito artístico se justifica como un “gesto” metafórico? A partir de estas cuestiones se ha creído oportuno trazar la genealogía de la palabra y del concepto de “traducción” tanto en el campo lingüístico, literario y filosófico como dentro del contexto específico de los Estudios de Traducción. De aquí la investigación se ha movido hacia un campo teórico interdisciplinar para reflexionar acerca de términos y conceptos relacionados a la traducción cultural e intercultural en la era global. En el capítulo IX, titulado “Historia de un concepto”, se han delineado sobre todo las investigaciones literarias y filosóficas a partir del pensamiento de Walter Benjamin. En su ensayo dedicado a la tarea del traductor, Benjamin elaboró el concepto de *aufgabe* que significa tanto tarea o actividad como rendición o fracaso, dos componentes de la traducción que se ciñen a la actividad del traductor y revelan la dificultad

que conlleva cada acto de interpretación. El desafío propuesto por Benjamin ha sido una referencia fundamental para cualquier texto posterior que se haya enfrentado a la problemática de la traducción, entre ellos *Traducir* de Maurice Blanchot, *Survivre* de Jacques Derrida, *L'épreuve de l'étranger* de Antoine Berman y *Sur traduction* de Paul Ricoeur. Así pues, el problema de la posibilidad o de la imposibilidad de la traducción ha regido una empresa de aproximación a la diversidad lingüística y cultural que ha recibido una multitud de denominaciones: “tarea” para Walter Benjamin, “deber” para Maurice Blanchot, “prueba” para Antoine Berman, “problema ético” para Paul Ricoeur; todas iluminaciones que jalonan el discurso filosófico sobre la traducción y, en cierto sentido, subrayan también su valor ético. A Paul Ricoeur se debe también la definición de traducción como “ética de la hospitalidad lingüística”. En su libro *Sur la Traduction*, el filósofo francés se propone un análisis de la ética de la hospitalidad entendida como la recepción del extraño en la propia casa, su acogida y su reconocimiento. Quien traduce es, de acuerdo con Ricoeur, el anfitrión que recibe la palabra del otro en su propio hogar.

A partir de este simple axioma, en la última parte de este capítulo se han querido formular una serie de definiciones acerca del concepto de “hospitalidad lingüística” a través del pensamiento de algunos filósofos y lingüistas contemporáneos que han tratado el tema en sus reflexiones teóricas. Junto con Ricoeur, las teorías de la hospitalidad y de la “ética de la relación” destacan en Emile Benveniste y Jacques Derrida. El lingüista francés Emile Benveniste a partir de la etimología de la palabra “host” (anfitrión), formula su idea de hospitalidad: el sentimiento que une un grupo de gente por medio de una “obligación de compensación”. Según él, el don siempre implica una obligación. Esta posición conceptual es evidente en el análisis de la palabra hospitalidad. El espacio semántico de la *xenia* está estrechamente vinculado a la esfera del *xénos*, el extraño y el extranjero. Con el término *tà xenia* se entienden los regalos de bienvenida y con *he xenia* el país extranjero. La hospitalidad por tanto tiene una relación entre lo extraño y el extranjero, y aún más entre el amigo y el enemigo, así como bien denota la doble significación latina *hospes* y *hostis*. La hospitalidad es una representación de las actitudes opuestas entre sí que revelan bien el placer (xenofilia) de experimentar lo extraño bien la hostilidad (xenofobia) en contra de él. Tal perspectiva conceptual no podía ser ignorada por uno de los filósofos más importantes que han tratado el tema de la hospitalidad, Jacques Derrida, y que trae el concepto de hospitalidad Benveniste al territorio complejo de la filosofía cargándolo de valores culturales, socio-políticos y

económicos. Derrida desarrolla otro concepto relacionado con la hospitalidad: el de “sobrevivencia”. La incapacidad para adaptarse a la lengua y la cultura del otro sería, según él, la muerte del significado. Para Derrida, por lo tanto, la imposibilidad de la hospitalidad sería convertir el lenguaje en algo incomprensible y sin sentido.

En el capítulo X se investiga la alianza entre los Estudios de Traducción y los Estudios Visuales. La traducción entre lenguas y lenguajes artísticos viene formulado detenidamente por George Steiner que parece haber condensado mediante una hermenéutica de la traducción dos posiciones aparentemente opuestas: la traducción literaria y la interpretación de la visión. Sin embargo, durante las dos últimas décadas el polifacético concepto de traducción ha ido relacionando cada vez más los *Translation Studies* de matriz anglosajona con otros ámbitos de estudio. La línea divisoria entre algunas disciplinas como los Estudios de Traducción, los Estudios Culturales, los Estudios de la Diáspora y la Antropología se ha hecho mucho más permeable y la relación entre la traducción y otros ámbitos de estudio mucho más evidente. Dicha relación interdisciplinar se ha hecho patente a partir del giro cultural (*cultural turn*) promulgado por Susan Bassnett y André Lefevere en la teoría de la traducción.<sup>10</sup> Los autores definen la cultura como proceso dinámico que implica diferencias y colisiones y que por tanto requiere constantes procesos de negociación. En este sentido, la traducción constituye el paradigma de cualquier mediación, no solo de una lengua a otra, sino también de una cultura a otra. El texto representativo de la relación entre traducción y cultura es *Constructing Culture* (1998), una recopilación de ensayos sobre traducción editado por Susan Bassnett y André Lefevere. Uno de los ensayos, titulado “The Translation Turn in Cultural Studies”, proclama una nueva alianza entre las dos disciplinas, cuyo eje principal es el reconocimiento de una relación comparativa necesaria entre análisis intercultural e interdisciplinar. En este contexto interdisciplinar el polifacético acto de traducir se ha manifestado bajo una multitud de sinónimos, entre los cuales están emular, adaptar, reescribir y recrear. De André Lefevere es el término “reescribir” que en algunos casos, para el autor, nos evitaría distinguir entre las varias formas de la reescritura, como la “traducción”, la “adaptación” y la “emulación”.<sup>11</sup> De aquí que los Estudios de Traducción muevan sus intereses hacia las culturas plurales. La

---

<sup>10</sup> Susan BASSNETT, André LEFEVERE (eds.), *Translation, History and Culture*. Londres y Nueva York: Pinter, 1990.

<sup>11</sup> André Lefevere, por ejemplo, utiliza el término “reescritura” en lugar de “traducción”, “adaptación” y “emulación”. Véase André LEFEVERE, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Londres: Routledge, 1992.

atención hacia la alteridad y lo diverso, por ejemplo, es lo que relaciona más directamente la Traducción con la Etnografía, los Estudios Post-Coloniales y los *Gender Studies*.

El capítulo XI se abre con la descripción del *translational turn* debido a la convergencia de algunas problemáticas relativas a la traducción dentro de varias disciplinas. Desde los *Translation Studies*, los Estudios Post-Coloniales, los *Border Studies* y los *Gender Studies* se han investigado temas como las teorías acerca de la frontera y de las *Travelling Theories*, la criollización, la alteridad, la diáspora, la subalternidad, etc. Conceptos que nos han permitido analizar la traducción también dentro del discurso post-colonial. Para muchos de los teóricos tratados (E. Glissant, E. Said, H. Bhabha, G. Spivak, etc.) la traducción es una mediación indispensable entre las culturas, aunque no siempre ajena a manipulaciones de poder. Otros conceptos claves analizados son transcreación e *in-betweenness*. A partir de la escuela brasileña de Estudios de Traducción, definida como canibalística se analiza el concepto de traducción como recreación. “Traducción como recreación” o como “transcreación” es una definición que deriva de la escuela brasileña de traducción dirigida por los hermanos Haroldo y Augusto de Campos, fundadores de la poesía visual brasileña. Para ellos “recrear” es la posibilidad de traducir creativamente y por lo tanto de realizar una “traducción-arte”.<sup>12</sup> Augusto de Campos, fundador del movimiento de la poesía concreta en Brasil, junto a su hermano Haroldo, define la traducción como un acto de recreación. En este ámbito el Arte Visual y la literatura encuentran su punto de intersección. La misma poesía concreta es una poesía que desarrolla la potencialidad visual de las letras, creando imágenes de gran valor estético.

*In-betweenness* es un concepto acuñado por la escuela canadiense basada en la teoría feminista que se opone a cualquier discurso sobre la bipolaridad. A partir de la teoría feminista se ha analizado la condición de *in-betweenness* de la traducción, rechazando así la bipolaridad entre el texto de partida y el texto de llegada, es decir, entre el original y la copia, punto focal, este, reconocible en muchas teoría sociales, culturales, filosóficas y psicoanalíticas. Teóricas como Susanne de Lotbinière-Harwood, Barbara Godard, Sherry Simon y Luise van Flotow han llevado la traducción a un nivel de apertura mucho más amplio, extendiendo sus fronteras conceptuales y aportando nuevas expresiones dentro del ámbito internacional de los Estudios de Traducción. A partir de Susanne de Lotbinière-

---

<sup>12</sup> Véase Flora SÜSSEKIND, Júlio CASTAÑÓN GUIMARÃES, *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras. Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

Harwood, las teóricas feministas de Quebec empiezan a usar el término *réécriture au féminin* (*rewriting in the feminine/reescritura al femenino*) para referirse a la escritura/traducción. Además gracias a intervenciones puntuales por parte de teóricas de Asia, Latinoamérica y África, el discurso feminista se ha abierto de ese modo a la teoría postcolonial de Homi Bhabha y a la subalternidad elaborada por Gayatri Spivak.

La producción de estos términos ha favorecido también el interés de la teoría del arte hacia la traducción aún más si consideramos la progresiva incorporación de ellos en la producción artística. El concepto de traducción se juega en varios niveles de comprensión de las complejas dinámicas que regulan las relaciones humanas. Sin embargo, lo que más mueve el interés de una investigación acerca de la producción artística es la entendida en una doble vertiente: la “traducción entre las lenguas” y la “traducción entre lenguajes artísticos”. Aunque en ambas se muestran constantes sinergias conceptuales, la primera se enfoca en el sentido literario y filosófico de los intercambios lingüísticos mientras que la segunda se centra en la traducción como elemento metafórico para meditar acerca de algunas formas interartísticas e intermediales en las que los lenguajes y los medios tecnológicos de comunicación operan a través de la palabra, la escritura, el sonido y la codificación pictórica. Esta interrelación es evidente por ejemplo en el lenguaje audiovisual y en la performance, ambas prácticas artísticas que han provocado la desarticulación de los confines disciplinares, uniendo las clásicas tipologías de la visualidad con formas literarias como el cuento, la poesía, la crónica, las memorias o las relaciones de viaje, la documentación del extraño, la alteridad, la diáspora, el nomadismo y en general los fenómenos que testifican la experiencia personal e intercultural. En este sentido la traducción podría ampliar con nuevas definiciones la figura retórica de la écfrasis, que hoy en día más que en otros periodos históricos comparte un fuerte isomorfismo con la imagen audiovisual en las que la obra de arte se describe a sí misma y también a la traducción visual, es decir, la lectura de situaciones culturales y lingüísticas extrapoladas del contexto social y reescritas per medio de la visión artística. Cuestiones relativas a la traducción, de hecho, se han podido integrar al Arte Visual, por un lado como herramienta indispensable para interpretar obras de arte producidas en diferentes contextos geográficos o culturales; por otro como elemento “formal” indispensable para la realización de artefactos artísticos que, a su vez, quieren interpretar diferentes realidades artísticas, sociales, antropológicas o políticas. Así en la cuarta parte de esta tesis se han investigado las

obras de artistas de varios ámbitos culturales y geográficos que han usado de forma directa el concepto de traducción en su producción.

Se describen como caso de estudio de la traducción entre lenguas y lenguajes artísticos (con sus implicaciones culturales, sociales, políticas y económicas) los artistas Kutlug Ataman, Tere Recarens, Ghazel, Chantal Akerman, Ghada Amer, Cildo Meireles, Andrea Frank y sobre todo la extensa obra del artista catalán Antoni Muntadas. Estos ejemplos artísticos establecen los parámetros de una posible aplicación del concepto de traducción intercultural en el arte visual. De hecho, los parámetros teóricos analizados a lo largo de nuestra investigación se plasman en los trabajos de estos artistas “desplazados”; artistas, es decir, que han vivido directamente la experiencia de la traducción, de la alteridad cultural, de la “hospitalidad lingüística”, de la pertenencia y de la distancia, de la reescritura, de la manipulación de los códigos culturales, de la dificultad de la comunicación y de la imposibilidad de una definitiva y universal traducción entre las culturas y la aceptación de la diferencia.

La traducción lingüística y cultural son unas componente esencial de toda la obra de Antoni Muntadas; desde la idea hasta la realización final del proyecto artístico, la palabra, el idioma y el lenguaje, son elementos presentes como parte constitutiva de su obra, por tanto, se ha creído oportuno dedicar el último capítulo de la tesis al análisis de su trabajo artístico. Sin negar la importancia del fenómeno de la traducción lingüística, situada en el origen de la serie de trabajos *On Translation*, esta prácticamente desborda el habla y la escritura y se refiere a una constelación de hechos de transformación de significado, de interpretación y de transporte. La complejidad de *On Translation* necesita una lectura que se sitúe en el espacio móvil y descentralizado de la interdisciplinariedad. Cada una de las obras tiene que ser analizada a partir de diferentes medios y métodos de investigación. Esta serie no solo demuestra que las obras de arte contemporáneo que se salen de los confines de la estética tradicional necesitan ser observadas desde diferentes perspectivas e interpretadas desde diferentes lecturas; obras como *On Translation: The Pavilion*, *On Translation: The Internet Project*, *On Translation: Warning*, por ejemplo, no pueden ser interpretadas únicamente desde un análisis histórico y teórico del arte ni tampoco uno literario y lingüístico sería suficiente para su interpretación pues se subestimarían todos aquellos elementos sociales, antropológicos, culturales o políticos que crean la obra en su relación con los contextos en los que se han producido.

A partir de su trabajo se puede elaborar una teoría crítica que se desarrolla en torno a la idea de que la “traducción visual” es un acto complejo que se vincula a las diferentes manifestaciones de la creatividad humana, no solo dentro del ámbito puramente literario, sino también dentro de las artes visuales que, en el caso de Muntadas, se halla principalmente en el lenguaje verbal o escrito con sus códigos lingüísticos y semánticos (el proyecto *Warning*, por ejemplo, se desarrolla a partir de una búsqueda semántica). Junto al significado de las palabras hay que añadir la importancia relativa a la investigación semiológica que Muntadas usa a la hora de relacionar las imágenes con las palabras y los conceptos. En esta línea, la obra de Muntadas se analiza bajo la luz de la Retórica Visual en cuanto que ha transformado el significado de “estilo” que representa tanto el aspecto estético de un artefacto artístico como la estrategia de comunicación para la transmisión de mensajes e informaciones. La Retórica, con sus tropos y figuras, es solo una de las prácticas utilizada por Muntadas para expresar el significado y el significante en sus obras. Los ámbitos de la literatura y de la lingüística juegan un papel fundamental en la creación de su trabajo: la composición, el contenido simbólico, el tipo de fuente, la lectura son herramientas básicas del lenguaje adoptado por Muntadas en la definición de todos sus proyectos. La transposición de los conceptos de la Literatura en el campo del arte es pues otro tema de reflexión que nos acerca a la hospitalidad lingüística en el trabajo de Muntadas. La producción artística de Muntadas se presenta por tanto como el ejemplo más completo y complejo para desarrollar una reflexión acerca de la traducción visual. Si entendemos por “obra de arte” un artefacto complejo realizado con diferentes medios que determinan su forma y por tanto su estilo y en el que cohabitan diferentes narrativas culturales que se mueven entre la alteridad y la diáspora, entonces, la traducción visual nos abre la posibilidad de descifrar los mensajes artísticos y las representaciones formales bajo nuevos enfoques.

### ***3. El marco teórico y la propuesta metodológica de la investigación***

La presente investigación tiene un carácter interdisciplinario que obedece al criterio de investigación cualitativo e interpretativo, es decir, a una investigación descriptiva que pretende analizar el fenómeno de la traducción en el ámbito visual. La metodología cualitativa surge de la necesidad de investigar la traducción como metáfora del proceso de recepción y transmisión de las imágenes en las diversas áreas del conocimiento. Las disciplinas detectadas

para la delineación de nuestra hipótesis de trabajo muestran la complejidad de trazar un marco teórico autónomo y estable: la traducción es un concepto perteneciente al ámbito de la Literatura, de la Teoría del Arte contemporáneo y de los Estudios de Traducción. Esta última disciplina ha abierto el concepto de traducción a interpretaciones de tipo cultural, por tanto estudios sobre identidades, comunidades y políticas de la interpretación entran en el marco teórico de nuestra investigación. Relacionar la traducción a la imagen significa moverse hacia un territorio híbrido conformado por teorías que analizan la traducción no solo como metáfora de un proceso lingüístico y cultural, sino como herramienta hermenéutica y fenomenológica capaz de interrogarse acerca de las relaciones entre los grupos sociales, culturales y artísticos de contextos diferentes.

### **3.1. Organización y diseño metodológico de la investigación**

Por estos motivos la presente tesis de doctorado se desarrolla en cuatro bloques temáticos específicos. Para cada bloque, inevitablemente, hay cruces interdisciplinarios, sin embargo, cada disciplina se relaciona con la otra por intercambios que podríamos definir de tipo “lógico”. A continuación se delimitan las disciplinas y las áreas de estudio tratados para el desarrollo conceptual y teórico de las cuatro partes.

1. Para la formulación de la primera parte los conceptos analizados provienen de la Literatura Comparada, la Iconología y los Estudios Visuales revelando un proceso de intercambio y de préstamo entre artes, lenguajes y técnicas. Elementos de la Literatura Comparada y de la Lingüística están en la base de las teorías que definen los procesos interartísticos, la éfrasis y las Artes Hermanas. Sin embargo, emparentar las artes es un proceso que fascina también a teóricos de distintos ámbitos de estudio, *in primis* la Filosofía, la Semiótica y la Estética. Desde la Iconología se ha propuesto la elaboración de un método que encuentra su peculiaridad en el intercambio entre el Arte Visual y la Literatura. Erwin Panofsky en su interpretación de las artes visuales elabora una estrecha relación entre la traducción lingüística y la realización de obras de arte; William J. T. Mitchell, superando la posición iconológica tradicional, llega a postular una “iconología del texto” para enfocarse en el encuentro entre el “icono” y el “logos”. Según Mitchell, además, el *paragone* entre las artes lleva a la iconología hacia una re-construcción del sujeto humano constituido tanto por el lenguaje como por la imagen. Desde un enfoque más contemporáneo, los Estudios Visuales



muestran un interés particular por la relación entre la dimensión verbal y la dimensión “pictórica” de la imagen y el lenguaje operando un método comparativo, pero desde la perspectiva de lo visual. La existencia de un *iconic turn* (Boehm) y de un *pictorial turn* (Mitchell) impone además un análisis acerca de la relación entre palabra e imagen como un momento de unión cultural.

2. La segunda parte de la tesis se abre a una investigación del concepto texto/imagen dentro del ámbito de los Estudios de Cultura Visual. En la formulación de sus objetos de estudio se percibe un desplazamiento del término arte en beneficio del término visual, lo que comporta reactualizar la tradición ocular centrista y legitimar el concepto de imagen (imagen fílmica, televisiva, virtual o artística) como portadora de nuevos significados. Los Estudios Visuales desempeñan un papel cultural más amplio del que pertenecía al campo de la tradicional Historia del Arte y plantea nuevas alternativas a la fragmentación, la disolución de los límites y las contradicciones por medio de lo visual. Las teorías tomadas en consideración se mueven entre la Narratología elaborada por Mieke Bal y la teoría de la imagen de William J. T. Mitchell. Los campos de intereses se desarrollan en base a tres temas distintos: en primer lugar la traducción interartística, en la que se elabora un nuevo y contemporáneo enfoque de la éfrasis desde el ámbito intercultural; por otro lado la traducción intermedial, en la que se investigan los fenómenos de la traducción audiovisual, la lingüística computacional, la traducción automática y la realidad aumentada; y finalmente la internacionalización/globalización del arte en la que se determina un nuevo objeto artístico cuya identidad estructural detiene una *image* y una *imagery* no neutra y más bien ideológica.

3. Al incrementarse el interés por el fenómeno de la globalización, el análisis del concepto de traducción se consolida dentro de los Departamentos de los Estudios Culturales. Críticos literarios, historiadores del arte y teóricos de la imagen empezaron a usar la metáfora de la traducción para crear nuevas tramas interpretativas de la imagen/texto a partir de conceptos como local y global, colonizado y colonizador, original y copia, pureza e hibridismo. Como ya hemos afirmado, determinante en este momento de desplazamiento de los saberes ha sido la formación de los *Translation Studies*, un campo interdisciplinar fundado con el objetivo de dar autonomía a la ciencia de la traducción respecto a la lingüística y de relacionar la traducción a la cultura y a las sociedades a partir de las reflexiones operadas dentro de las disciplinas derivadas de los Estudios Culturales como los Estudios Post-Coloniales, los *Border Studies* y los *Gender Studies*. En este contexto interdisciplinar se han

podido analizar una serie de conceptos relevantes para una nueva interpretación de la traducción entendida como mediación entre culturas: viaje, inmigración y nomadismo son conceptos clave dentro de la *Travelling Theory*; identidad, alteridad, *otherness*, diáspora, memoria, frontera en relación a las teorías poscoloniales; *inbetweenness*, reescritura y subalternidad son términos elaborados para las teorías de la traducción del feminismo canadiense.

4. La teoría filosófica acerca de la traducción encuentra unos momentos de particular intensidad en las páginas de *Die Aufgabe des Übersetzers* (Tarea del traductor) de Walter Benjamin donde *aufgabe* significa tanto tarea o actividad como rendición o fracaso a la que se enfrenta el traductor y en general el lector. En este ensayo, el filósofo alemán se enfrenta a la traducción tratando algunas problemáticas muy conocidas por los traductores como “la posibilidad e imposibilidad” de la traducción, la “traducibilidad” de la obra literaria, la “supervivencia” del texto, la diferencia entre el “original” y la “copia” y la relación entre la “fidelidad” y la “libertad” del autor. A partir de estos conceptos se ha desarrollado una investigación acerca de la traducción como forma de mediación entre lenguas y culturas después de la condición babélica. En el curso de la historia la condición babélica, es decir, aquella que después de la caída de la torre de Babel nos ha quitado el privilegio de tener una “lengua única” y que por tanto nos obliga a traducir, ha sido objeto de infinitas reflexiones teóricas. La confusión babélica ha significado históricamente la dispersión de las lenguas confiriendo a los pueblos una característica peculiar, es decir, la imposibilidad de comunicarse entre hablantes de varios idiomas. Se han enfrentado al tema filósofos como Maurice Blanchot, Antoine Berman y Jacques Derrida. En el contexto de la confusión de las lenguas y de las culturas se ha hecho patente la importancia de definir una ética de la traducción entendida como “hospitalidad”. Paul Ricoeur es quien ha desarrollado una serie de ensayos acerca de la posibilidad de una ética de la hospitalidad lingüística recordándonos entre otras cosas que acercarse al otro significa encontrar la felicidad. Jacques Derrida, a este propósito, recuerda que *aufgeben* significa también donar. Y por lo tanto la traducción en su similitud con la palabra hospitalidad (en su doble acepción hospital y hostil) se revela como la posibilidad del encuentro con el otro, el don de recibirlo en nuestras casa, sin embargo, denuncia al mismo tiempo la dificultad que la disolución de la transparencia racional y del proyecto babélico de universalizar la lengua única comporta en términos de encuentro debido a la violencia colonial y al imperialismo lingüístico.

### 3.2. Las fuentes teóricas de la investigación

El texto clave a través del cual se ha articulado toda la investigación para desarrollar la primera parte de la presente tesis ha sido *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* de William J. T. Mitchell. A partir de las nuevas teorías acerca del valor pictórico de la imagen/texto, la traducción se ha vuelto determinante para el desarrollo de nuevas interpretaciones acerca del fenómeno interartístico. Desde el origen, el concepto de traducción se ha relacionado con una noción hermenéutica que reflexiona sobre las complejidades del artefacto artístico contemporáneo. La traducción representa la metáfora más adecuada para definir la complejidad de algunas obras de arte contemporáneo en las que cohabitan el texto, la imagen, el movimiento, el sonido, el significado y la interpretación de una misma experiencia sensorial. En este contexto, la lectura de la imagen/texto tiene que recurrir a otros parámetros de interpretación. Por esa motivación y gracias a algunas pautas detectadas a partir de la lectura del texto de Mitchell se ha creído oportuno reconstruir, aunque parcialmente, una interpretación metafórica de la traducción en las artes visuales desde la Retórica y la Oratoria antigua. Libros como Jean H. Hagstrum, *The Sister Arts* (1958), Göran Sonneson, *Pictoria Concepts* (1989), Wendy Steiner, *The Color of Rhetoric* (1982), John Hollander *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art* (1995) han sido determinantes para el desarrollo de un discurso coherente acerca de las Artes Hermanas y de la relación que la Literatura y el Arte Visual han tejido durante siglos. Para la definición de la écfrasis se han consultado además textos de la Historia del Arte como el *De sculptura* Pomponio Gaurico (1969), el *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architectura* de Gian Paolo Lomazzo (1584) y el *Laocoonte* de Gotthold Ephraim Lessing (1766). Sobre la écfrasis, los innumerables artículos publicados por el teórico italiano Michele Cometa, han sido una preciosa ayuda para moverse con rigor y orden dentro de este vasto ámbito de estudio.

Para una investigación detallada acerca del fenómeno de la traducción en el arte visual el ensayo “Et in Arcadia ego: Poussin y la tradición elegiaca” de Erwin Panofsky ha sido determinante para interpretar el concepto de traducción como elemento formal fundamental para la interpretación del significado de la obra de arte.

En los últimos capítulos de esta primera parte de la tesis se introduce el tema de la traducción cultural en el ámbito de los Estudios Visuales. Para la elaboración de una nueva visión de la imagen como texto, la consulta de los libros *The Language of Images* (1980),

*Iconology* (1986) y *Picture Theory* (1994) de William J. T. Mitchell y *La imagen compleja* de Josep Català han dado nuevas perspectivas a la teoría de la imagen en un contexto cultural contemporáneo.

Los textos leídos para el desarrollo de la segunda parte de esta tesis concluyen el discurso teórico empezado en la primera y abren nuevas reflexiones acerca del fenómeno interartístico, de la imagen/texto y sobre todo de la nueva y original visión que desde la Narratología se ha movido hacia el análisis del concepto “lectura del texto visual”. Los principales texto estudiados son el ensayo de Mitchell titulado “*Showing seeing: a critique of visual culture*” (2002), en el que se introduce la relevancia del rol del observador lector, y el texto de Tony Schirato y Jen Webb, *Reading the Visual* (2004), en el que se elabora el concepto de percepción como producto de procesos psicológicos, físicos y culturales. De Mieke Bal, *Narratology* (1997) y *Looking in the Art of Viewing* (2001) siguen el discurso acerca de la visión como elemento cultural para la interpretación del artefacto artístico. A Mieke Bal y Joanna Morra se debe además la importante publicación acerca de la traducción en relación a los Estudios Visuales<sup>13</sup> desde la cual hemos podido delinear los temas principales en la producción teórica y artística contemporánea. Uno de los campos de investigación sugeridos por las dos autoras es el de las nuevas tecnologías como herramientas para la traducción intermedial. En este contexto, las fuentes principales han sido algunos textos de soporte convencional, es decir en papel, así como una vasta literatura digital, como por ejemplo, el *e-book* de Amaranth Borsuk titulado *Between Page and Screen* donde se explora la esencia del objeto interactivo en la era de la lectura digital en pantalla.

Para el ámbito de la internacionalización/globalización del arte hemos utilizado algunos catálogos de exposiciones y libros que analizan, desde varias perspectivas, la producción artística contemporánea en un contexto global. Entre ellos hay que destacar *Contemporary Art and the Museum: A Global Perspective* (2007) y *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds* (2013) editados por Hans Belting acerca de la imagen en la era global como producto de relaciones entre prácticas y saberes culturalmente diferentes.

Los textos elegidos para la delimitación de los campos de investigación dentro de los Estudios de Traducción delimitan una panorámica de las más importantes contribuciones escritas en los años de consolidación de esta disciplina. Naturalmente se ha hecho hincapié en los textos que desarrollan una visión de la traducción como un momento cultural entre dos

---

<sup>13</sup> Mike BAL, Joan MORRA, “Acts of Translation”. *Journal of Visual Culture*, 6, 1, 2007.

contextos diferentes. La interdisciplinariedad de los Estudios de Traducción se ha hecho patente a partir del giro cultural (*cultural turn*) promulgado por Susan Bassnett y André Lefevere en la teoría de la traducción. El texto representativo de la relación entre traducción y cultura es *Constructing Culture* (1998), en el que se proclama una nueva alianza entre las dos disciplinas cuyo eje principal es el reconocimiento de una relación comparativa necesaria entre análisis intercultural e interdisciplinar. De aquí que los Estudios de Traducción muevan sus intereses hacia las culturas plurales. En este contexto, la traducción se convierte en un concepto clave dentro de las teorías poscoloniales, así como demuestran Homi Bhabha en su libro *El lugar de la cultura* (1994), Édouard Glissant en *Introducción a una poética de lo diverso* (1995), Susanne de Lotbinière-Harwood en *Re-belle et infidèle: La Traduction comme pratique de réécriture au féminin* (1991) y Gayatri Chakravorty Spivak en su texto *¿Pueden hablar los subalternos?* (1985).

Las teorías filosóficas acerca de la mediación entre culturas y medios son el eje de la selección de fuentes que se desarrolla en la última parte de la tesis. El primer capítulo delinea una posible alianza entre arte y traducción en la teoría propuesta por George Steiner en *After Babel* (1975), en la que se postula que “la traducción está implicada formal y pragmáticamente en “cada” acto de comunicación, en la emisión y en la recepción de todas y cada una de las modalidades del significado, ya sea en el sentido semiótico más amplio o en los intercambios verbales más específicos”.<sup>14</sup> En la delineación de las posiciones filosóficas que se han detenido en el concepto de traducción lingüística y cultural hemos hecho hincapié en el artículo de Benjamin, Walter, “La tarea del traductor” (1923), de Maurice Blanchot “*L’Amitié*” (1971), de Antoine Berman “*L’épreuve de l’étranger*” (1984), Paul Ricoeur “*Sur la Traduction*” (2004), y para terminar los ensayos de Jacques Derrida “*De l’hospitalité*” (1997) y “*Des Tours de Babel*” (1987).

---

<sup>14</sup> George STEINER, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y de la traducción*. Traducción de A. Castañón y A. Major. Madrid: Fondo de Cultura Económica (II edición) 1995, p. 13. [Título original, *After Babel. Aspects of Language and Translator*, Oxford University Press, 1975].

### **3.3. Organización de la investigación, trabajo de campo y participación en eventos**

En la primera etapa de desarrollo de la presente tesis, correspondiente a la definición del problema, jugó un papel crucial la recopilación del corpus teórico desarrollado durante los tres meses de *visiting student* en la Universidad Ca' Foscari de Venecia. Esta particular experiencia ha sido determinante tanto para la lectura de textos orientativos acerca del problema de la traducción en el arte como para los encuentros y las conversaciones con el artista Antoni Muntadas quien, además, justifica el tema principal de esta investigación desde el ámbito de la producción artística. Entre noviembre de 2009 y marzo de 2010 se me ofreció una residencia en el Centro de Documentación MACBA para investigar el problema de la traducción en el arte visual. Durante esos cinco meses pude consultar el vasto archivo del museo y recopilar una serie de artículos de revistas y periódicos, catálogos y libros de artistas con los que pude desarrollar ampliamente el corpus práctico de la tesis y elegir los artistas para el análisis de los casos de estudio. Partiendo de esta base pude ampliar mis fuentes explorando principalmente las bases documentales de varias bibliotecas de Barcelona (Biblioteca de la Fundación Tapiès, la Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia, el Catálogo Colectivo de las Bibliotecas de las Universidades Catalanas (CCUC) y la extensísima colección de artículos digitalizados JSTOR disponible *online*), de Boston (las importantes Rotch Library del Departamento *Architecture and Planning* y la Hayden Library del Departamento de Humanities and Sciences de MIT), de Nueva York (la vastísima Elmer Holmes Bobst Library de la New York University) y de Palermo (sobre todo las Biblioteca de Filología y Filosofía). Junto con el *visiting student* en la Universidad de Venecia pude realizar otras dos importantes estancias en el extranjero, ambas en los Estados Unidos, financiadas respectivamente con una Beca BE de la Generalitat de Catalunya y por la Mellon Foundation de Nueva York. Tras la recopilación de un corpus inicial se inició un lento y riguroso proceso de lectura, resumen y clasificación de las fuentes que hasta la fecha no se considera concluida. Hace dos años, de hecho, se me otorgó una nueva beca para investigar el problema de la ética de la hospitalidad lingüística en la Universidad de Palermo. Artículos, libros y catálogos por tanto siguen siendo una constante materia de estudio para nuevos y originales enfoques acerca de la traducción. A la lectura de los textos se debe sumar una importancia determinante a la participación en conferencias y congresos que se han organizado en torno a este tema o en relación con él. Entre todos hay que destacar el Seminario *On the Problem of Translation*

(2012) de la New York University, donde se me aceptó una comunicación titulada “*From Interpretation of the meaning to visual translation*”; La Segunda Conferencia *Visual Culture in Europe. Visualizing Europe* (2011), donde se me aceptó una comunicación titulada “Traducción cultural en la producción artística. Posibilidad e imposibilidad de una ética de la hospitalidad lingüística”; El X Congreso Internacional APCG (*Associação de Pesquisadores em Crítica Genética*, 2010) donde presenté una ponencia titulada “El arte que traduce: Sobre *On Translation* de Antoni Muntadas”; y el más reciente Seminario titulado *Identity, Power and Representation: Nationalisms in Art* organizado en la Universidad de Barcelona este año donde presenté una comunicación acerca de la imagen y traducción en la era global.

Por lo que concierne a la elección de las obras artísticas analizadas, la experiencia personal del viaje y el trabajo de campo han sido el detonante para la realización de la investigación: visita a exposiciones y *performances* en todas las ciudades que se han visitado durante estos últimos seis años de investigación de doctorado, entre las cuales hay que mencionar la Documenta de Kassel de 2007; las Bienales de Venecia de 2005, 2007 y 2009, la Bienal de Sao Paulo de 2011, la exposición dedicada a Kutlug Ataman en el Maxxi de Roma en 2010; la *performance Everything Akimbo* de Joan Jonas en el ACT de MIT, en 2011; y muchas exposiciones de Antoni Muntadas como las organizadas en el Bronx Museum of the Arts en 2011 y en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia en 2012. Otras herramienta metodológicas a nuestro alcance para el desarrollo de la tesis han sido las numerosas entrevistas a artistas, curadores y teóricos, así como la publicación de artículos acerca del tema en catálogos y en la revista online [interartive.org](http://interartive.org)

### **3.5. Notas del autor traductor**

La presente tesis doctoral se abre a cuestiones de tipo ético también cuando nos enfrentarnos a la fase de redacción. En general, se han seguido fundamentalmente las normas ortográficas de la Real Academia de la Lengua Española (1999) incluyendo lo que se refiere a los usos de los diferentes estilos gráficos, signos de puntuación, signos especiales, etc. En una particular ocasión la teórica italiana Paola Zaccaria afirmó:

Nei miei scritti, a partire dal 2004, non uso i corsivi per sottolineare i termini stranieri. Avendo scelto come orizzonte entro cui parlare e relazionarmi con le diverse testualità e soggettività,

l'ospitalità 'incondizionale' e la tensione verso la traduzione interculturale, la mia scelta vuole contribuire alla non stigmatizzazione della sola differenza dell'altro.<sup>15</sup>

Una investigación sobre traducción no puede extraerse de su propio contexto y debe naturalizar el encuentro entre lenguas y culturas. Por ello, se ha decidido mantener las citas en las lenguas originales utilizadas por los autores de los textos o en sus varias traducciones dependiendo del país en el que me encontraba al consultar y leer las fuentes. Así, puede que un autor sea citado a través del texto en lengua original o en sus versiones traducidas. La hospitalidad entre idiomas y lenguas se ha convertido en una herramienta de redacción también a la hora de utilizar términos y conceptos en sus contextos originarios. La traducción se detiene allí donde se considera no necesaria para la libre e incondicionada interpretación de la investigación por los lectores. Para obtener la mención de Doctor Europeo, además, ha sido necesario escribir parte de la tesis en un idioma extranjero a España. Las lenguas que vienen hospedadas a lo largo de estas páginas doctorales son el castellano, el inglés, el francés y finalmente el italiano.

---

<sup>15</sup> Paola ZACCARIA, "Abitare terre a confini instabili: dalle bordelands al Nepantla, il luogo delle trasformazioni". *Scritture Migranti*, 2, 2008, p. 187 (en nota).



---

**PARTE PRIMERA**

***LA TRADUCCIÓN COMO METÁFORA DE LOS PROCESOS INTERARTÍSTICOS***



## CAPÍTULO I

### LA «METAFORICIDAD» DE LAS IMÁGENES

Las más recientes investigaciones de los Estudios Visuales han subrayado que la relación entre el Arte Visual y la Literatura se mueve en un terreno híbrido constituido por préstamos y transferencias de términos y conceptos. Esta actitud de asimilar un vocabulario de términos desde un ámbito de estudio hacia otro, lejos de ser la tentativa de suprimir cierta falta de imaginación por parte de los teóricos, representa en realidad una de las características más importantes y complejas del debate contemporáneo acerca de la naturaleza de la imagen y de su poder de comunicar a nivel lingüístico, cultural, metafórico y simbólico. En la mayoría de los casos, la imagen ha sido considerada como una representación de un mensaje de tipo lingüístico-simbólico que tiene que ser comprendido e interpretado. La “capacidad comunicativa” de la imagen (verbal o escrita, mental o pictórica) por tanto ha despertado el interés tanto de poetas, lingüistas y literatos como de artistas y críticos del arte.

El fenómeno de la migración de términos, desde siempre presente en la historia de las disciplinas humanísticas, se ha caracterizado recientemente por una predominancia de la componente icónica en el debate que ve la imagen y el texto, *eikon* y *logos*, como principios fundamentales de la capacidad humana de imaginar y representar la realidad. Actualmente la Teoría del Arte, la Crítica literaria y los Estudios Visuales conducen investigaciones sistemáticas y a menudo “entre-cruzadas”, acerca del fenómeno interartístico y de la imagen/texto - ambas consecuencia del giro icónico y de la teoría de la imagen elaboradas respectivamente por Gottfried Boehm y por William John Thomas Mitchell<sup>16</sup> - para explicar y entender la carga comunicativa, lingüística y cultural de las imágenes.

Según el historiador del arte y filósofo alemán Gottfried Boehm, la imagen (es decir lo que es figurativo y pictórico) constituye un elemento esencial del lenguaje. El mecanismo fundamental que permite el funcionamiento icónico del lenguaje es la metáfora, una figura estilística literaria muy frecuente<sup>17</sup> en nuestra habla cotidiana. La metáfora detiene un aspecto figurativo y un color estilístico que para Boehm determina la “iconocidad” del lenguaje. William J. T. Mitchell a su vez, desde una posición diferente, elabora una teoría de la imagen

---

<sup>16</sup> Gottfried BOEHM, *La svolta iconica, Modernità, identità, potere*. Ob. cit.; William J. T. MITCHELL, *Teoría de la imagen*. Ob. cit.

que, tomando distancia de la Iconología tradicional, vinculada a las leyes de la Lingüística, de la Semiótica y del Estructuralismo, intenta definir una “Iconología Literaria” en la que el fenómeno visual se vincula de forma directa a la interconexión entre palabra e imagen. Ambos teóricos, desde enfoques diferentes, reconocen que el lenguaje es un instrumento lingüístico para la comprensión, pero también un conglomerado de metáforas y comparaciones figurativas que usamos en la comunicación verbal y escrita.<sup>18</sup> El lenguaje se proyecta en la mente como una secuencia de imágenes ya conocidas anteriormente, así que cuando Boehm y Mitchell hablan de metáfora reconocen la esencia figurativa del mismo.

A partir de estas posiciones teóricas se podría elaborar un discurso acerca de la “metaforicidad de las imágenes”: la imagen detiene un mensaje lingüístico que tiene que ser descifrado y entendido. El lenguaje es parte esencial de las imágenes y la imagen es parte esencial de la comunicación lingüística. Como consecuencia de esta esencialidad, términos comúnmente aplicados al campo de la Lingüística y de la Literatura pueden migrar hacia el ámbito visual y viceversa. Este cruce disciplinario se debe esencialmente a la naturaleza “traslativa” de las mismas palabras. No sorprende que la misma palabra “metáfora” (del griego *metapherein*: formada de *meta*, fuera o más allá, y *pherein*, trasladar) comparta su espacio semántico con “traducción” (traducir del latín *traducere*: *trans*, trasladar de un lado a otro, y *ducere*, guiar, dirigir).

La idea de movimiento, de transferencia, de cruzar bordes conceptuales y disciplinares es lo que tienen en común la traducción y la “metaforicidad del lenguaje”. Así que la traducción, como la metáfora, incluye y abraza ámbitos de estudio autónomos y sin embargo relacionados, y permite reflexionar sobre la transposición de significados desde la percepción hasta la conceptualización de la imagen, pero también acerca del fenómeno interartístico<sup>19</sup>, de la relación entre la imagen y el texto y acerca de la migración de los términos y conceptos.

---

<sup>18</sup> Para Boehm y Mitchell el lenguaje tiene un rol determinante en la representación/presentación de las imágenes, aunque nunca hegemónica. La reacción en contra del “imperialismo del lenguaje” (Mitchell) en el ámbito de lo visual se caracteriza por la elaboración de un mismo modelo interpretativo ya sea para el estudio de la imagen o para el análisis de la palabra. Esto se debe principalmente a la idea de que la visión y la descripción de la misma son capacidades humanas que vuelven posible la comprensión de la realidad.

<sup>19</sup> El concepto “fenómeno interartístico” nos deriva del ámbito italiano de los Estudios Visuales (que a su vez lo toman de los Estudios Culturales Visuales angloamericanos). Por fenómeno interartístico se entiende la manera en que las artes y los medios artísticos se relacionan entre ellos. La *écfrasis* es un ejemplo de forma interartística en la que se relacionan la pintura y la poesía. Las más recientes investigaciones acerca de las dinámicas interartísticas, y en general entre palabra e imagen se tienen que atribuir sobre todo a la importancia que las imágenes tienen no solo en un nivel “alto” sino

Si la metáfora es el traslado (tropo) por excelencia en cuanto traslada el significado de una palabra a otra, la traducción visual es la metáfora de una traslación que va desde la palabra, el mensaje, la narración hasta la imagen. Este proceso en realidad pertenece a la misma naturaleza representativa de la imagen en cuanto la traducción se conforma como una esencia metafórica por todo acto de traslación, traslado y transferencia lingüística en la imagen: de lo real a lo mental (o conceptual) el artista desarrolla un proceso de traducción; de lo conceptual a lo visual es otro acto que traduce; a su vez el público observa y comprende, descifra y traduce el mensaje de una imagen.

Como metáfora, la traducción comprende también los procesos que ven las artes relacionarse entre ellas. En el contexto interartístico, de hecho, la traducción se ha relacionado al arte ya desde la antigüedad por medio de las prácticas de la Oratoria y de la Retórica. La descripción verbal de un objeto artístico (écfrasis), por ejemplo, representa la tentativa de traducir lo visual a lo poético. Algunos tópicos concernientes al fenómeno interartístico muestran la traducción como un concepto perfectamente aplicable dentro de las reflexiones acerca de la relación entre las artes y por tanto dentro del más amplio ámbito de las Artes Hermanas. Desde la clásica fórmula del *ut pictūra poësis*, pasando por la práctica retórica de la écfrasis, hasta las modernas teorías de la “Retórica Visual” y de la “Lingüística Visual” elaboradas por la Semiótica y los Estudios Visuales, la traducción se presenta hoy en día como un anillo de conjunción entre prácticas y saberes.

La genealogía histórica de la relación entre el Arte Visual y la Literatura revela constantes aproximaciones fenomenológicas en los procesos que traducen percepciones en abstracciones (imágenes reales en imágenes mentales, como en el caso de la écfrasis). Sin embargo muestra también el rol determinante que la traducción meramente lingüística ha tenido en la realización de las obras de arte. Muchas imágenes no son solo metáforas de un proceso de traducción que se mueve desde la realidad hasta la imagen pasando por una elaboración mental, sino también el resultado de un proceso de traducción lingüística, es decir, de una transferencia de un significado a otros.

---

también en un nivel más “bajo” de la comunicación de masas. Baste pensar en la producción de objetos interartísticos y en las formas compuestas pictórico-verbales como las películas, las imágenes televisivas, los posters, los cómics, las revistas, etc. En estos, textos e imágenes cruzan constantemente, en ambos sentidos, las fronteras de la visualidad y de la simbolización. Los nuevos medios, como Internet, además han aumentado el poder de conglomeración entre el texto y la imagen, y el arte digital une ambos formando estructuras híbridas.

### 1.1. *La traducción como metáfora: el momento primitivo*

Durante siglos la relación entre la Literatura y las Artes Visuales ha sido objeto de infinitas especulaciones que han dado luz a teorías, consideraciones y axiomas diferentes y contextualmente aplicables. Muchas de estas han mostrado un deseo común de emparentar las dos artes y juntarlas bajo una relación familiar: la Literatura y el Arte Visual son hermanas.<sup>20</sup> La conexión entre la imagen y la palabra ha sido central en el análisis del Arte Visual ya desde la antigüedad, sobre todo dentro de la práctica de la Retórica clásica. Desde la antigüedad, las Artes Hermanas han tejido sus relaciones por medio de préstamos y coincidencias conceptuales. La traducción como metáfora se ha evidenciado en los procesos de transformación, recreación, reescritura de un medio a otro, o de un lenguaje a otro, y por siglos ha dominado la relación entre el Arte Visual y la Literatura, la Poesía y la Música. Demostración de esta relación han sido las afortunadas formulas clásicas del *ut pictūra poësis*, del *pictūra muta poësis* y de la antigua praxis de la écfrasis, así como las relaciones que la pintura ha ido estrechando con muchas figuras y tropos de la Retórica clásica y moderna.

#### 1.1.1. *Las Artes Hermanas. Genealogía de una alianza*

La relación entre texto e imagen tiene una filiación que se remonta a la frase horaciana *ut pictūra poësis* y a las formulas clásicas *pictūra muta poësis* y *poësis pictūra loquens* (la pintura es poesía muda y la poesía es pintura hablante) que Plutarco atribuyó a Simónides. La comparación entre el arte del poeta y el Arte Visual se encuentra también en interesantes casos aislados como por ejemplo en Aristóteles, que equipara el color y la forma de las pinturas a la voz humana en la lectura de la poesía<sup>21</sup>, y en Filóstrato que esboza una tentativa

---

<sup>20</sup> La relación de parentesco entre la Literatura y el Arte (las Artes Hermanas) se debe a una larga tradición teórica de comparación entre el arte verbal y el visual. Para profundizar este tema véase: Elizabeth ABEL, “Redefining the Sister Arts: Baudelaire’s Response to the Art of Delacroix”. En: William J. T. MITCHELL (ed.), *The Language of Image*. Chicago: University of Chicago Press, 1980; Jean HAGSTRUM, *The Sister Arts*. Chicago: University of Chicago Press, 1958; Göran SONNENSON, *Pictoria Concepts*. Lund (Suecia): The Lund University, 1989; Richard WENDORF, “A Checklist of Modern Scholarship on the Sister Arts”. En: Richard WENDORF (ed.), *Articulate Images: The Sister Arts from Hogarth to Tennyson*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, pp. 251-262.

<sup>21</sup> En los escritos de Aristóteles, la *Poética* y la *Retórica*, se formuló la primera comparación conceptual entre las artes visuales (arquitectura, escritura y pintura) y las artes acústicas (poesía, música y danza). Aristóteles comparó las dos artes bajo el concepto de artes imitativas, negando de esa forma la separación actuada por Platón de las dos artes, que veía la pintura como arte imitativa (con

de mostrar visualmente la poesía: *hacer ver* la palabra<sup>22</sup>. Ambos filósofos griegos introducen de ese modo la importancia del género literario de la ékphrasis (ékphrasis del griego ἑκφρασις: compuesto por ἔκ “fuera” y φράζω “hablar; designar un objeto inanimado con un nombre”), género que expresa plenamente la metáfora de la traducción en la historia de la relación entre Arte y Literatura.

La ékphrasis tiene un origen muy antiguo y se refiere a la descripción de las obras de arte visuales por medio de la palabra. Una de las características más importantes de la ékphrasis viene descrita por Elio Teone en los *Progymnasmata*. Según él, esta particular práctica consistía en la capacidad de transformar el lenguaje en una ventana para que el público pudiera ver, o tener la ilusión de visualizar, el fenómeno descrito. La ékphrasis es por tanto «un discurso descriptivo que pone al objeto delante de los ojos con vivida claridad».<sup>23</sup> En la Grecia clásica, la práctica de la Retórica preveía la lectura de los *Progymnasmata* en el que se concentraban los diez ejercicios de la Retórica para la descripción, como por ejemplo la *ékphrasis*, la *enargeia*, la *hypotiposi* y la *dyatiposi*.

Según Jean Hamstrung en la tradición griega existía una distinción entre *enargeia* y *energeia* teorizada por Aristóteles en la *Retórica*.<sup>24</sup> Aristóteles consideraba la *energeia* como la capacidad del orador de alcanzar que un objeto descrito por medio de la palabra se mostrara de forma viva delante de los ojos de quien escuchaba. Junto con la “*enargeia*”, otra práctica de la retórica relacionada con la descripción poética de objetos es la “*ékphrasis*”, una particular forma interartística que consiste en la descripción verbal de una obra de arte ausente.

La habilidad del escritor consistía en poseer las virtudes de la claridad y de la viveza (*enargeia*):

---

acepción negativa) y la poesía como conocimiento a priori del ser ideal. Véase Wladyslaw TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Traducción de Francisco Rodríguez Martín. Madrid: Tecnos, (VI edición), 2001, pp. 79-141.

<sup>22</sup> Cfr. Filippo FIMIANI, “Lo sguardo parlato”. En: Antonio SOMAINI (ed.), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*. Milán: Vita e Pensiero, 2005, p. 31.

<sup>23</sup> Aelius Theon, *Prog.*, II (II, 118) Spengel, citado en Federica MAZZARA, “Il dibattito anglo-americano del Novecento sull’ékphrasis”, capítulo I de la tesis de doctorado *Intermedialità e Ekphrasis. I Double Works di Dante Gabriel Rossetti*, Scuola Europea di Studi Avanzati, Nápoles: 2007, Inédito. Este capítulo de la tesis puede ser consultado en la página web: <http://discovery.ucl.ac.uk/4712/1/4712.pdf>

<sup>24</sup> Jean HAGSTRUM, *The Sister Arts The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Ob. cit.

[*Enargeia*] es un estilo descriptivo que no tiene que distraer llamando la atención sobre sí misma y en la capacidad de la palabra de recrear la imagen. La atención del escuchador/observador no va, en otras palabras, concentrada en el lenguaje y en la experiencia del mediador. Quien describe tiene que limitarse y animar al público a aceptar la ilusión, por medio de la transparencia del lenguaje. La *enargeia* (del griego *enarges*, “visible”, “palpable”, “manifiesto”) representa, de hecho, la parte vital del *ékphrasis*, si se considera que la maestría de un orador se medía en su habilidad de hacer “ver” a los escuchadores los eventos y los objetos narrados como si fueran “vivos” delante de sus ojos. (...) Una segunda modalidad (Teone, Ermogene, Nicolao) efrástica promovida por los Progimnasmata, que en realidad es complementaria a la primera, quiere que la descripción se vuelva una mera interpretación, así es importante no solo solo la experiencia de quien describe, sino también la reacción del público.<sup>25</sup>

En este contexto, las descripciones de Luciano de Samosata se caracterizan por un continuo alertar al público invitándolo a reconstruir, por medio de su imaginación, la obra de arte narrada.<sup>26</sup> El orador es el mediador entre el público y el artista. Por medio de sus sofisticadas artes retóricas quien escucha “observa” la simulada descripción.

Esta práctica sigue en época Renacentista sobre todo con Giorgio Vasari que usa la écfrasis para la descripción de los objetos de arte en *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori da Cimabue insino a' tempi nostri*. Svetlana Alpers considera que una de las fuentes de Giorgio Vasari fue el propio Luciano y que ambos utilizaban esta técnica descriptiva con el objetivo de producir una imagen viva en los ojos de la mente de quien escuchaba.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Federica MAZZARA, “Il dibattito anglo-americano del Novecento sull'ékphrasis”. Ob. cit. Nos detendremos más detenidamente en el tema de la écfrasis. Sin embargo para profundizar el tema de la écfrasis se aconseja la lectura de los textos del teórico italiano Michele COMETA: “Topografie dell'ékphrasis: romanzo e descrizione”. En Laura Anna MACOR, Federcico VERCELLONE (ed.), *Teoria del romanzo*. Milán: Mimesis, 2009, y también *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*. Milán: Cortina, 2013.

<sup>26</sup> Luciano en su obra de oratoria describe con gran precisión obras de arte de su época, iniciando lo que podríamos definir un género literario que se funda en la traducción verbal de imágenes, gestos, emociones y sentimientos. Véase el libro: Sonia MAFFEI (ed.), *Luciano di Samosata. Descrizioni di opere d'arte*. Milán: Einaudi, 1994. Por una exhaustiva información sobre el écfrasis en la antigüedad véase también el artículo que Fimiani dedica a Filóstrato en: Filippo FIMIANI, “Lo sguardo parlato” (2005). Ob. cit.

<sup>27</sup> Svetlana ALPERS, “*Ekphrasis and aesthetic attitudes in Vasari's Lives*”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23, 1960, pp.190-215.



Sin embargo, será la doctrina renacentista del *ut pictūra poësis* la que se dedique a identificar las analogías teóricas y formales del arte literario y del arte pictórico; esta fórmula es el núcleo principal de múltiples definiciones nacidas con el fin de describir la relación entre el arte pictórico y la poesía. El fervor intelectual que entre el '400 y el '500 se produce hacia los clásicos como Simónides y Horacio lleva a una nueva germinación de ideas acerca de las Artes Hermanas. Esta proliferación de tentativas conceptuales encuentra su punto focal en la voluntad por parte de algunos autores de unificar la Retórica y la Iconología. Tentativa muy bien conseguida por Leon Battista Alberti que en su *De Pictura* (1436)<sup>28</sup> elabora la figura del artista como “intelectual”, cuyo trabajo se desarrolla antes en la mente y luego en la composición material. Separando la figura del artista y del artesano, Alberti reconoce las competencias del pintor no solo en la práctica sino también en el intelecto. Con él, el ámbito artístico se mueve hacia un nivel conceptual y mental, justificando cada intervención teórica acerca del quehacer artístico.

A partir de sus posicionamientos, los discursos acerca de las Artes Visuales empiezan a “tomar en préstamo” nuevos términos del ámbito de la Retórica; pero de la misma forma, cierta terminología pictórica como “línea”, “forma” y “color” entra en el vocabulario literario. En el *De Pictura*, Alberti describe las fases pictóricas en *circumscriptio*, *compositio* y *receptio luminum*, descripción que parece derivar de la Retórica del discurso (la *inventio*, la *dispositio* y *elocutio*).

Dentro de la historiografía estética renacentista encontramos muchos casos de este tipo: el *De sculptura* de Pomponio Gaurico y el *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* de Giovanni Paolo Lomazzo<sup>29</sup> demuestran un esfuerzo por relacionar la pintura y la poesía, sobre todo a partir de la tentativa de crear un terreno lingüístico común. En efecto, para la sensibilidad de la época, la pintura se vuelve una “lengua” que posee una “gramática” propia, es decir, la gramática de las formas: las líneas componen las figuras y las figuras componen el discurso, así como las palabras componen frases y las frases componen narrativas. Si la pintura es un discurso realizado por medio de las figuras no sorprende que sea también una de las formas de la Retórica. Aquí es donde la ciencia de la Iconología y la

---

<sup>28</sup> Leon Battista ALBERTI, *De Pictura*. Roma: Laterza, 1975. La primera edición en latín del 1540 ha sido publicada en Basilea.

<sup>29</sup> Pomponio GAURICO, *De sculptura* (1504). Traducción de André Chastel y Robert Klein. Ginebra: Droz, 1969; Gian Paolo LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Libro VI, Milán: P. G. Pontio, 1584.

Retórica encuentran su momento de unión. Ambas de hecho consideran la pintura como una narrativa, como una historia para contar. Lejos de ser un fenómeno contemporáneo, el estudio de la Retórica Visual, como veremos más adelante, tiene sus orígenes en el origen mismo de la Historia del Arte.

### **1.1.2. «Istoria» y narrativa visual**

En las artes visuales el concepto de “historia” nace con Leon Battisti Alberti según el cual el objeto plástico narra y comenta un determinado discurso. Para él, una obra tiene la capacidad de “contar” historias y por tanto de desarrollar un discurso figurativo que posee categorías propias del discurso lingüístico. Las observaciones de Alberti acerca de la composición de la pintura y de su “*istoria*” subrayan una de los elementos más importantes de su *Trattato*, es decir que la pintura debe tener una “retórica narrativa” que resulte “persuasiva”.<sup>30</sup> Así, el *Trattato* de Alberti absorbe términos y conceptos de la Retórica como *copia*, *varietas*, *dignitas*, *gravitas*. Si la pintura se vuelve un campo de la Retórica, el pintor debe sentirse inspirado por el poeta, de forma que no solo los términos lingüísticos entran en el campo de la pintura, sino que el mismo artista se compara a él:

(...) da questa conformità generale che diciamo trovarsi fra pittori e poeti, ne segue anco una particolare, che un pittore ha avuto naturalmente un genio più conforme ad un poeta che ad un altro, e nel suo operare ha seguito quello; come è facile a ciascuno l'osservarlo ne' pittori moderni. Per che si vede che Leonardo ha espresso i moti e decori di Omero, Polidoro la grandezza e furia di Virgilio, il Buonarrotto l'oscurezza profonda di Dante, Raffaello la pura maestà del Petrarca, Andrea Mantegna l'acuta prudenza del Sannazzaro, Tiziano la varietà dell'Ariosto e Gaudenzio la devozione che si trova espressa ne' libri di Santi.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Cfr. Antonio SOMAINI, “L’immagine prospettica e la distanza dello spettatore”. En: Antonio SOMAINI (Ed.), *Il luogo dello spettatore*. Ob. cit., p. 63. Somaini muestra la importancia de la retórica de la imagen, como arte de persuadir por medio de la visión de las cosas, ya a partir del *Trattato* de Alberti. La retórica visual puede ser individuada también en los artistas que han reflexionado acerca de la perspectiva como elemento que evite las aberraciones de la óptica a favor de la verdad de la representación. Entre ellos, Somaini recuerda a Piero della Francesca, Leonardo, Dürero, Vignola y Palladio.

<sup>31</sup> Gian Paolo LOMAZZO. Ob. cit., p. 283. Citado también por Claudia CORTI en su ensayo titulado “Omero e Zeusi, ovvero le arti sorelle (o cugine) nell'estetica del Rinascimento”, *LEA. Letterature d'Europa e d'America*, I, 1, 2004, pp. 84-100. Recurso Internet visitado el 14 de octubre de 2012.

Esta postura en la determinación de un quehacer pictórico/poético será una característica común a todos los pintores que han querido compararse a los talentos retóricos de los poetas. Persuadir y captar la atención del espectador por medio de la imagen está en la base de la actitud interartística.

### **1.1.3. En el cuerpo del emblema. Imagen y texto**

A partir de Alberti la relación entre Retórica y pintura se convierte en un tema de discusión habitual que va acrecentándose hasta finales del XVII. Durante este periodo una interesante tentativa de conjuntar las dos artes se debe a la práctica de la Emblemática, es decir la práctica de representar la encarnación de la complementariedad entre cuerpo y espíritu. La particularidad del emblema consiste en juntar dos medios, imagen y texto, manteniendo íntegra la función y el valor semántico de ambas expresiones artísticas. Se trata de hecho de una perfecta unión entre la representación del cuerpo (icono) y del espíritu (logos), pero también de una perfecta interpretación recíproca.

Hasta tiempos muy recientes la unión entre las Artes Hermanas se presentaba bajo homologías poéticas y transmigraciones de conceptos y teorías de una arte a la otra, convirtiendo el *ut pictūra poësis* en una fórmula ideal para justificar cualquier correspondencia entre las artes.

### **1.1.4. El tiempo y el espacio para Gotthold Ephraim Lessing**

Con la aparición del *Laocoonte* de Gotthold Ephraim Lessing<sup>32</sup> se produce un cambio significativo en la manera de entender el *ut pictūra poësis* y probablemente también de especular acerca de la relación entre la literatura y el arte figurativo. Lessing propone una separación entre las artes espaciales y las artes temporales: la pintura se sirve de colores y de las formas en el espacio, la poesía usa los sonidos articulándolos en el tiempo. A partir de la descripción del grupo escultórico del *Laocoonte*, reflexiona acerca de las cualidades estéticas de las artes plásticas y de la poesía. Las primeras, por sus límites y exigencias de medio están

---

[http://www.collana-lilsi-rivlea.unifi.it/upload/sub/LEA0\\_110505/Omero\\_e\\_Zeusi.pdf](http://www.collana-lilsi-rivlea.unifi.it/upload/sub/LEA0_110505/Omero_e_Zeusi.pdf)

<sup>32</sup> Véase Gotthold Ephraim LESSING (1766), *Laocoonte. O los límites entre la pintura y la poesía*. Traducción de Enrique Palau. Barcelona: Ediciones Orbis, S. A., 1985.

obligadas a elegir un momento único de la acción; la poesía, por su propia condición no queda limitada a esta elección.<sup>33</sup> El “momento único” se establece en las artes figurativas para condensar en el mismo espacio, el espacio pictórico, la narración temporal de la historia representada, resumiendo en la representación visiva el presente, el pasado y el futuro. Según Lessing este momento es lo que limita las artes figurativas, en cuanto la visualidad de la historia no deja espacio para imaginar.

Aún hay casos en que es mucho mayor mérito para el artista haber imitado la naturaleza indirectamente, valiéndose de la imitación del poeta, que haciéndolo de otro modo. El pintor que representa un bello paisaje según (...) hace más que el que copia de la naturaleza; este tiene el modelo delante de sí , y aquél debe forzar antes su imaginación hasta llegar a creer lo que tiene delante. El uno crea belleza traduciendo impresiones vivas y sensibles, y el otro, traduciendo las imágenes inciertas y débiles que le ofrecen unos signos arbitrarios.<sup>34</sup>

Como se ha subrayado anteriormente, Lessing opera una división entre las dos artes y atribuye a cada una de ella su propia función. Sin embargo, la bipartición que propone muy pronto se vuelve insuficiente, sobre todo en la práctica del ejercicio retórico de la écfrasis. El mismo Lessing aunque reflexione polémicamente en contra de la homologación de las artes, en describir la práctica poética se sirve de dos conceptos fundamentales de la écfrasis: el primero es el “momento único” y el segundo es la condición “*vivide*” conocida también como *enargeia* (viveza), esencial en todo proceso ecfrástico.

### ***1.1.5. La preeminencia del código comunicativo***

Como ha notado Peter Standish «resulta imposible captar una forma espacial fuera del tiempo; tampoco es posible articular una experiencia temporal sin implicar relaciones de espacio».<sup>35</sup> Considerar el espacio y el tiempo como compartimientos estancos, separados y aislados entre ellos no resultó una teoría aceptable, sobre todo para quien consideraba estas dos categorías a través de una correspondencia interdependiente. Jean Hagstrum en su libro

---

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>35</sup> Peter STANDISH, *Línea y color desde la pintura a la poesía*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana - Vervuert, 1999, p. 23

titulado *The Sister Arts* observa que durante el siglo XVIII fue particularmente fecunda la contaminación artística, que él denominó “*friendly emulation*”.<sup>36</sup> Así, mientras que los pintores intentaban traducir lo que por naturaleza se les escapa, es decir el movimiento y lo invisible, los poetas intentaban recrear lo que por naturaleza de medio no pueden, es decir, el espacio y la visión global de un evento en el inmediato.

La relación entre las Artes Hermanas también figura de forma notable en las preocupaciones de los poetas de finales del siglo XIX como Heredia, Gautier, Banville y Mallarmé, entre otros. A través del prisma de la Literatura se dio un constante homenaje al arte pictórico: Zola a Cézanne, Julián del Casal a Moreau, Proust a Jacques-Émile Blanche, Vermeer y Botticelli. La relación entre el Arte y la Literatura fue tan estrecha que resulta difícil imaginar una pintura sin sus fuentes literarias. Sin embargo, durante el romanticismo la visión cederá ante la preeminencia del código comunicativo. Según Peter Standish a partir de Baudelaire el lenguaje combatirá con la pintura en cuanto sustancia capaz de producir un efecto “directo” y “palpable”, ‘*une émotion tangible*’:

Para los simbolistas el lenguaje mismo, las palabras escritas en la página, constituirá la experiencia literaria, por no decir el espacio literario. Las manifestaciones de las dos artes dejarán de ser intentos de representar una realidad común; cada una existirá independientemente de la otra, de cualquier realidad otra, y buscarán ser equivalentes, dentro de los límites que les imponen sus medios respectivos.<sup>37</sup>

Esta actitud ha orientado la concepción del Arte Moderno que considera el arte visual y la poesía dos géneros distintos entre ellos: la que representa las cosas y las que presenta únicamente los signos de las cosas. La partición del campo de las artes en base a sus signos específicos que tiene su origen en el *Lacoonte*, se extenderá hasta la estética modernista de Clement Greenberg pasando por los movimientos de vanguardia. Algunos pintores como Bonnard y Matisse, por ejemplo, consideraban que la pintura debía limitarse a sus propias formas y por tanto evitar préstamos literarios. Una fórmula adaptada a tal actitud es el *ut pictura pictura*. Así que, aunque en la concepción de las artes el código comunicativo se consideraba un punto de unión, se llegó a separarlas bajo la idea de que las artes visuales

<sup>36</sup> Jean HAGSTRUM, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism in English Poetry from Dryden to Grary*. Ob. cit.

<sup>37</sup> Peter STANDISH, *Línea y color desde la pintura a la poesía*. Ob. cit., p. 26.

muestran los objetos y la poesía solo las imágenes mentales, las descripciones, los signos de las cosas. Wladyslaw Tatarkiewicz resume este pensamiento afirmando que:

(...) las artes visuales presentan cosas, y la poesía únicamente símbolos. Por tanto, el carácter de una es directo, y el de la otra no; mientras que una es siempre concreta y gráfica, la otra puede y debe operar con abstracciones. No se diferencia solo parcialmente, son que difieren en los mismos fundamentos de las artes –pues en ambos casos el origen de las experiencias es diferente. En una es principalmente la forma, en otra el contenido. En una, el origen de la experiencia, de la emoción y del placer es el mundo visible; la otra no lo representa en absoluto directamente, sino que únicamente lo sugiere por medio de símbolos. Esa es la diferencia fundamental que existe entre el arte y la poesía.<sup>38</sup>

La relación entre las artes visuales y la literatura parece romperse aún más en el principio del siglo XX con la aparición de la pintura abstracta. Rosalind Krauss explicaba esta ruptura por medio de la “cuadrícula” (*grid*), estructura de la imagen que emerge principalmente en la pintura cubista y en otros movimientos artísticos de la primera mitad del siglo pasado. Según la teórica estadounidense, la cuadrícula anunciaba la voluntad de silencio por parte del arte moderno, su hostilidad hacia la narrativa y el discurso, su intento de aislar por completo «las artes visuales en la esfera de la pura visualidad y defenderla de la intrusión de las palabras».<sup>39</sup> Interesante respuesta a tal afirmación llega con William J. Thomas Mitchell que en su teoría de la imagen afirmará, como analizaremos más adelante, que en la historia de las vanguardias nunca se ha querido excluir el “discurso” de las artes, tampoco en la abstracción y en la ausencia aparente de la figuración, de la historia o de la narrativa. Aunque se reconozcan estas ausencias no debería aceptarse la presencia del silencio en la “intención” artística o de las elaboraciones teóricas que nacen alrededor de la abstracción.

---

<sup>38</sup> Wladyslaw TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas*. Ob. cit., p. 151.

<sup>39</sup> Véase Rosalind KRAUSS, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, p. 22. [Título original: *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, 1985].

### 1.1.6. La traducción linear según Wassili Kandinsky

La obra de uno de los máximos exponentes del movimiento abstracto, Wassili Kandinsky, se funda en la narración si pensamos en la teoría que él mismo elabora alrededor de su obra en libros como *De la espiritualidad del arte* o *Punto y línea sobre el plano*. En este último además Kandinsky elabora no solo un “discurso” artístico y creativo sino también una “gramática” de la abstracción capaz de elaborar narrativas. Para él, la “escritura” del texto pictórico se constituye por varios elementos que comparten un mismo plano, como por ejemplo el punto geométrico (“unión entre silencio y palabra”) y las líneas. Estos son los elementos más importantes para la constitución de una “escritura” capaz de crear una propia “lírica dramática”. Junto a una gramática, la constitución de un discurso abstracto concibe además la posibilidad de desarrollar “traducción linear”:

Cada imagen del mundo exterior e interior puede expresarse en líneas en una especie de traducción. (...) Además de las traducciones intuitivas deberían realizarse en este sentido experimentos planificados de laboratorio. Sería aconsejable a este respecto, examinar todo fenómeno susceptible de ser traducido, ante todo en relación a su contenido lírico-dramático, para buscar después, en la correspondencia lineal, una forma adecuada al caso. A parte de eso, el análisis de las traducciones ya existentes podría aclarar notablemente la cuestión. En la música se encuentran abundantes traducciones de este tipo: «imágenes» musicales que traducen fenómenos de la naturaleza, formas musicales aplicadas a obras de otras artes, etc. El compositor ruso A.A. Schenschlm ha realizado notables tentativas en este sentido: *Années de pèlerinage*, de Liszt, que se refiere al *Pensieroso*, de Miguel Ángel y al *Sposalizio* de Rafael.<sup>40</sup>

La traducción que concibe Kandinsky se basa en la trasposición de un fenómeno natural a su representación artificial. Aunque se trate de trasposiciones a un plano de abstracción, la idea de base sigue siendo la misma que regula la traducción en el proceso del *ut pictūra poësis*: desde la visión de un objeto material (real o artificial) a su abstracción verbal. Kandinsky además cree en la existencia de otros fenómenos artísticos susceptibles de ser traducidos como en el caso de la música que crea imágenes extraídas de la naturaleza, de la poesía o de la pintura. Lejos de representar cierta hostilidad hacia la narrativa y el discurso,

---

<sup>40</sup> Vasili KANDINSKI, *Punto y línea sobre el plano*. Traducción de Roberto Echavarren. Barcelona: Labor, 1995, pp. 69-70.

defendiendo la imagen de la intromisión del habla, las reflexiones de Kandinsky construyen una “gramática del lenguaje visual abstracto” que nos conduce a considerar la importancia de una teoría construida alrededor de la traducción como metáfora del proceso interartístico. Como el mismo Kandinsky afirma, la ausencia de narración figurativa no implica en absoluto la ausencia del lenguaje o de la narración, por lo que resulta plausible considerar su “gramática” una teoría previa de las actuales teorías de la imagen surgidas en los ámbitos de la semiología y de los Estudios Visuales. La diferencia entre formas artísticas como la pintura, la música y la poesía es de tipo medial, nunca comunicativo. Además en algunos casos no hay ninguna diferencia entre la imagen y el texto, ambos de hecho pertenecen al mundo de lo visual y de la comunicación.

## 1.2. *Ut pictura theoria*

A partir de estas premisas históricas sobre arte y comunicación y la convicción de que también el arte abstracto desarrolla narrativas, W. J. T. Mitchell formula su teoría de la imagen: la palabra, el texto o el discurso nunca pueden ser separados de la imagen, cualquiera que sea su medio. Para hacer hincapié en su afirmación recuerda que Michael Fried consideraba hasta la pintura abstracta como una forma de “teatralidad” evocada tanto por códigos visuales como verbales. Es posible que el arte moderno haya excluido ciertos tipos de discursos, o favorecido algunos en lugar de otros, sin embargo nunca ha excluido de sus intereses el posicionamiento crítico y el desarrollo teórico, por lo que formula su personal idea acerca del *ut pictura theoria* en referencia al arte abstracto:

La barrera que se había erigido contra el lenguaje y la literatura en la cuadrícula de la abstracción solo servía para excluir cierto tipo de contaminación verbal, pero al mismo tiempo dependía completamente de que la pintura colaborara con otro tipo de discurso, al que podemos llamar, a falta de un término mejor, un discurso de teoría. Si resumimos la colaboración tradicional de la pintura y la literatura la máxima clásica de Horacio *ut pictura poesis*, entonces la máxima del arte abstracto no es difícil de predecir: *ut pictura theoria*.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> William J. T. MITCHELL, *Teoría de la imagen*. Ob. cit., p. 193. Mitchell elabora la afortunada fórmula del *ut pictura theoria* en el capítulo de su libro titulado “*Ut Pictura Theoria: La pintura abstracta y el lenguaje*”, pp. 187-210.



Elaborando la definición de *ut pictura theoria*, es decir del discurso que surge alrededor del “texto” pictórico, Mitchell toma una directa confrontación con Rosalind Krauss. En referencia a la obra de Jonathan Borofsky *Green Space Painting with Chattering Man at 2,841,789* (1983) (fig. 1) afirma:

(...) es difícil imaginar una parodia más divertida de lo que Krauss llama «la voluntad de silencio del arte modernista», su «defensa contra la intrusión del habla». Todos los tabús en contra de «la confusión de las artes» en nombre de la pureza estética del medio quedan violados por este injerto de escultura, pintura y voz en una disposición teatral, casi de caseta de feria”.<sup>42</sup>

Aunque para Mitchell esta hostilidad por el habla nunca se haya producido realmente, una reelaboración más directa entre el discurso y la visualidad reaparece con el arte conceptual y desde entonces la misma palabra verbal o escrita se ha vuelto un elemento formal de la obra de arte. La pérdida del aspecto meramente visual de la obra a favor de los elementos mentales y conceptuales ha hecho necesario el uso de textos escritos como parte integrante de la obra. A este propósito, Harold Rosenberg por ejemplo afirmaba que la falta de figuración ha convertido la obra de arte en una especie de centauro hecho mitad de materiales artísticos y mitad de palabras.<sup>43</sup>

Las producciones artísticas contemporáneas son de hecho “objetos culturales” que se manifiestan en base a un complejo sistema textual y, por tanto, por específicos y diversificados mecanismos de la visión: la observación, la lectura, la interpretación, la teoría y naturalmente la traducción tanto lingüística como cultural de la imagen. El sistema textual alrededor y dentro de la imagen, transforma la materia en práctica significativa, es decir en un proceso que no termina nunca, porque quien mira/lee es ante todo un interprete/traductor.

---

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 192.

<sup>43</sup> Véase Harold ROSENBERG, *La s-definizione dell'arte*. Milán: Feltrinelli, 1975. Rosenberg también apunta que los conceptos abstractos entran dentro el complejo sistema del lenguaje de la literatura (o de la teoría), pero lo considera un aspecto negativo.

## CAPÍTULO II

### *DE LA INTERPRETACIÓN DEL SIGNIFICADO A LA TRADUCCIÓN VISUAL*

La relación entre la traducción y el Arte Visual es muy antigua. Por siglos, como se ha señalado anteriormente, la traducción ha sido un elemento metafórico que ha relacionado la práctica artística y la Literatura. Para ambas áreas de estudio, la traducción ha sido un elemento para reflexionar acerca de las afinidades y de las relaciones entre las Artes Hermanas. El punto de partida era la tentativa de traducir los procesos de descripción de una forma a otra, así que un poeta podía describir una pintura y un pintor una poesía.

Hasta tiempos relativamente recientes la traducción ha sido por tanto la metáfora de un proceso descriptivo e interpretativo que podríamos resumir de esta forma: el pintor traduce la realidad -entendiendo por realidad cada imagen que se imprima en su retina o que derive de su imaginación- en colores y formas artificiales dentro de un marco con dimensiones establecidas; el poeta traduce estas formas artificiales por medio de las palabras escritas o verbales. En ambos casos se trata de procesos fenomenológicos que traducen percepciones en abstracciones (imágenes de la naturaleza en imágenes de la mente). Esta actitud ha sido ampliamente analizada durante siglos por todos los sostenedores de una familiaridad entre las dos artes. En sus intentos de relacionarlas, los estudiosos han terminado por aplicar indistintamente los conceptos pertenecientes a una y otra forma de arte. En este contexto, la traducción como metáfora puede ser entendida bajo dos vertientes: la primera la identifica con un proceso hermenéutico que investiga la naturaleza ontológica del objeto artístico, la segunda con un proceso de “apropiación” entre las artes. Con la ciencia de la Iconografía estas dos posiciones parecen juntarse en un único modelo de interpretación.

#### **2.1. Erwin Panofsky. *El significado en las artes visuales***

Uno de los momentos decisivos para el desarrollo de la relación entre las Artes Hermanas ha sido la publicación del libro de Erwin Panofsky titulado *El significado en las artes visuales*<sup>44</sup>. En este libro se identifica la Iconología como la rama de la Historia del Arte

---

<sup>44</sup> Erwin PANOFSKY, *El significado en las artes visuales*. Traducción de Nicanor Ancochea. Madrid: Alianza Editor, 1987.

que se ocupa del sujeto o del significado de la obra contrapuesta a sus valores formales. En la introducción, Panofsky formula una tabla sinóptica (fig. 2) para resumir y explicar el “significado de las artes visuales” y describir su definición de iconografía e iconología. En esta tabla se exploran los tres niveles del significado de una obra de arte: el primario o natural, el secundario o convencional y la significación intrínseca.<sup>45</sup>

En el nivel denominado “asunto primario o natural”, Panofsky describe la primera fase del reconocimiento del significado por medio de la percepción formal, es decir la percepción de las líneas, de los colores y de los volúmenes. En este momento se identifica también la realidad representada y se contextualiza en eventos y situaciones. Se reconocen, por tanto, ciertas cualidades expresivas, como el carácter dolido de una pose o de un gesto, la atmósfera serena y tranquila de un interior, etc. Este primer momento, que él denomina “descripción preiconográfica de la obra de arte”, consiste en detectar los “motivos” artísticos por medio del reconocimiento de dos significados: el “significado factual” y el “significado expresivo”. El primero se determina con la simple operación de identificar ciertas formas visibles con algunos objetos que se consideran familiares en cuanto pertenecen a la dimensión de la experiencia práctica y, por tanto, nos resultan fácilmente identificables en relación a ciertas acciones o situaciones. Los objetos y las acciones identificadas producen ciertas reacciones psicológicas de forma natural. La expresividad se da en el reconocimiento de la configuración de las formas, de ese modo se puede reconocer la belleza física de una mujer pero también su connotación psicológica. Esta primera categoría de los significados primarios, que entran en la esfera de las experiencias prácticas y cotidianas se identifican por tanto con el “significado factual” y con el “significado expresivo”.

El segundo nivel se denomina “asunto secundario o convencional”. En este momento se reconocen las imágenes como portadoras de significados, es decir, como combinaciones de imágenes que producen *invenzioni*, historias y alegorías. A este nivel corresponde la descripción iconográfica que analiza el conjunto de temas y conceptos que componen las historias. La reacción hacia una obra de arte es variable en cuanto depende de su significado cultural: las sociedades occidentales reconocen este particular objeto dentro de un determinado campo de valores estéticos, sociales y económicos. Este segundo momento es por tanto inteligible, no sensible: más que ser un objeto convencional, una obra de arte proporciona informaciones que se podrían definir de carácter filosófico. Este tipo de objeto no

---

<sup>45</sup> *Ibidem*, pp. 47-49.

es un “algo” aislado de su propio contexto, sino que se produce dentro de una sociedad que tiene una historia y una cultura específica. Panofsky define el tercer momento “significación intrínseca o contenido” y se distingue de los otros momentos por ser simbólico y no fenoménico. En este momento se individualizan los principios que revelan la actitud de una nación, una época, una clase, una concepción religiosa o filosófica. Estas actitudes son la manifestación de los “valores simbólicos” y el objeto de la Iconología.

A partir de este esquema, Panofsky propone su personal método iconográfico para la interpretación de las obras de arte. Observando este esquema es posible sugerir que el método de Panofsky es un primer intento de definir el momento de la interpretación visual como una cuestión de “traducción cultural”. El contexto literario de un país, sus historias y sus alegorías pueden ser interpretados y entendidos por los agentes de sus comunidades. De la misma forma, la producción de imágenes, sus motivos y sus elementos formales pueden ser interpretados y reconocidos solo dentro de un determinado contexto social. Asimismo, no pueden ser reconocidos e interpretados por otras culturas a menos que se opere un proceso de descodificación y traducción, de ese modo pasa a afirmar, entre líneas, que los ámbitos territoriales, sociales, culturales y económicos son fundamentales para poder entender el sistema de signos y lenguajes artísticos. La interpretación visual es por tanto un problema de traducción. Panofsky se enfrenta abiertamente y detenidamente al problema de la traducción en el capítulo del libro titulado “Et in Arcadia ego: Poussin y la tradición elegíaca”.<sup>46</sup> Aquí, la “traducción” se convierte en un medio necesario para la interpretación de la obra de arte.

Utilizando la larga tradición teórica de las Artes Hermanas –que como hemos visto se ha desarrollado a partir del *ut pictura poesis* y de la práctica de la éfrasis– dentro de la hermenéutica, Panofsky da al concepto de traducción un cambio sustancial, considerándolo como un elemento fundamental para la interpretación del significado de la obra de arte.

---

<sup>46</sup> Erwin PANOFSKY, “Et in Arcadia ego: Poussin y la tradición elegíaca”. *El significado en las artes visuales*. Ob. cit., pp. 323-348. El método iconográfico de Panofsky ha sido contestado y superado a favor de un análisis más atento al rol de la visión y del espectador. La presente investigación volverá a este método más adelante proponiendo una nueva versión del método iconológico adaptado a la lectura de los artefactos artísticos contemporáneos, que como veremos al final de esta primera parte se presentan como obras complejas, es decir construcciones articuladas entre lo formal, lo simbólico y lo medial.

### 2.1.1. Traducir para interpretar

Erwin Panofsky ha sido el primer teórico del arte que ha analizado la traducción como un “elemento formal” capaz de modificar la misma iconografía de la obra de arte, reescribirla y recrearla. El ensayo “Et in Arcadia ego: Poussin y la tradición elegiaca” delinea un análisis acerca de la “reconstrucción histórica del significado” de la obra de Nicola Poussin *Et in Arcadia Ego* (fig. 3) per medio de una doble interpretación: la traducción lingüística y la traducción cultural. En efecto, se puede considerar este ensayo como el primer intento de tratar a la traducción como un “objeto” de interpretación dentro del análisis de una obra de arte, de su reconstrucción literaria (por tanto cultural) y formal (por tanto simbólica). Aún más, en el proceso de análisis iconográfico se subraya otro dato de importancia fundamental: a lo largo del tiempo su conformación ha ido evolucionando en base a la influencia poética y a la traducción lingüística de la frase virgiliana *Et in Arcadia Ego*, operando, a su vez, una traducción visual.

El ensayo empieza con la descripción de la obra de arte por parte de Sir Joshua Reynolds (1769): dos damas contemplando una tumba que lleva escrito un epitafio: “Et in Arcadia ego”. En base a la “conformación formal” de la pintura, Reynolds traduce el epitafio pensando que es la muerte quien habla: “Yo estoy en Arcadia”. Así, se presume que en la Arcadia también existiría la muerte. Aunque la traducción dada por Reynolds sea gramaticalmente correcta, la frase latina “et in Arcadia ego” llega a la modernidad bajo una traducción errónea: “Yo también nací en Arcadia” o “yo también he vivido en Arcadia”.

Para entender el erróneo proceso de traducción de la frase latina, Panofsky basa su análisis en la reconstrucción poética de la Arcadia. Desde Teócrito a Virgilio pasando por Ovidio, su interés es anotar las transformaciones del sentido poético de la frase y de su uso simbólico en la representación visual de la Arcadia. Su reconstrucción de la historia del concepto poético se acompaña de la reconstrucción iconográfica de las obras que se han producido sobre el tema, llegando a afirmar que la relación entre poesía y Arte Visual ha sido un terreno fértil para el proceso de traducción. En la *Égloga V* de Virgilio aparece por primera vez la referencia poética a una tumba en la Arcadia; elemento este que llevará a la constitución del tema de la muerte tanto en poesía como en pintura. Con Virgilio la concepción de la Arcadia se ha transfigurado hasta nuestros días como el lugar de la Utopía, un reino imaginario de perfecta felicidad. En el Renacimiento, esta visión de la Arcadia

emerge desde el pasado como una visión encantada y asume el valor de un refugio en el que protegerse no solo en contra de una realidad corrupta, sino también en contra de un presente incierto. Casi con toda seguridad Giovanni Francesco Guercino realizó la primera versión pictórica del tema de la muerte en Arcadia (fig. 4) siguiendo los versos de la Égloga de Virgilio. En este cuadro, dos pastores de la Arcadia se detienen a mirar una tumba con una calavera encima (símbolo de la muerte). El epitafio de la tumba, *et in Arcadia ego*, parece contar a los pastores que la muerte también está allí (“Estoy en Arcadia”). Según Panofsky la traducción incorrecta empieza a producirse con una nueva versión iconográfica de la pintura *Et in Arcadia ego* de Nicolas Poussin (ca. 1637-38) del Musée du Louvre de Paris. La obra representa cuatro pastores de la Arcadia absortos en una tranquila conversación y simétricamente situados a cada lado de un monumento sepulcral. La forma de la tumba se ha simplificado en un bloque rectangular y la calavera ha desaparecido. Según Panofsky el cambio de los motivos y de los temas impone también un cambio general en el contenido:

En resumen, el cuadro de Poussin del Louvre ya no representa un dramático encuentro con la Muerte, sino una contemplativa consideración de la idea de la mortalidad. Estamos presenciando la transición de un moralismo sutilmente velado a un declarado sentimiento elegíaco”.<sup>47</sup>

En su interpretación de la obra, Panofsky detecta las razones de este cambio en una nueva influencia literaria pero también en algunos acontecimientos culturales que ocurrieron en la época de Poussin, época que emergía triunfadora de las convulsiones de la contrarreforma. El nuevo motivo de la pintura, incluso algunos detalles formales, sugieren un contacto con la poesía de Sannazzaro que describe la tumba de Arcadia:

... farò fra questi rustici  
La sepoltura tua famosa e celebre.  
Et da' monti Thoscani et da' Ligustici  
Verran pastori ad venerar questo angolo  
Sol per cagion che alcuna volta fucisti.  
Et leggeran nel bel sasso quadrangulo

---

<sup>47</sup> Erwin PANOFSKY. *El significado en las artes visuales*. Ob. cit., p. 336.

Il titol che ad tutt'hore il cor m'infrigida,  
 Per cui tanto dolor nel petto strangulo:  
 “Quella che ad Melisseo si altera et rigida  
 Si mostrò sempre, hor mansueta et humile  
 Si sta sepolta in questa pietra frigida.”<sup>48</sup>

En definitiva la lectura de la obra nos impone seguir los tres niveles propuestos por Panofsky en su tabla: una primera percepción fenomenológica de la pintura en la que se establecen sus elementos formales y gráficos, su léxico y su gramática; una segunda interpretación en la que conectamos los motivos y los temas a conceptos y significados convencionales; y un tercer momento en el que reconocemos los factores culturales, históricos, sociales y poéticos.

Al seguir los pasos interpretativos, aparece claro que en la versión de Poussin se impone una nueva lectura de la obra y con ella una nueva traducción de la fórmula *et in Arcadia ego*. Desapareciendo el tema convencional de la muerte, queda el sujeto que yace en la sepultura, cuyas palabras –como en los versos de Sannazzaro– son monitos para los lectores que «leerán en el bello monumento cuadrangular la inscripción que a todas horas mi corazón hiela (...)».<sup>49</sup> De ese modo se tiene que distorsionar el significado original de la inscripción (yo estoy en arcadia) para adaptarla a la nueva versión. Así pues el “ego” va a referirse a quién yace en la tumba transformando la fórmula *et in Arcadia ego* en “Yo también viví en Arcadia”. Bajo la influencia de la versión pictórica de Poussin, se ha ido consolidando la nueva traducción lingüística y consecuentemente las interpretaciones formales de la Arcadia. Así, Panofsky nos recuerda que frases como “ego fui in Arcadia” (Richard Wilson), “I, too, lived in delightful Arcady” (Diderot) y “even in death, there may be Arcady” (Fragonard), son algunos ejemplos de esta incorrecta traducción lingüística pero correcta traducción visual.

---

<sup>48</sup> Citado por Panofsky en *El significado en las artes visuales*. Ob. cit., p. 337. Estos fragmentos son tomados de la obra de Sannazzaro titulado *Arcadia*, mitad poema y mitad novela, la historia narra la vida del joven Sincero (el mismo autor), el cual tras una desilusión amorosa abandona Nápoles para trasladarse a Arcadia, un lugar de paz y tranquilidad. Sin embargo, la obra tiene muchos momentos de melancolía y referencia a la muerte. Así termina la novela, con la visión de un naranjo caído (que representa la llegada de Carlos VIII de Francia a Nápoles) y la muerte de la mujer que ama.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 337.

## 2.2. *Iconografía y traducción lingüística*

La iconografía postulada por Erwin Panofsky ha mirado a la traducción lingüística como un elemento indispensable para la interpretación del Arte Visual. Su método ha inspirado a muchos teóricos y postulado nuevos enfoques en la interpretación del objeto visual. Sin embargo nadie ha detectado la importancia de la traducción de un texto poético como referente para la representación y reconstrucción de una pieza de arte. La importancia del artículo de Panofsky reside en el hecho de haber revelado en la traducción de un texto poético toda la profundidad simbólica de la representación visual, la “*historia*” de la imagen, de la cultura de referencia en base a la época que la ha producido. Pocas veces se ha detectado el valor de la traducción como momento importante para la representación formal de una obra de arte. La teórica Stephanie Seavers en un ensayo titulado “From Idea to Image: A Visual Translation of the Aerial Flight of Alexander the Great” interpreta una pieza en esmalte del Victoria and Albert Museum que representa la lucha de Alejandro Magno utilizando el mismo método elaborado por Panofsky. Sin embargo, Seavers se apropia del término “traducción” para explicar el paso que ha interconectado la idea literaria a la imagen visual. Según la teórica, la traducción de la “idea” en “imagen” ha sido el resultado de un proceso fluido y multifacético que ha determinado la realización de un tema tradicional en una pieza única en su género. Su interpretación del significado de la pieza medieval se ha basado en la tentativa de averiguar las conexiones entre la iconografía cristiana –es decir los motivos tradicionales realizados alrededor de este particular tema- y las fuentes literarias. Estas últimas demuestran que aunque el esmalte de Alejandro sea distinto de las iconografías tradicionales, tiene conexiones directas con los temas artísticos y literarios relacionados a la leyenda: «The enameller translated certain aspects of the story from popular culture to ensure that his image was understood».<sup>50</sup>

La “traducción visual” efectuada por parte del artesano confiere a la pieza un estatus artístico más elevado en cuanto demuestra el proceso mental e intelectual que hay en el origen del trabajo. Igual que el traductor literario utiliza sus recursos técnicos y su creatividad en recrear el texto literario, de la misma forma el artesano añade sus conocimientos prácticos y

---

<sup>50</sup> Stephanie SEAVERS, “From Idea to Image: A Visual Translation of the Aerial Flight of Alexander the Great”. En: Denis RENEVEY; Christiania WHITEHEAD (eds.), *The Medieval Translator. Traduire au Moyen Age*. Brepols: Turnhout Brepols Publishers, 2009, p. 270.



culturales en sus producciones. El intento de Seavers es considerar al artesano como un traductor artístico para que se reconozca su individualidad y su importancia. Estas consideraciones acerca del artesano/traductor nos recuerdan la figura del traductor de textos literarios, una figura a medio camino entre el trabajo técnico y la labor creativa.

### 2.3. *Iconología e imagery*

En 1986 William J. T. Mitchell publica *Iconology. Image, Text and Ideology*, un texto fundamental que describe una nueva Iconología entendida no solo como la ciencia del icono, sino también como «the political psychology of icons, the study of iconophobia, iconophilia, and the struggle between iconoclasm and idolatry».<sup>51</sup> Ya desde el subtítulo del libro, Mitchell clarifica los tres componentes conceptuales de esta nueva posición teórica: la primera es la *imagery* relacionada con la noción de *image* (imagen, *picture*, imaginación, semejanza o imitación); la segunda es la textualidad (*textuality*) entendida como el “otro significante” de la representación; la tercera es la ideología, término con el cual, a partir de presupuestos marxistas, quiere investigar las falsas consciencias y los sistemas simbólicos de representación que reflejan una situación histórica de dominación por parte de una clase dominante. Para Mitchell, la Iconología es por tanto el estudio del “logos” del “icono”, es decir la retórica de la imagen en un doble sentido: como estudio de lo que decimos acerca de la imagen pero también de lo que la imagen dice (*what to say about images* y *what images say*).<sup>52</sup>

Hasta entonces la Iconología se consideraba una obsoleta área de investigación de la Historia del Arte, asociada a los grandes nombres de su origen como Aby Warburg, Alois Riegl y Erwin Panofsky. El libro de Mitchell, por tanto, con sus innovaciones conceptuales relacionadas a las políticas ideológicas solicita el comienzo de una Iconología crítica entendida como la ciencia de la imagen que se extiende hacia varios ámbitos de estudios humanístico, de las ciencias sociales y hasta las ciencias naturales. En efecto, *Iconology* es el primer libro de una trilogía sobre la naturaleza de la imagen: *Picture Theory* (1994) y *What Do Pictures Want?* (2005) colaboraron a definir la discusión acerca de los cuatro conceptos

---

<sup>51</sup> William J. T. MITCHELL, *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986, p. 3.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 1.

fundamentales de la iconología de Mitchell: el *pictorial turn*, la distinción entre *image/picture*, la metaimagen y la bioimagen.

En *Iconology* encontramos una primera respuesta a la pregunta “¿Qué es una imagen?” y también “¿Cuál es la diferencia entre imagen y palabra?”. Las tempranas respuestas a estas cuestiones lo conducen a desarrollar un discurso acerca del logos (la palabra, la idea, el discurso y la ciencia) y del icono (la imagen), relacionando ambos de forma directa:

If Panofsky separated iconology from iconography by differentiating the interpretation of the total symbolic horizon of an image from the cataloguing of particular symbolic motif, my aim here is to further generalize the interpretative ambitions of iconology by asking it to consider the idea of the image as such.<sup>53</sup>

En este punto es importante explicar la diferencia que Mitchell opera entre la *image* y la *picture*, términos que no encuentran un equivalente en la traducción española. La *picture* es un objeto o un soporte material en el cual se representa una imagen, la *image* es lo que aparece en la *picture*, es decir lo que pertenece a la memoria y a la narración y que por tanto puede aparecer en otros *media*. Una *image* puede ser gráfica (*picture*, esculturas o diseño), óptica (la imagen reflejada y los espejos), perceptiva (los datos sensibles y los tipos de apariencia), mental (sueños, memoria, ideas, etc.) o verbal (metáforas y descripciones). Como observa Hans Belting en su construcción de una “iconografía de la mirada”, la descripción elaborada por Mitchell acerca de la *image* podría aparecer en cuerpo, en memoria y en imaginación.<sup>54</sup> La imagen por tanto, siendo una entidad abstracta se reconduce a la noción de “motivo” elaborada por Panofsky, según el cual una imagen conduce a reconocer por medio de la percepción algo familiar, pero la supera individuando el objeto o la imagen real, la idea o la imagen mental y la palabra o imagen verbal. Así la palabra “hombre” designa el signo fonético, pero también la imagen real del hombre y la imagen mental de él. La palabra escrita “hombre” es por tanto «the translation of speech into a visible code».<sup>55</sup> A partir de este simple cuadro Mitchell argumenta que no existe diferencia entre el arte de la palabra y la imagen:

---

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>54</sup> Cfr. William J. T. MITCHELL, *Pictorial Turn. Saggi di Cultura visuale*, Michele COMETA (ed.), Palermo: Due punti Edizioni, 2008, p. 9.

<sup>55</sup> William J. T. MITCHELL, *Iconology. Image, Text, Ideology*. Ob. cit., p. 27.

My argument here will be twofold: (I) there is no essential difference between poetry and painting, no difference, that is, that is given for all time by the inherent natures of the media, the object they represent, or the laws of the human mind; (II) there are always a number of differences in effect in a culture which allow it to sort out the distinctive qualities of its ensemble of signs and symbols.<sup>56</sup>

La posición teórica de Mitchell muestra de ese modo que la *imagery* conectada a la imagen, al lenguaje y a la mente es una cuestión cultural, social y política. En este contexto el imaginario que se constituye alrededor de la representación contradice la posición crítica desarrollada durante el positivismo según la cual la imagen era un medio perfecto y transparente para poder representar y entender la realidad. En la Iconología de Mitchell, el lenguaje y la *imagery* se vuelven medios enigmáticos y nada transparentes: la *image* es un tipo de lenguaje arbitrario sujeto a un proceso de mistificación ideológica y consecuentemente a infinitas traducciones de tipo cultural.

---

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 49.

### CAPÍTULO III

#### *RETÓRICA VISUAL*

La investigación académica, a partir de los Estudios Visuales angloamericanos, ha superado la posición purista unificando el campo de la representación y del discurso por medio del método comparativo. La tradición crítica de las Artes Hermanas, de la Literatura y de las Artes Visuales y de la “comparación interartística” (Jean Hagstrum, Wendy Steiner, G. Sonneson)<sup>57</sup> han tratado de demostrar la existencia de analogías formales entre las artes y de revelar las homologías estructurales representativas dentro del campo de lo visible y lo legible. La misma práctica de la écfrasis se ha vuelto recientemente una fuerza performativa que coloca al lector-espectador en un espacio sinestésico en el que lo textual y lo icónico, lo retórico y lo pictórico son indistinguibles.<sup>58</sup>

En los últimos años la recíproca influencia entre las artes ha gozado de un verdadero auge gracias al rol siempre mayor que las imágenes tienen dentro del “sistema-literario” (es decir dentro del ámbito de la distribución, circulación y recepción de los textos)<sup>59</sup>, así como de las palabras dentro de la representación artística. Aunque sea una práctica muy antigua, emparentar las artes sigue siendo un objeto de estudio que fascina a teóricos contemporáneos de distintos ámbitos de estudio, *in primis* la filosofía, la semiótica y la estética.

La interconexión entre medios ha convertido las Artes Hermanas en uno de los objetos de estudio privilegiados del ámbito interdisciplinar de los Estudios Visuales. En este campo disciplinar, además, la relación interartística comporta también la extrapolación de términos del ámbito literario con el fin de crear un nuevo vocabulario visual. El concepto de “Retórica Visual”, por ejemplo, comúnmente asociado a las investigaciones semiológicas de Roland Barthes y Umberto Eco<sup>60</sup>, se define como la práctica que se interroga acerca del estilo, de la

---

<sup>57</sup> Véase Jean H. HAGSTRUM, *The Sister Arts*. Ob. cit.; Wendy STEINER, *The Color of Rhetoric*. Chicago: The University Chicago Press, 1982; Id. (ed.) “Introduction”. *Art and Literature*. En: *Poetics Today* 10, 1, 1989; Göran SONNESON, *Pictoria Concepts*. Ob. cit.

<sup>58</sup> Cfr. Filippo FIMIANI, “Lo sguardo parlato” (2005). Ob. cit., p. 47.

<sup>59</sup> Cfr. Silvia ALBERTAZZI, Michele COMETA, Massimo FUSILLO, “Premessa generale”. En: Valeria CAMMARATA (ed.), *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*. Roma: Meltemi, 2008, p. 7.

<sup>60</sup> Véase Ronald BARTHES, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona y Buenos Aires, México: Paidós, 1986. [Título original: *L’obvie et l’obtus*. París: Seuil, 1982]; Id. *La torre*

comunicación y de la representación visual. Así, la actual noción de Retórica ha transformado el significado de “estilo” entendiéndolo bien como la apariencia estética (representación) de un artefacto artístico, bien como estrategia para la transmisión de mensajes e informaciones (comunicación).<sup>61</sup> La Retórica, con sus tropos y figuras, no es la única práctica utilizada por los Estudios Visuales. Los complejos ámbitos de la Literatura y de la Lingüística han jugado un rol determinante en la definición contemporánea de las Artes Hermanas. Palabras como “composición”, “contenido simbólico”, “tipo de fuente”, “sentido de la lectura”, son herramientas básicas también en el lenguaje adoptado por los Estudios Visuales. A partir de estos términos ha nacido la costumbre de hablar de un “lenguaje del arte”, concepto utilizado tanto por historiadores del arte como por críticos literarios. Este concepto se remonta a Sir Joshua Reynolds según el cual el lenguaje del arte -que él consideraba el equivalente de la gramática en Literatura- es la capacidad del artista de dibujar, modelar y usar los colores. En los Estudios Visuales se define “lenguaje visual” el código específico de la comunicación visual:

Como código específico, encontramos que el lenguaje visual maneja conceptos como tamaño, forma, color, textura, iluminación, que interrelacionados (compositivamente) nos generan significados que nos permiten comprender nuestro entorno.<sup>62</sup>

Este trasvase de conceptos pertenecientes a la Literatura hacia el ámbito artístico no habría sido posible sin las aportaciones de ilustres teóricos de la Lingüística, de la Semiótica y también de la Historia del Arte. En este último ámbito, quien primero habló de una

---

*Eiffel. Textos sobre la imagen.* Barcelona: Paidós, 2001; Id. “The Rhetoric of the Image”. En: Jessica EVANS, Stuart HALL (eds.), *Visual Culture: The Reader*. Londres: Sage, 2005, pp. 33-40; Umberto ECO, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica.* Traducción de Francisco Serra Cantarell. Barcelona: Editorial Lumen, 1986. [Título original: *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 1989]; Id. “Sémiologie Des Messages Visuels”, *Communications*, 15, 1970, pp. 11-51.

<sup>61</sup> Sobre Retórica Visual contemporánea véase Matthew RAMPLEY, “Visual Rhetoric”. En: Matthew RAMPLEY (ed.), *Exploring Visual Culture*. Edimburgo: Edimburgh University Press, 2005, pp. 133-148; Ernst GOMBRICH, “Visual Metaphors of Value in Art”, *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*. Londres: Phaidon Press, 1963, pp. 12-29; Guy BONSIÈPE, “Visuell/verbal Rhetorik - Visual/Verbal Rhetoric”, *Ulm*, 1965, pp. 14-16; Roland BARTHES, “Rethoric of the Image”. Ob. cit.; Norman BRYSON, “The Natural Attitude”. En: Jessica EVANS, Stuart HALL (eds.), *Visual Culture: The Reader*. Ob. cit., pp. 22-32.

<sup>62</sup> Noemí ÁVILA VALDÉS, “El lenguaje visual”. En: Fátima GIL; Francisco SEGADO (eds.), *Teoría e historia de la imagen*. Madrid: Universidad Internacional de la Rioja, Editorial Síntesis, 2011, p. 20.

“lingüística de la imagen” fue Ernst Gombrich, según el cual en pintura el lenguaje visual se construye por medio de técnicas sintácticas y semánticas convencionales. Según él, «la posibilidad de hacer una lectura correcta de la imagen se rige por tres variables: el código, el texto y el contexto».<sup>63</sup> En 1960, se publicó su influyente libro *Art and Illusion: A Contribution to the Psychology of Pictorial Representation*,<sup>64</sup> en el que se indicaba que las cuestiones de estilo y de representación se podían explicar remitiéndose a los descubrimientos de la psicología de la percepción y que se podía leer el material visual a través de las lentes de la Psicología y del Psicoanálisis.<sup>65</sup> A partir de las teorías de Rudolph Arnheim y James J. Gibson<sup>66</sup>, Gombrich elabora una feliz unión entre Iconología y Semiótica. Sin embargo, su interés por Karl Bühler y Karl Popper le lleva a desarrollar su “teoría de la comunicación visual” y su “lingüística general de la imagen”.<sup>67</sup> Algunos años antes, Karl Bühler había

---

<sup>63</sup> Ernst H. J. GOMBRICH, *Gombrich esencial: Textos escogidos sobre arte y cultura*. Madrid: Debate, 2004, p. 45.

<sup>64</sup> Ernst H. J. GOMBRICH, *Arte e ilusión: una contribución a la psicología de la representación pictórica*. Barcelona: G. Gili, 1982. [Título original: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Londres: Phaidon, 1960].

<sup>65</sup> En este libro se recoge, convenientemente ampliado y elaborado, el contenido de las conferencias dadas por Gombrich en la National Gallery of Art de Washington en 1956. En varias ocasiones Gombrich ha comentado que originariamente pensaba titular el libro *El mundo visible y el lenguaje del arte* para explicar de mejor manera una posible lingüística de la imagen y la idea de que representar la realidad es un hecho psicológico muy complejo. Proceso que exige el aprendizaje gradual de todo un conjunto de esquemas gráficos –algo así como un lenguaje de convenciones–, transmitidos por la tradición, con el que podemos construir una imagen y posteriormente cotejarla con la realidad y modificarla según un proceso que Gombrich describió como “el hacer viene primero que comprar” (*making comes before matching*) y de “esquema y corrección” (*schema and correction*).

<sup>66</sup> Véase James J. GIBSON, *La percepción del mundo visual*. Buenos Aires: Infinito, 1974. [Título original: *The senses considered as perceptual systems*. Boston: Houghton Mifflin, 1966]; Rudolf ARNHEIM, *El pensamiento visual*. Buenos Aires: Eudeba, 1976. [Título original: *Visual Thinking*, Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1969].

<sup>67</sup> Véase Ernst H. J. GOMBRICH, *Arte e ilusión: una contribución a la psicología de la representación pictórica*. Ob. cit.; Anthony SAMPSON, *Lo que nos dice la imagen. Conversación sobre el arte y la ciencia. Ernst Gombrich – Didier Eribon*. Traducción de Rubén Sierra Mejía. Santafé de Bogotá: Colección Vitral, Editorial Norma S.A., 1993. Recurso Internet en pdf, consultado el 22.10.2012.

[\[tuY3ukNZQMNTFPhhYjp3YA\]\(http://www.psicologiacultural.org\)](http://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&ved=0CCkQFjAC&url=http%3A%2F%2Fwww.psicologiacultural.org%2FPdfs%2FSampson%2FPdf%2520Sampson%2520articulos%2FLos%2520que%2520nos%2520dice%2520la%2520imagen.pdf&ei=jVOFUK_7JI6yhAeJ4YG4Cg&usq=AFQjCNGJxFM-vRIEWa4RsGPvuil2UoQrtQ&sig2=</a></p></div><div data-bbox=)

publicado su *Teoría del lenguaje*,<sup>68</sup> una obra que se adentraba en el complejo ámbito del lenguaje analizándolo bajo múltiples puntos de vista, sobre todo el lingüístico, el psicológico, el filosófico y el fenomenológico. El capítulo titulado “Campos simbólicos en los instrumentos de representación no-lingüísticos” ha sido el punto de partida para muchas investigaciones acerca de las similitudes entre las Artes Hermanas. Por medio de un procedimiento de “comparación trascendente”, Bühler individuaba los signos léxicos y los campos de representación que relacionan las representaciones lingüísticas a las representaciones no-lingüísticas: el “campo pictórico del pintor”, el “campo de representación del actor”, el “campo musical” y el “campo escultórico” tienen elementos similares a los de la lingüística.<sup>69</sup> Esta comparación es posible gracias a la imitación y al símbolo. La Lingüística de la imagen de Gombrich y los campos simbólicos no lingüísticos de Bühler siguen siendo una de las máximas referencias para el desarrollo de la Semiótica europea y los Estudios Visuales angloamericanos.<sup>70</sup>

### 3.1. *La Retórica Visual en Roland Barthes y Umberto Eco*

La relación entre la Literatura y el Arte Visual es transversal a muchos ámbitos de estudio por lo que ha sido posible que viejos conceptos hayan generado nuevos criterios de interpretación respecto al objeto interartístico. Moviéndose entre conceptos, muchos teóricos han llegado a identificar los mismos recursos retóricos, figuras del habla y tropos (la metáfora visual, la hipérbole, la sinécdoque, la metonimia, etc.) tanto en la comunicación verbal como

---

<sup>68</sup> Karl BÜHLER, *Teoría del lenguaje*. Traducción de Julián Mariás. Madrid: Revista de Occidente, (III Edición) 1961. [Título original: *Sprachtheorie*. Jena y Stuttgart: Gustav Fischer Verlag, 1934]

<sup>69</sup> Karl BÜHLER, “Campos simbólicos en los instrumentos de representación no-lingüísticos”, *Teoría del lenguaje*. Ob. cit., p. 233. Las comillas latinas son del autor.

<sup>70</sup> La atención hacia los códigos de los sistemas simbólicos no lingüísticos tiene unos cuantos precedentes también en la semiótica de Charles Peirce y en los “lenguajes del arte” de Nelson Goodman. Que el lenguaje no es el único detentor del “significado” lo revelan también las investigaciones de Jacques Derrida sobre todo en *Gramatología*; Michael Foucault con *Las Palabras y las cosas* y la Escuela de Frankfurt interesada en explorar la sociedad moderna y la cultura de masas. Como se analizará más adelante, entre las contribuciones de la semiótica a la investigación de la relación entre la imagen y la palabra hay que destacar Roman JAKOBSON, “Language in Relation to Other Communication Systems”, *Linguaggi nella società e nella tecnica*. Milán: Olivetti, as SW II, 62, 1970, pp. 697-708; Roland BARTHES, *Le bruissement de la langue*, París: Seuil, 1984; más recientes son las contribuciones de Lucia CORRAIN, Mario VALENTI, *Leggere l’opera d’arte I y II*, Bolonya: Esculapio, (1991) 1999; Meyer SCHAPIRO, *Per una semiótica del linguaggio visivo*. Roma: Meltemi, 2002; Cesare SEGRE, *La pelle di San Bartolomeo. Discorso e tempo dell’arte*. Milán: Einaudi, 2003.

en la imagen. A partir del ámbito semiótico hasta los Estudios Visuales la tendencia general ha sido la de intentar encontrar similitudes entre la Literatura y la Lingüística y la representación artística. En este ámbito la metáfora de la “traducción” se detecta en las descripciones de la Retórica Visual sobre todo de Barthes y Eco (este último por ejemplo habla de “figuras traslativas) y en la práctica de la écfrasis.

Roland Barthes analiza una lingüística visual a partir de las figuras retóricas aplicadas a la imagen. En su libro titulado *Lo obvio y lo obtuso*,<sup>71</sup> la expresión “Retórica Visual” entra por primera vez en el campo de la Semiótica. Sometiendo la imagen a un análisis profundo de los mensajes que puede contener, Barthes identifica ciertas figuras retóricas del lenguaje verbal empleadas también en el lenguaje visual de la publicidad. Según él, la imagen siempre emite un mensaje cuya sustancia es lingüística. El mensaje lingüístico es denotativo (en la imagen literal) y connotativo (en la imagen simbólica). En el primer caso el nivel de lectura del receptor se ajusta de manera literal a lo que le muestra el emisor, por tanto este enumera y describe los elementos de la imagen sin ninguna proyección valorativa y/o cultural de la misma. En el discurso connotativo el observador interpreta libremente los elementos de la imagen. El resultado de esta interpretación tiene que ver con la experiencia del sujeto y el contexto de visualización.<sup>72</sup>

En base a los discursos denotativos y connotativos (que algunos teóricos de los Estudios Visuales han usado para explicar las analogías entre la imagen y el texto), aunque se eliminaran todos los signos lingüísticos de la imagen seguiría existiendo un mensaje de naturaleza icónica cuya materia es de sustancia informacional. Por tanto, ya sea en su connotación lingüística o en la icónica los signos de la obra tienen que ser “leídos” y “entendidos”.<sup>73</sup> Aún más, para él la imagen está constituida por «una arquitectura de signos extraídos de una profundidad variable de léxicos (de idiolectos), y cada léxico, por “profundo” que sea, seguirá estando codificado».<sup>74</sup> Por lo tanto, la imagen comunica por medio del lenguaje, con su figuras retóricas, su léxico y su sintaxis. A partir de esta premisa

---

<sup>71</sup> Roland BARTHES, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1986. [Título original: *L’obvie et l’obtus. Essais critiques III*. Paris: Seuil, 1982]. El texto en el que Barthes describe detenidamente su concepto de retórica visual es “The Rhetoric of the Image”. En: Nicholas MIRZOEFF (Ed.), *The Visual Culture Reader*, Ob. cit.

<sup>72</sup> Noemí ÁVILA VALDÉS, “El lenguaje visual” (2011). En: GIL, Fátima; SEGADO, Francisco (eds.), *Teoría e historia de la imagen*. Ob. Cit. p. 22.

<sup>73</sup> Roland BARTHES, *Lo obvio y lo obtuso*. Ob. cit., p. 32.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 43.



Barthes define la Retórica Visual como la sintaxis del discurso connotativo, es decir, la forma de organizar los significados de una representación visual.

Umberto Eco por su parte describe la Retórica Visual como un “razonamiento persuasivo”. Según el filósofo italiano la Retórica entendida como arte de la persuasión pasa hoy en día a ser una técnica del razonar humano sometido a condicionamientos históricos, psicológicos y biológicos. Del razonamiento persuasivo hay sin embargo diversos grados que van desde la persuasión honesta a la persuasión como engaño por medio de la propaganda y la persuasión de masas.

Para inclinar al oyente a prestar atención a premisas y argumentos, conviene estimular su atención: para esto sirven las *figuras traslativas* y las *figuraras retóricas*, que no son sino embellecimientos gracias a los cuales el razonamiento parece nuevo, inusitado, con una nota de información imprevista.<sup>75</sup>

Eco identifica una Retórica de la imagen también en el lenguaje de la publicidad que estimula la atención del espectador por medio de figuras retóricas, definidas también como “figuras traslativas”.

### **3.2. La Poética Visual**

A partir del ámbito semiótico, la Retórica Visual se ha convertido en un importante elemento de análisis para los Estudios Visuales que, en general, la definen como un sistema de organización del lenguaje visual en el que el sentido figurado de la representación organiza el contenido del mensaje. En la Retórica Visual se emplean ciertos elementos de la comunicación visual para transmitir un sentido diferente respecto a lo que le corresponde. Así que se utilizan múltiples tropos y figuras retóricas exactamente como en el lenguaje escrito y oral: símil, metáfora, metonimia, sinécdoque, hipérbole, símbolos, personificación, antítesis y

---

<sup>75</sup> Umberto ECO, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Traducción de Francisco Serra Cantarell. Barcelona: Editorial Lumen, 1986, p. 152.

alegoría son términos que comparten indistintamente los libros de crítica literaria y los de crítica del arte.<sup>76</sup>

Otra rama de los Estudios Visuales que utiliza la terminología propia de la Retórica Pictórica es la Poética Visual. Sus análisis han subrayado la importancia de un estudio sistemático de las palabras comúnmente usadas cuando nos referimos a las imágenes, como por ejemplo “antítesis”, que significa oposición, y que se usa tanto para describir los contrastes (blanco/negro, individuo/grupo, pasivo/activo, etc.) como para referirse a los efectos de luz que componen una imagen.<sup>77</sup> Esta combinación de términos y conceptos no habría sido posible sin los recursos de la Retórica clásica y moderna. En su acepción más utilizada, la Retórica es un sistema que se emplea para transmitir “un sentido distinto del que propiamente le corresponde a un concepto, existiendo entre el sentido distinto y el propio alguna conexión, correspondencia o semejanza”.<sup>78</sup> En este contexto la misma écfrasis contemporánea se vuelve materia de estudio para nuevas interpretaciones de la Retórica Visual.

### 3.3. La écfrasis en los Estudios Visuales

Durante siglos algunos tropos han sido decontextualizados de su propio ámbito literario y han formado la herramienta del lenguaje propio a los Estudios Visuales. La écfrasis es la categoría literaria que cuestionándose acerca del problema de la relación entre el arte poético y el arte visual ha abierto nuevos caminos dentro de los Estudios Visuales, creando así relaciones directas entre la traducción y la visión.<sup>79</sup> Desde la antigüedad se han producido

---

<sup>76</sup> Para una más detallada descripción del uso de estos términos tanto en literatura como en Arte Visual véase: John A. WALKER, Sarah CHAPLIN, *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Octaedro-EUB, 2002, p. 161-162.

<sup>77</sup> Véase Stephen BANN, “Visual Poetics”, *20th Century Studies*, 15/16, diciembre 1976; Meyer SCHAPIRO, *Word en Pictures: On the Literal and Symbolic in the Illustration of a text*. La Haya y París: Mouton, 1973.

<sup>78</sup> María Acaso LÓPEZ-BOSCH, “Herramienta del lenguaje visual”. En: Fátima GIL, Francisco SEGADO (eds.), *Teoría e historia de la imagen*. Ob. cit., p. 39.

<sup>79</sup> Para profundizar el debate moderno alrededor de la écfrasis se aconsejan las lecturas de: Mieke BAL, *Reading Rembrandt. Beyond the Word-image Opposition*. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, 1991. Johanna DRUCKER, *The dual muse: the writer as artist, the artist as writer*. St. Louis: Washington University Gallery of Art, 1997; Murray KRIEGER, *Ekphrasis. The Illusion of Natural Sign*. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins UP, 1991; Id. “Ekphrasis and the Still Movement of Poetry, or Laokoön Revisited”. En: F. P. W. MCDOWELL (ed.), *The Poet as Critic*. Evanston: Northwestern University Press, 1967, pp. 3-26; Jean HAGSTRUM, *Eros and Vision*:

muchas interpretaciones acerca de este particular género literario, considerándolo un mero ejercicio retórico, una elaboración de la famosa cita *ut pictūra poësis*, o una metáfora de la imagen traducida por palabras.

El teórico italiano Michele Cometa considera la cuestión de la écfrasis en el centro de la *Visual Culture* contemporánea y de la comparatística internacional. Según él, la mera existencia de un *pictorial turn* y de un *iconic turn* impone un análisis acerca de la relación entre palabra e imagen:

Tutte le più agguerrite disamine della “svolta visuale”, qualunque sia la loro provenienza – gli studi culturali e la letteratura nel caso di Mitchell o l’ermeneutica filosofica nel caso di Boehm – non possono fare a meno di mettere al centro della riflessione teorica la questione del confronto tra la dimensione verbale e dimensione immaginale (nel senso più ampio che si può dare a questa parola).<sup>80</sup>

---

*The Restoration to Romanticism*. Evanston: Northwestern University Press, 1989; John HOLLANDER, *The Gazer’s Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1995; Philippe HAMON, *La description littéraire: de l’antique à Roland Barthes*. París: Seuil, 1991. Tamar YACOBI, “Pictorial Models and Narrative Ekphrasis”, *Poetics Today*, 16, 1995, pp. 599-646; Id. “The Ekphrastic Model: Forms and Functions”. En: Valerie ROBILLARD, Els JONGENEEL (eds.), *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: VU UP, 1998, pp. 21-34; Id. “Interart Narrative: (Un)Reliability and Ekphrasis”, *Poetics Today*, 21, 4, 2000, pp. 711-749. Entre los autores españoles véase: Román DE LA CALLE, “El espejo de la ekphrasis. Más acá del Arte Moderno. Más allá del texto”, *Escritura e Imagen*, 1, 2005, pp. 59-81; Juan Francisco MESA SANZ, “Rethorum itinera: écfrasis”, *Eikasía. Revista de Filosofía*, V, 32, mayo 2010, pp. 173-196. Versión digital descargada en 14.10.2012:

[http://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCQQFjAA&url=http%3A%2F%2Frua.ua.es%2Fdspace%2Fbitstream%2F10045%2F16430%2F1%2FEcfrasis.pdf&ei=Ye56UPrFMoOl0QWkzYDoDw&usq=AFQjCNF1nHXOy27mH8x103W4L5HSW\\_YtkA&sig2=b2reEXmBPR7QMnUmoRHTQ](http://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCQQFjAA&url=http%3A%2F%2Frua.ua.es%2Fdspace%2Fbitstream%2F10045%2F16430%2F1%2FEcfrasis.pdf&ei=Ye56UPrFMoOl0QWkzYDoDw&usq=AFQjCNF1nHXOy27mH8x103W4L5HSW_YtkA&sig2=b2reEXmBPR7QMnUmoRHTQ).

Entre las contribuciones de autores italianos se señalan: Michele COMETA, *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*. Roma: Meltemi, 2004; Id. *Descrizione e desiderio, i quadri viventi di E. T. A. Hoffmann*. Roma: Meltemi, 2005; Pier Vincenzo MENGALDO, *Tra due linguaggi, arti figurative e critica*. Turín: Bollati Boringhieri, 2005; Umberto ECO, *Les sémaphores sous la pluie*: [http://www.golemindispensabile.it/index.php?\\_idnodo=8702](http://www.golemindispensabile.it/index.php?_idnodo=8702) (consultado el 14/10/2012).

<sup>80</sup> Michele COMETA, “Topografie dell’ekphrasis: romanzo e descrizione”. En Laura Anna MACOR, Federcico VERCELLONE (ed.), *Teoria del romanzo*. Milán: Mimesis, 2009, pp. 61. Del mismo autor véase también: *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*. Milán: Cortina, 2013; Id.: “Visioni. Il pictorial turn dell’ekphrasis”. En: Elio GRAZIOLI, Riccardo PANATTONI (eds.), *Le stanze del tempo*. Reggio Emilia: MUSEI CIVICI, 2014, pp. 17-32; Id.: “La Madonna Sistina nel Novecento: ekphrasis e filosofia”. En: Roberta ASCARELLI (ed.), *Il classico violato. Per un museo letterario del '900*. Roma: Artemide edizioni, 2004, pp. 21-36; Id.: “Modi dell’ekphrasis in

Las más contemporáneas interpretaciones sobre la écfrasis han avanzado nuevas teorías en referencia a cuestiones relativas a la representación, la imitación, el espacio-tiempo, y otros elementos de carácter narrativo, descriptivo y formal en relación a la imagen. Más recientemente se ha analizado también el carácter cultural de la écfrasis gracias sobre todo a las contribuciones teóricas de los Estudios Visuales. A la luz de esta nueva tendencia el objeto de estudio se ha movido desde el ámbito meramente literario al ámbito de las artes visuales.

Aunque hasta tiempos muy recientes las aportaciones más importantes en el ámbito ecfrástico hayan sido producidas desde los enfoques de la Literatura Comparada, algunos teóricos de otros ámbitos de estudio, y sobre todo desde una perspectiva visual, nos han ofrecido originales elementos de análisis.<sup>81</sup> Sin embargo, las contemporáneas teorías de la écfrasis siguen moviéndose en un terreno que desde una perspectiva literaria celebra el “silencio” de la imagen y la “autoridad” de la palabra. Como nota James Heffernan, durante siglos la práctica de la écfrasis ha creado un “museo de las palabras” que representan imágenes reales o imaginadas. Explorando este museo, el escritor americano argumenta que la écfrasis ha sentado las bases para una batalla secular entre la autoridad de la imagen y la de la palabra.<sup>82</sup> Volviendo al significado etimológico de la palabra (dar voz), elabora una definición de la écfrasis como “verbal representation of graphics representation”<sup>83</sup> e indica como ejemplos, no solo la clásica poesía visual, sino todas los escritos que acompañan a las obras de arte: los epigramas sepulcrales, los títulos que acompañan las obras, los texto explicativos, etc. De ese modo, la écfrasis se convierte en la herramienta para reflexionar acerca de la representación del objeto artístico, pero también del poder de la palabra sobre la imagen.

---

Foucault”. En: Michele COMETA, Salvo VACCARO (eds.), *Lo sguardo di Foucault*. Roma: Meltemi, 2007, pp. 39-62.

<sup>81</sup> Algunos originales elementos de análisis nos derivan de Hagstrum que nos habla de *poetic pictorialism*, de Krieger que afirma el carácter espacial de la pintura definiéndola “poesía espacial” y de Mitchell que teoriza un *pictorialism turn* dentro de la literatura. Mitchell se enfrentó muchas veces al concepto de écfrasis y en general a la problemática de la espacialidad en la Literatura. Véase: William J. T. MITCHELL, “Spatial Form in Literature”, *Critical Inquiry*, 6, 3, 1980, pp. 539-567; Id. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Ob. cit.; Id. “Space, Ideology and Literary Representation”, *Poetics Today*, 10, 1, pp. 91-102; Id. “Ekphrasis and the Others”, *South Atlantic Quarterly*, 91, 1992, pp. 695-719.

<sup>82</sup> James HEFFERNAN, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Ob. cit.

<sup>83</sup> James HEFFERNAN, “Ekphrasis and Representation”, *New Literary History*, 22, 2, 1991, p. 300.

Otra aportación fundamental en el debate contemporáneo nos llega con John Hollander que en su artículo titulado “*The poetics of Ekphrasis*”,<sup>84</sup> publicado en la revista *Word & Image*, propone distinguir dos tipos de descripción de las obras de arte por medio de la poesía. La primera es la *notional* y se refiere a la descripción de obras inexistentes o imaginarias, como por ejemplo el escudo de Aquiles descrito por Homero; la segunda es la *actual* y tiene como referente a un objeto de arte real. Hollander afirma que durante siglos la descripción *notional* ha permitido a varios estudiosos analizar la relación entre el Arte Visual y la poesía y reflexionar sobre el poder creativo, representativo e interpretativo del proceso poético. Para Hollander la poesía opera una interpretación de la obra. El concepto contemporáneo de écfrasis explora por tanto el poder interpretativo de la palabra y debe mucho a esta reflexión teórica. En efecto, todos concordamos en considerar a la misma interpretación como un acto literario. Tanto la écfrasis como la interpretación son recursos e instrumentos fundamentales para quien se propone “leer” las imágenes visuales.

### 3.3.1. Una traducción espacio-temporal

Aunque la écfrasis se considera generalmente una práctica descriptiva que se funda esencialmente en la imitación verbal de un objeto artístico real o imaginado, una de sus características principales es convertir, por medio de un acto de traducción, un código pictórico en otro código: el literario. La traducción se determina por tanto en el paso desde el lenguaje pictórico hasta el lenguaje verbal. Así la pintura se traduce en palabras y las palabras traducen las pinturas. El aspecto particularmente relevante de este cambio de códigos es su relación espacio-temporal. En el acto ecfrástico, la traducción establece una mediación entre las dos dimensiones, la espacial-pictórica y la temporal-poética. Siguiendo la larga tradición que a partir de Lessing quiere las dos artes separadas por sus diferentes funciones, con la práctica de la écfrasis la traducción se vuelve el medio de su reconciliación, la posibilidad de recrear una comunión familiar. Sin la mediación del poeta que “lee” la obra de arte y la traduce en un proceso poético no existiría interpretación, descripción o écfrasis. Y al contrario, sin la mediación del artista, de su particular visión de la realidad o de su imaginación, no habría traducción poética en el espacio visual.

---

<sup>84</sup> John HOLLANDER, “The Poetics of Ekphrasis”, *Word & Image*, 4, 1, 1988, pp. 209-219.

En referencia a esta relación espacio-temporal, la teoría contemporánea se ha movido sobre dos perspectivas diferentes. La primera la encontramos en la definición del crítico literario Murray Krieger según el cual la écfrasis es una forma de “congelar” el tiempo literario en el espacio pictórico.<sup>85</sup> Para él, las artes visuales son una metáfora no solo de la representación verbal de la experiencia visual, sino también de la configuración del lenguaje en patrones formales que “detienen” el movimiento de la temporalidad literaria en algo espacial. En esta línea resulta bastante interesante la descripción de la écfrasis dada por Wendy Steiner. Para ella, por medio de “la traducción del flujo temporal” en el estancamiento de las artes visuales, la descripción ecfástica es capaz, aunque en pocos casos, de salvar la poesía (*time-object*) de la falta de permanencia:

It is rather strange that literature should try to mimic the stillness of painting, when it has the property of movement and temporal flow that painters yearn for. Keats’s famous ode, however, suggests a partial explanation: the translation of temporal flux into the stasis of the visual arts saves action from the impermanent and death that time-object suffer.<sup>86</sup>

La traducción del flujo temporal en objeto estático salva el arte verbal de su naturaleza efímera, de ese modo la descripción verbal detiene el silencio de la pintura dejando que la poesía viva.

---

<sup>85</sup> Para Murray Krieger la écfrasis es un concepto que le permite justificar su tesis de espacialidad y plasticidad de la temporalidad literaria. Mientras que Lessing separó las dos artes explicando sus diferentes funciones, una se desarrolla en el tiempo y la otra en el espacio, lo que comportó el detenimiento del desarrollo de las teorías acerca del *ut pictura poesis*, Krieger vuelve a conjuntarlas bajo la idea de que la écfrasis, o la imitación en literatura de un trabajo de arte plástico, es una táctica que ayuda a congelar la obra temporal por medio de la obra espacial: “The object of imitation in literature, as spatial work, becomes the metaphor for the temporal work which seek to capture it in that temporality”. Murray KRIEGER, “Ekphrasis and the Still Movement of Poetry, or Laokoön Revisited”. Ob. cit., p. 5. Krieger volverá más adelante a reflexionar sobre el concepto de écfrasis extendiendo su definición a un plano más general. En *Ekphrasis. The illusion of Natural Sign*, Krieger lleva a la cuestión sobre texto e imagen, literatura y pintura, a un plano más abstracto en el que se muestra el deseo ontológico por parte del Arte de la palabra de superar su arbitrariedad a favor de los elementos naturales [*Ekphrasis. The illusion of Natural Sign*. Ob. cit.].

<sup>86</sup> Wendy STEINER, *The Color of Rhetoric*. Ob. cit., p. 41

### 3.3.2. La *écfrasis* y la poesía visual postmoderna

La idea de la *écfrasis* como traducción espacio-temporal deriva de Michael Davidson. En su “*Ekphrasis and the Postmodern Painter Poem*”<sup>87</sup> considera la misma pintura traducida en poesía como un texto que ya por sí mismo tiene un carácter performativo y por tanto temporal. Su descripción del *painterly poem* se declara en contra de la idea de una inmovilidad de la obra de arte: el poeta lee la pintura como un texto y no como un objeto estático. A partir de una poesía de John Ashbery, *Self Portrait in a Convex Mirror*, que describe la pintura homónima de Parmigianino (fig. 5), Davison reflexiona acerca de la temporalidad de la lectura de la imagen por medio de la metáfora del espejo. El *convex mirror* (el espejo convexo) refleja las imágenes distorsionadas que crean un efecto de movimiento. La imagen en el espejo por tanto desorienta al pintor que se ve reflejado en él pero también al poeta y al espectador. La pintura no se congela ni se congela la imagen que el poeta quiere dar de ella, al contrario, los reflejos provocan cierta performatividad en la visión tanto del lector como del observador.

### 3.3.3. La *écfrasis* y el otro: una traducción cultural

La traducción encuentra en la *écfrasis* una de las metáforas interartísticas más significativas también con William J. T. Mitchell. La “representación verbal de una representación visual”<sup>88</sup> puede ser leída como el momento de transposición de un medio a otro cuyo principio se funda en la equivalencia del original (la obra de arte) y la copia (su descripción). En efecto, metafóricamente, siempre será lícito afirmar que en cada acto *ecfrástico* hay una transferencia de códigos de un medio a otro y por tanto una traducción. La traducción como metáfora de la *écfrasis* se manifiesta en la faceta cultural y sobre todo en el proceso que ve el sujeto verbal (el yo, el blanco, el colonizador) y el objeto visual (el otro, el silenciado, el colonizado, el subalterno) en contraposición. W. J. T. Mitchell en un capítulo de su *Teoría de las imágenes* titulado “*Écfrasis y el otro*” nos propone un análisis de este momento de tensión intercultural entre lo verbal y lo visual. Para Mitchell la fascinación por

<sup>87</sup> Michael DAVIDSON, “Ekphrasis and the Postmodern Painter Poem”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42, 1, 1983, pp. 69-79.

<sup>88</sup> Nos referimos a la nota definición de *écfrasis* dada por James HEFFERNAN, “Ekphrasis and Representation”, *New Literary History*. Ob. cit., pp. 293-316.

la écfrasis vive tres fases: la primera es la “indiferencia ecfástica” que se resume en el juego de palabras: «Las palabras pueden “citar” (*cite*), pero nunca pueden “ver” (*sight*) su objeto». La segunda es la “esperanza ecfástica”, o “superación de la alteridad”, descrita por Mitchell como la experiencia que consiste en el encuentro entre los textos y “sus “otros” semióticos”.<sup>89</sup> En este momento la écfrasis se analizaría teniendo en cuenta las problemáticas culturales e ideológicas que están en el origen de todo tipo de textualidad:

La “alteridad” de la representación visual desde el punto de vista de la textualidad puede ser cualquier cosa, desde una competición profesional (el parangón del poeta y el pintor) a una relación de dominación cultural, disciplinaria o política en la que el “yo” se entiende como un sujeto que ve, habla y está activo, mientras que el “otro” se proyecta como un objeto pasivo, visto y (normalmente) silencioso. (...) Al igual que sucede con las masas, los colonizados y todos aquellos que no tienen ni voz ni poder, la representación visual no puede representarse a sí misma; tiene que ser representada por el discurso”.<sup>90</sup>

Esta misma “alteridad” es lo que produce una tercera fase que Mitchell define como “miedo ecfástico”, es decir el momento de resistencia y el contra deseo a la “diferencia”. Si la esperanza ecfástica implica una libre transferencia entre lo verbal y lo visual, el miedo ecfástico percibe esta “reciprocidad” como una “promiscuidad” peligrosa, por lo que se trata de regular las fronteras entre los dos sentidos.<sup>91</sup> En ese momento la écfrasis se vuelve materia de información intercultural. La esperanza ecfástica, como el mismo Mitchell bien clarifica en relación a la écfrasis y la audiencia, nos permitiría proponer una posible definición de écfrasis como traducción e intercambio:

El poeta ecfástico suele situarse en una posición intermedia entre el objeto descrito al que se dirige y un sujeto que escucha al que (si la esperanza ecfástica se cumple) hará “ver” el objeto a través del medio de la voz del poeta. La écfrasis se posiciona entre dos alteridades y dos formas de traducción e intercambio (aparentemente) imposible: 1) La conversión de la

---

<sup>89</sup> W. J. T. MITCHELL, *Teoría de la imagen*. Ob. cit., p. 141.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 142.

<sup>91</sup> *Ibidem*, 140.



representación verbal, ya sea por descripción o por ventrilocuismo; 2) la reconversión de la representación verbal de vuelta en objeto visual en la recepción del lector.<sup>92</sup>

Sin embargo, en el miedo ecfrástico la relación entre la écfrasis y la traducción ya no se basa en la simple metáfora de una mediación entre lo verbal y lo visual, sino que se mueve en una dimensión estética, moral y cultural. Una dimensión en que la relación fenomenológica entre el texto y la imagen es la misma que entre el yo (el sujeto que habla y que ve) y el otro (un objeto visto y silencioso):

No se trata solo de que la diferencia texto / imagen “se parezca” a la relación entre el yo y el otro, sino de que las conformaciones más básicas de los encuentros epistemológicos y éticos (el conocimiento de los objetos, el reconocimiento de los sujetos) implican las figuras ópticas / discursivas de conocimiento y poder que están implicadas en categorías esencializadas como “lo visual” y “lo verbal”.<sup>93</sup>

La alteridad racial (sobre todo en la división binaria blanco/negro, adulto/niño, hombre/mujer, etc.) implica las mismas dinámicas de poder que existen entre imagen/texto. El estereotipo por tanto se funda en la idea de que el otro tiene que ser silenciado, no debe tener su propia voz. La negritud es por ejemplo una imagen-texto absolutamente clara, fácilmente legible, un signo visual de la identidad que no necesita una explicación verbal. Este discurso se puede aplicar a todo tipo de binomio racial en los que habrá un dominador y un dominado. Aquí surge la importante cuestión racial elaborada dentro de los *Translation Studies* entre el “original” y la “traducción”. En este ámbito de estudio la relación texto/imagen y Yo/otro se mueve entre la ética (sobre todo con los discursos que conciernen a la hospitalidad lingüística), la ontología (con sus implicaciones universalistas y el sueño utópico de una reconstrucción de Babel, y por tanto de una lengua/imagen pura y originaria) y la epistemología y la fenomenología (que intentan poner orden en la confusión de los lenguajes). Esta relación se detecta también entre los medios de expresión que van desde los más convencionales, como la pintura, la escultura y la fotografía, hasta las más recientes experimentaciones artísticas con medios tecnológicos, como la realidad aumentada.

---

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 147.

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 145.

La caída de Babel ha hecho necesario el acto de la traducción. La confusión post-babélica ha producido la diáspora y la otredad. La misma confusión parece revelarse en los lenguajes artísticos. La coexistencia de muchos lenguajes en una misma obra, múltiples medios y mensajes complejos han derrumbado la frontera de la autonomía del arte y destripado de forma definitiva la idea de un lenguaje artístico originario y puro. La performance, la instalación, el videoarte, los experimentos multimedia y otros movimientos recientes se sitúan deliberadamente entre las artes generando lo que Mitchell ha definido como “la confusión del arte”. Bajo esta perspectiva, hoy en día nadie condenaría la licencia poética de aplicar el concepto de diáspora dentro de las formas del arte contemporáneo. Metafóricamente o no, podemos hablar de “diáspora de las imágenes”.

#### ***3.3.4. Una posible definición de traducción visual***

Según la definición de Mitchell la écfrasis tiene un requisito fundamental: en la relación entre el lenguaje y la imagen, esta última no debe ser visible. La écfrasis es un proceso lingüístico que describe una obra ausente, la imagen por tanto no puede dejarse ver. Este requisito comporta que el otro textual deba permanecer completamente ausente.<sup>94</sup>

El discurso sobre la alteridad y la écfrasis nos permite reflexionar sobre una de las más importantes diferencias entre esta práctica interartística y la práctica de la traducción visual. Si en la écfrasis lo otro textual, en este caso la imagen, tiene que permanecer ausente, en la traducción visual el texto y la imagen coexisten en el mismo lugar. Ambas serán visibles en la corporeidad de las palabras y en la solidez de la imagen, generando así viveza descriptiva y, aún más importante, solidaridad formal. Semántica y semiótica compartirán el mismo espacio de interés aportando comunión en lugar de separación. La relación es semejante a la de cualquier texto traducido: en él coexisten dos realidades lingüísticas y culturales, la del autor y la del traductor. La unión de ambas en el mismo espacio determina una traducción. La relación se hace más evidente si tomamos como ejemplo el texto: una hoja blanca con palabras representa una simple imagen visual. Sin embargo, en el texto escrito coexisten la palabra (el signo gráfico y por tanto visible) pero también su significado (igualmente visible en la imagen mental de quien lee).

---

<sup>94</sup> *Ibidem.*

Durante la Bienal de Venecia de 2009, se expuso en el pabellón internacional de los *Giardini*, una serie de poemas escritos por Yoko Ono entre 1963 y 1964 (fig. 6 y 7). Los poemas estaban impresos en papel A4 y colgados en una pared, uno al lado del otro, formando una banda visual rectangular. No nos detendremos en cuestiones relativas a la interpretación de la obra como poema o como obra visual ya que desde nuestro punto de vista la una no excluye la otra. Lo que nos interesa es la composición formal de esta: una fila rectilínea de folios blancos colgados en una pared y cada uno escrito con signos semánticos negros. Los dos convergen en un medio llamado escritura:

Supongamos que interpretáramos *los dos* términos de los que se compone la expresión “lenguaje visual” de forma literal. Creo que nos encontraríamos con el punto en el que el ver y el hablar, la pintura y la impresión convergen en un medio que llamamos “escritura”.<sup>95</sup>

Esta cita resume lo que Mitchell ha definido como “imagen/texto”, una obra en la que convergen el ver (la forma, el diseño, el color, en una palabra la imagen) y el hablar (el significado y el significante).

### 3.3.5. Gary Shapiro: *New Visual Translation*

Según Gary Shapiro la écfrasis es la traducción verbal o escrita de una obra visual “ausente”. Tomando como referentes conceptuales los postestructuralistas franceses, considerados los “*suspicious of the visual*”, Shapiro se interroga acerca de las infinitas relaciones entre los dos sistemas de representación del ver y del hablar. En su análisis de la écfrasis resulta fundamental Michael Foucault y su concepto de “relación infinita” entre los dos sistemas. Otros referentes son Jacques Derrida con su ensayo dedicado a la ceguera *Memoirs of the Blind* (1990) y Jean-François Lyotard con *Que peindre?*

Un elemento fundamental en la relación entre lo visual y lo verbal para Shapiro es lo que Foucault denomina *écart*, es decir, la diferencia, la división, el intersticio creado por la ausencia de la obra durante la práctica descriptiva. En la práctica de la écfrasis la ausencia de la obra no es tanto un obstáculo como algo que posibilita la descripción, el eje central para su desarrollo, su característica principal. Shapiro lo explica muy bien a través de las dos

---

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 104.

“traducciones” que Alexander Pope y el artista norteamericano Cy Twombly hacen del escudo de Aquiles (fig. 8). El ejemplo más antiguo y canónico de la écfrasis se debe a Homero que en la *Iliada* traduce en escritura la visión del escudo de Aquiles. A partir de la écfrasis de Homero y por tanto de la ausencia concreta del escudo, Pope y Twombly realizan una “traducción” del objeto. El primero profundiza los aspectos poéticos de la práctica de la écfrasis de Homero y el segundo realiza una serie de dibujos que Shapiro define “nuevas traducciones visuales” (*new visual translation*):

Twombly exploits his own dyslexia, translating the text of Homer’s *ékphrasis* into a chiasmatic encounter of scrawls, isolated Greek names and graffitiquesque hints of figuration. The ultimate theme of his ‘Shield’ is the absence of Homer’s world, of the necessity and impossibility of making sense of Greece (and so of tradition).<sup>96</sup>

La dislexia de Twombly, que consiste en la imposibilidad de dar sentido a algo que nunca existirá delante de él, se manifiesta en la necesidad de traducir en imágenes la écfrasis homérica. Shapiro define por tanto como “traducciones visuales” las imágenes dadas en la lectura de las descripciones ecfásticas. La relación aquí parece ser paradójica. La descripción verbal del objeto artístico vuelve a plasmar la obra en otra circunstancia temporal y espacial gracias a un acto de traducción visual: vuelve a recrearlo materialmente.

Aunque la definición de Shapiro sobre traducción visual es particularmente interesante, sus formulaciones no van más allá de sus análisis en referencia a la écfrasis y por tanto consideramos que se trata de una traducción “metafórica” entre las dos artes.

Durante siglos el debate acerca de la écfrasis (y en general sobre las Artes Hermanas) se ha consolidado desde la perspectiva de la Retórica Literaria. Naturalmente, el interés se ha concentrado en revelar la autoridad de la palabra sobre la imagen. En este contexto la traducción se inserta como una metáfora en el debate sobre la relación entre dos sistemas de representación/comunicación. Sin embargo, ¿se puede hablar de traducción visual solo en referencia a la écfrasis? ¿Es posible aplicar el concepto de traducción desde un ámbito meramente visual? ¿Podemos separar a la Traducción de las artes que se esconden detrás de la metáfora?

---

<sup>96</sup> Gary SHAPIRO, “The Absent Image. Ekphrasis and the ‘Infinite Relation’ of Translation”. *Journal of Visual Culture*, 6, 1, 2007, p. 15.

## CAPÍTULO IV

*EL GIRO VISUAL. DESDE EL PICTORIAL TURN A LA IMAGEN COMPLEJA*

En el siglo XXI estamos familiarizados con una serie de “giros” en los que todo un conjunto de problemáticas teóricas se abren a otros ámbitos de investigación, se mueven y se trasladan. Richard Rorty detectó este fenómeno en la historia de la filosofía afirmando que las *cosas* eran la preocupación principal de la filosofía antigua y medieval, las *ideas* lo eran de la filosofía desde el siglo XVII hasta el siglos XIX y que las *palabras* han tenido un protagonismo absoluto en la filosofía ilustrada contemporánea. Esta última tendencia es la que Rorty define bajo la idea de un “giro lingüístico”.<sup>97</sup> La Semiótica, la Lingüística, la Retórica y otras disciplinas humanísticas se han abierto a la reflexión crítica interconectando sus intereses a otros campos culturales y sociales, como el arte, los nuevos medios, las tecnologías, etc. Estas relaciones culturales han convertido a la sociedad en un texto que debe ser leído e interpretado. Quince años después William J. T. Mitchell postulará otro “giro” dentro del ámbito del lenguaje que da en llamar “giro pictorial”:

El giro pictórico en la cultura contemporánea no solo ha cambiado la forma en que la cultura visual se produce y se consume. También ha planteado nuevas preguntas, y nuevas versiones de antiguas preguntas, sobre el lugar de la visualidad en el lenguaje.<sup>98</sup>

Mitchell elabora su “giro pictórico” a partir de su interés por dos de los más distinguidos teóricos de la imagen: Panofsky, que consideraba la iconografía como ciencia capaz de desarrollar una teoría de la imagen, y Jonathan Crary, sobre todo en su elaboración de una perspectiva científica de la percepción visual. Según Mitchell, Panofsky consigue elaborar una historia multidimensional de la perspectiva y del método iconológico, sin embargo no queda claro su aproximación a uno de los elementos fundamentales para una teoría de la imagen, es decir el rol del espectador:

---

<sup>97</sup> Véase Richard RORTY, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Traducción de J. Fernández Zulaica. Madrid: Cátedra, 1989. [Título original: *Philosophy and The Mirror of Nature*. Princeton: Princeton University Press, 1979]; Id.: *El giro lingüístico*. Barcelona: Paidós, 1990. [Título original: *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1967].

<sup>98</sup> William J. T. MITCHELL, *Teoría de la imagen*. Ob. cit., p. 101.

Si se quiere que el “giro pictorial” culmine la ambición de Panofsky de elaborar una iconología crítica, parece evidente que será necesario deshacer ese tejido, no seguir elaborándolo.<sup>99</sup>

Según Mitchell, Erwin Panofsky tiene una capacidad magistral para moverse desde el arte antiguo al moderno, de tomar prestadas ideas provocativas y reveladoras de la filosofía, la óptica, la teología, la psicología y la filología –capacidad que lo convierte en un importante punto de referencia de la cultura visual-, y sin embargo elabora una “épica de la visualidad” que, según Mitchell, no propone un análisis exhaustivo sobre la cuestión del espectador. Un intento notable de dar el debido reconocimiento al espectador llega con *Las técnicas del observador* de Jonathan Crary. Sus consideraciones se sitúan en una relación crítica con la historia del arte insistiendo en la importancia de una crítica de la cultura visual que otorgue una posición central a los modelos de espectador.<sup>100</sup> Sin embargo, según Mitchell, Crary cae en la trampa de la Iconografía y no muestra ningún interés por una «historia empírica del espectador».<sup>101</sup>

A partir de estas premisas, Mitchell propone una superación de las grandes narrativas de la Historia del Arte cuyo desarrollo se debe a modelos dominantes y a posicionamientos jerárquicos de la visión. La Iconología como la concibió Panofsky no se aleja de este posicionamiento ni tampoco lo hace la perspectiva científica de Crary que sigue un “modelo dominante”, es decir el literario, e ilumina un “terreno homogéneo”.<sup>102</sup>

Para Mitchell la cuestión del “giro pictorial” se enfoca principalmente en dos aspectos. El primero se concentra en la relación dialéctica entre el icono y el logos. La Iconografía en este sentido le resulta insuficiente en cuanto durante su historia ha favorecido una u otra. La Iconografía tradicional por ejemplo reprimía la imagen, mientras que en la Iconografía postmoderna el lenguaje queda absorbido por las imágenes y el simulacro. La Iconografía no se representa como una “historia” sino más bien como un “núcleo de narrativas”, un “concepto fracturado”, un “cosido de imagen y texto”.<sup>103</sup> El segundo se establece a partir de un análisis de la relación entre el logos, la imagen y la ideología. El vínculo entre la

---

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>101</sup> *Ibidem*. 27.

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 33.

iconografía y la ideología es lo que para Mitchell trasladaría a «ambas “ciencias” desde un terreno epistemológico “cognitivo” (el conocimiento de los objetos por los sujetos) a un terreno ético, político y hermenéutico (el conocimiento de los sujetos por los sujetos, o incluso, quizás, de los Sujetos por los Sujetos)».<sup>104</sup>

#### 4.1. *Campo pictorial y las formas compuestas*

El problema del texto como imagen y la imagen como texto viene analizada por Mitchell en el capítulo de su libro sobre la teoría de la imagen titulado “Más allá de la comparación: Imagen, texto y método”<sup>105</sup>. Aquí afirma que la tendencia general es proponer una división neta entre imagen y texto: según los puristas de la imagen, esta pertenece al ámbito de la representación visual; los puristas de las formas verbales confinan el texto únicamente al ámbito verbal. Como hemos visto, la investigación académica, sobre todo americana, ha superado la posición purista unificando el campo de la representación y del discurso por medio del método comparativo. La tradición crítica de las Artes Hermanas y de la comparación interartística en Literatura y en la Teoría del Arte Visual han tratado de demostrar la existencia de analogías formales entre las artes y de revelar homologías estructurales representativas dentro del campo de lo visible y legible.<sup>106</sup>

Según Mitchell esta relación no tiene que ser demostrada en cuanto es congénita al campo pictorial en sí mismo.<sup>107</sup> Lo demuestran las formas de arte compuestas realizadas con técnicas mixtas, como el cine, el vídeo, el teatro, la prensa, el cómic o los libros ilustrados, es decir los objetos tradicionales que pueden ser analizados en la comparación interartística. Sin

---

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>105</sup> *Ibidem*, pp. 79-99.

<sup>106</sup> La alternativa al método de la comparación interartística podría ser la tradición sistemática y científica de la semiótica europea, sin embargo Mitchell argumenta que ningún intento de la semiótica ha aportado algo nuevo, como muestra el libro de Sonneson en el que lo único que parece cambiar es la generalidad de sus afirmaciones. Véase W.J.T. MITCHELL, *Picture Theory*. Ob. cit., p. 81. Se desarrollará una mayor argumentación del estado de la *querelle* en el siguiente estudio en cuanto nos detendremos en todos aquellos aspectos que más nos interesan para argumentar y justificar el tema principal de nuestra investigación: la traducción visual. Lo que nos interesa es de hecho destacar todos los elementos de unión y relación entre las artes visuales y las artes verbales, así como la definición de la imagen como texto.

<sup>107</sup> A este punto es importante explicar la diferencia que Mitchell opera entre la *image* y la *picture*, términos intraducibles en castellano. La *picture* es un objeto material, la *image* es lo que aparece en la *picture*, es decir la imagen.

embargo, y concordamos con Mitchell, una relación verbal-visual, está presente también en las artes realizadas con técnicas “no mixtas”, como la pintura, la escultura, los poemas y las novelas:

El problema de la imagen/texto no es solo algo que se construye entre las artes, los medios o las diferentes formas de representación, sino un problema ineludible *dentro de* cada una de las artes y los medios individuales. En resumen, todas las artes son compuestas (tanto el texto como la imagen), todos los medios son mixtos, combinan diferentes códigos, convenciones discursivas, canales y modos sensoriales y cognitivos.<sup>108</sup>

Una objeción a esta afirmación podría ser la existencia de medios puramente verbales o visuales. Objeción abundantemente superada por Jacques Derrida en su libro *Of Grammatology*, sobre todo en el capítulo cuarto titulado “Del Suplemento a la fuente: La teoría de la escritura”.<sup>109</sup> Con sus reflexiones acerca del logos y de la escritura Derrida nos permite por un lado abolir la supremacía de la palabra (así como ha querido la larga tradición metafísica iniciada por Platón) sobre la escritura (considerada el “signo del signo”, la copia sin la presencia), y por otro lado la diferencia entre la escritura y la pintura, por tanto entre la palabra y el signo visual. Según Derrida ambas son tradicionalmente “signos de signos”:

La escritura como pintura, pues, es a la vez el *mal* y el *remedio* dentro del *fainesthai* o dentro del *eidos*. Platón ya decía que el arte o la técnica (*tecne*) de la escritura era un *fármakon* (droga o tintura, saludable o maléfica). Y lo inquietante de la escritura ya se había experimentado a partir de su semejanza con la pintura. La escritura es como la pintura, como el *zoografema*, que a su vez está determinado dentro de una problemática de la *mimesis*.<sup>110</sup>

Por su propia naturaleza formal, la escritura, o cualquier otro tipo de textualidad, es parte de la representación visual. A este propósito Mitchell afirma:

---

<sup>108</sup> William J. T. MITCHELL, *Teoría de la imagen*. Ob. cit., p. 88.

<sup>109</sup> Jacques DERRIDA, *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo Veinteuno (Séptima edición), 2003, pp. 337-397. [Título original: *De la grammatologie*. París: Les Éditions de Minuit, 1967].

<sup>110</sup> *Ibidem*, p. 367-368.



(...) mirando desde cualquiera de sus lados, desde el lado de lo visual o desde el lado de lo verbal, el medio de la escritura deconstruye la posibilidad de una imagen pura y de un texto puro, así como la oposición entre las (letras) “literales” y las (imágenes) “figurativas” de las que depende.<sup>111</sup>

De igual modo, las representaciones visuales son:

(...) inmanentes a las palabras en el tejido de la descripción, la “visión” narrativa, los objetos y lugares representados, las metáforas, los arreglos formales y las distinciones de función textual incluso en la tipografía, el papel, el encuadernado o (en el caso de la performance oral) en la inmediatez de la voz y del cuerpo del hablante”.<sup>112</sup>

Mitchell distingue por tanto las “imágenes textuales” (evocación de la imagen visual por medio de la escritura o de la voz, ejemplificada en el género poético de la *écfrasis*) y su otro semiótico: los “textos pictoriales”, es decir los objetos de representación visual, donde el lenguaje es parte formal de la misma imagen, aunque esta aparentemente no la muestre. De ese modo, para Mitchell se resolvería la problemática inherente a la separación-conciliación entre texto e imagen, y dado que no hay ninguna diferencia semántica entre la una y la otra (Mitchell nos habla de “otros” semánticos y no de diferentes sistemas de representación) resultaría resuelta también la crítica a la idea de que la traducción deba seguir siendo un medio de interpretación perteneciente al ámbito lingüístico, o asociado al arte solo bajo la tutela de la metáfora.

#### **4.1.1. William J. T. Mitchell: La metaimagen**

Muchas formas de comunicación recurren a diferentes medios y por tanto se presentan como formas mixtas o híbridas: los libros ilustrados, los vídeos subtitulados, los libros de artistas, las vallas publicitarias, las pinturas que se acompañan por las palabras, las inscripciones, las firmas, e incluso los títulos y la escritura didascálica en las obras visuales. Todos estos medios que combinan las imágenes y las palabras constituyen los circuitos intermediales del significado. Para denominar a estas imágenes Peter Wagner utilizó el

---

<sup>111</sup> William J. T. MITCHELL, *Teoría de la imagen*. Ob. cit., p. 89.

<sup>112</sup> *Ibidem*, pp. 91-92.

término “icono textos”; Mitchell las define “metaimágenes”, en cuanto tienen la capacidad de provocar una visión doble entre el lenguaje y la experiencia visual; Josep Catalá, otro teórico de lo visual, las denomina “obras complejas”. En los tres casos, sin embargo, se trata de imágenes que relacionan varios medios de comunicación visuales y en muchos casos también auditivos. En las artes escénicas o en la performance artística, por ejemplo, se utilizan medios combinados que se dirigen a más de un sentido, así como en las artes visuales, sobre todo en el videoarte y en general en las obras que utilizan los medios audiovisuales, que incluyen sonidos (diálogos, texto, poesía, canciones, etc.) y visualidad (imágenes, danza, efectos luminosos).

Para Mitchell, el análisis de las metaimágenes no se limita a la Historia del Arte, sino más bien a un campo de investigación mucho más amplio dentro de la teoría de la representación.

La metaimagen no es un subgénero dentro de las bellas artes, sino una potencialidad fundamental inherente a la representación pictórica en sí: es el lugar donde las imágenes se revelan y se “conocen”, donde reflexionan sobre las intersecciones entre la visualidad, el lenguaje y la similitud, donde especulan y teorizan sobre su propia naturaleza e historia. Tal como las palabras “reflexión”, “especulación” y “teoría” (teoría proviene de la palabra griega “ver”) es más que casual.<sup>113</sup>

Por esos motivos, las “metaimágenes” son parte de la literatura erudita (*Las Meninas* de Velázquez, *Les Trahison des imagen* de Magritte y *Los pastores de Arcadia* de Poussin), pero también de la cultura popular, como las tiras cómicas del *New Yorker*, las imágenes *Gestalt* y los libros cómicos para adolescentes. Esta comparación entre alta cultura y baja cultura sirve a Mitchell para mostrar un método de interpretación diferente. La lectura de las obras de arte, así como de las imágenes populares, nos abren la posibilidad de operar una interpretación infinita. Sean ellas el objeto de investigación de la Historia del Arte o de los Estudios Visuales, las metaimágenes representan para Mitchell lo que Foucault resumiría como la estratificación del conocimiento y de las relaciones de poder en la dialéctica de lo visible y lo decible. La “metaimagen que habla” representaría por tanto lo que Foucault ha definido como la estrategia que consiste en mantener abierta la brecha entre el lenguaje y la imagen que

---

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 77.

«permite que veamos la representación como un campo dialéctico de fuerzas, en lugar de cómo un “mensaje” determinado o un signo referencial». <sup>114</sup>

#### 4.1.2. Josep M. Català: *El texto complejo*

La producción de los objetos interartísticos y de las formas compuestas pictórico-verbales como las películas, las imágenes televisivas, los pósters, los cómics, las revistas, etc. cruzan constantemente las fronteras de la visualidad y de la simbolización. Los nuevos medios como Internet han fortalecido el poder de conglomeración entre el texto y la imagen, sistemas de representación que el arte digital une formando estructuras híbridas.

La importancia de este fenómeno, que consolida siempre más la relación entre el arte literario y el arte visual, se evidencia en la terminología usada tanto por lingüistas como por historiadores del arte. Términos como “lectura” y “texto” se han aplicado a los signos visuales con preferencia a “visión” y “obra”. Esta transferencia tiene en su origen no solo las investigaciones de la moderna Literatura Comparada, sino también los análisis de la Semiología. Según Barthes, el texto, “legible” (texto clásico) o no “legible” (texto radical o experimental) es un campo metodológico:

Por ello no está inmóvil sino en movimiento y su movimiento constitutivo es la ‘travesía’. (...) El texto se experimenta en una actividad de producción. (...) El texto practica el desplazamiento eterno del significante. <sup>115</sup>

Un texto literario es por tanto una impresión que se actualiza a través del acto de lectura. Sin embargo, todos los textos visuales sea cual sea su calidad estética o su mensaje pueden considerarse “textos” sujetos a una serie infinita de “lecturas” por parte del público, de los críticos literarios y de los teóricos de la imagen. <sup>116</sup>

---

<sup>114</sup> Mitchell elabora una diferencia entre la “metaimagen en si misma”, la “metaimagen dialéctica” y “metaimagen que habla”. Véase W. J. T. MITCHELL, *Teoría de la imagen*. Ob. cit., p. 63.

<sup>115</sup> Roland BARTHES, “From Work to Text” (1971). En: *Image-Music-Text*. Edición y traducción de Stephen Heath. Londres: Fontana/Collins, 1977, pp. 155-164.

<sup>116</sup> Nos referiremos a “texto visual”, en base a la definición que Mitchell da de “imagen” en su libro *Icology*: «We speak of pictures, statues, optical illusions, maps, diagrams, dreams, hallucinations, spectacles, projections, poems, patterns, memories, and even ideas as images». W. J. T. MITCHELL, “What Is an Image”. En: *Icology. Image, Text, Ideology*. Ob. cit., p. 9.

Considerar la imagen visual como texto ha sido una intuición derivada de la Lingüística contemporánea y de la Semiología (basta pensar en *Obra abierta* de Umberto Eco) según las cuales el sistema de representación condiciona el modo de percibir y pensar el mundo. Hace unos pocos años Josep M. Catalá, reflexionando sobre la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual, constataba que se ha concluido la era de las especializaciones:

Los registros tienden a fundirse o a complementarse, por lo tanto es del todo improductivo pretender que existe un régimen de la textualidad y otro de la visualidad que nunca llegan a confluir, cuando la evidencia empírica nos indica todo lo contrario.<sup>117</sup>

Según él, la relación entre ambos medios, más allá de seguir el establecido camino de la larga tradición histórica del *ut pictūra poësis*, se ha complicado de tal forma que textos e imágenes ya se han convertido en la misma cosa: «puesto que pueden darse de forma operativa más allá de la transferencia metafórica, es decir sin la necesidad de que las imágenes se conviertan en textos o los textos en imágenes».<sup>118</sup>

La complejidad de las imágenes híbridas de nuestra contemporaneidad se muestra precisamente en la coexistencia e interacción de dos códigos perceptivos distintos en una misma configuración.

Como sea que toda acentuación de complejidad de una estructura visual supone un incremento proporcionado de la capacidad heurística, hermenéutica, cognitiva y epistemológica de la misma, ya no puede interesarnos una metodología dispuesta a separar los distintos medios para acrecentar sus particularidades, sino que hay que buscar la forma de integrarlos para que sean más globalmente operativos”.<sup>119</sup>

La Iconografía clásica, como han declarado Mitchell y Catalá, se ha vuelto un campo insuficiente para la interpretación de las imágenes complejas. Una de las explicaciones más claras para describir esta insuficiencia se debe naturalmente al hecho de que la obra compleja es un contenedor de formas visuales, culturales y mediales.

---

<sup>117</sup> Josep M. CATALÀ, *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona Servei de Publicacions, 2005, p. 454.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 455.

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 455.

#### **4.2. *New media: nuevas expresiones creativas***

Desde las últimas décadas del siglo XX, el progreso tecnológico ha llevado al lenguaje mediático a crear nuevas expresiones y léxicos alternativos para la lectura de obras de arte “contaminadas”. Las obras de arte se han articulado en lenguajes, medios y expresiones que le han conferido una identidad poliédrica y compleja. En referencia a los *new media* Johanna Drucker afirma:

The work of art can no longer be identified by their media, and the imagine of the artist has become a founding myth of celebrity and commodity culture. The definition of art in an era of mass media depends on our ability to distinguish works of art from other objects or imagines in the spheres of media and mass visual production. Art serves no single purpose, cannot be circumscribed by agendas or beliefs. But it provides a continuing space for renewing human imagination and giving expression, in any form, ephemeral or material, to that imaginative capability. Finally, the practice of art become independent of objects or things, even of ideas or practices. Art becomes a way of paying attention.<sup>120</sup>

En el momento histórico en que la obra de arte ha perdido su estatuto histórico trascendental, modificando su morfología a causa de los medios tecnológicos usados como estructuras formales de representación y expresión, los artistas han creado una relación formal entre imagen y texto reflexionado acerca de los nuevos circuitos interartísticos que producen sentido y significado.

#### **4.3. *Traducir en performance: la rotura del código lessiniano***

La aparición del happening (Gutaï, Allan Kaprow, John Cage, George Brecht, Wolf Vostell) y de la performance (sobre todo las acciones Fluxus) ha creado las praxis discursivas para el enriquecimiento de los códigos artísticos contemporáneos: la continuidad de la visión, la procesualidad de la visión, el protagonismo tanto del artista como de su público, el uso de la palabra o de textos literarios completos. El acto performático que deriva del uso de las nuevas tecnologías hace posible la interconexión entre palabra e imagen, rompiendo con el

---

<sup>120</sup> Johanna DRUCKER, “Art”. En: William J. MITCHELL; Mark B. H. HANSEN, *Critical Terms for Media Studies*. Chicago: University of Chicago Press, 2010, p. 17-18.

tradicional concepto que desde Lessing hasta la segunda mitad del siglo pasado había establecido una separación de las artes en ámbitos autónomos. El trabajo de algunos artistas norteamericanos entre los años 60 y 70 ha enfatizado la presencia del tiempo y el rol activo del espectador. Con respecto a las técnicas tradicionales, el público de la performance tiene la sensación de asistir al mismo acto de idealización y creación del artefacto artístico, pero sin un artefacto final que pueda ser admirado. En ella se genera por tanto una ruptura con las líneas discursivas internas a la realización del objeto artístico, en cuanto que su esencia se basa en la acción que se desarrolla en el tiempo creando una imagen móvil que no deja ninguna huella de su existencia. La interrelación entre artista y público se ha enriquecido además con la aparición del vídeo y del ordenador en la realización de las acciones artísticas. La relación entre arte y tecnología ha generado por tanto nuevas experimentaciones: la videoperformance es una de ellas.<sup>121</sup>

La artista norteamericana Joan Jonas, es un ejemplo de la imposibilidad de definir la creación artística siguiendo los cánones clásicos. Su obra *Delay Delay* (fig. 9) se caracteriza por la creación de una distancia alternativa al punto focal y el aplastamiento monodimensional de la imagen que se ofrece al espectador desde arriba hacia abajo. Este tipo de perspectiva muestra al público la visión de una imagen donde los protagonistas, la misma artista y otros actores no profesionales,<sup>122</sup> actuaban en el espacio creando el efecto trazado de un grabado móvil. La acción de la performance, aunque siga una articulación narrativa y artística, se mueve en el espacio y en el tiempo sin la lógica clásica. La performance tiene el privilegio de la sinestesia, sin embargo tiene el límite de la temporalidad y la inconsistencia, en cuanto se desvanece sin dejar huellas. ¿Cómo prolongar el momento de la percepción del acto performático? ¿Cómo traducirlo en formas diferentes que sean capaces de salvar su

---

<sup>121</sup> *Mapping the Intermediality in Performance* explora la performance en relación a los new media desde la perspectiva de las teorías y de las prácticas del arte. Los argumentos propuestos van desde la performance hasta el lenguaje del cuerpo, el tiempo y el espacio, la cultura digital y el posthumanismo, el *networking* y la praxis pedagógica. Este volumen dibuja las complejas tramas que se establecen entre el cuerpo del espectador y los medios digitales. Sarah BAY-CHENG; Chiel KATTANBELT; Andy LAVENDER; Robin NELSON, *Mapping the Intermediality in Performance*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.

<sup>122</sup> Desde el principio de su carrera artística Jonas ha querido apropiarse del lenguaje teatral, sin embargo ha dejado las clásicas formulas que acompañan el proceso de realización de la pieza. Entre estas, Jonas encuentra absolutamente indispensable la presencia de artistas no entrenados actuando en su performance. Véase Dorine MIGNOT, "From Reflection to Revolt". En: Dorine MIGNOT (ed.), *Joan Jonas: Works, 1968-1994*. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1994, p. 9. [Cat. exp.: 31.05.1994 - 19.06.1994].

concepto sustancial? Han sido preguntas a las que la *performer* Joan Jonas ha querido contestar. Con su obra subraya la importancia del acto de traducción para prolongar el momento performático por medio del uso de las nuevas tecnologías. Sus propuestas de trabajo artístico se caracterizan por un vaivén reiterado entre la performance y su adaptación a instalaciones de vídeo. La importancia de su trabajo reside, en efecto, en su relación con las tecnologías de vídeo que permiten a la performance seguir viviendo en la videoinstalación. Los objetos, residuos e imágenes de las performances van a crear complejas instalaciones que perpetúan el momento de la percepción. Cuando en la performance intervienen también las nuevas tecnologías se subraya la tentativa de romper la actitud tradicional de representar imágenes y narrativas. La performance, su inmaterialidad, se traduce en otro medio artístico. Desde el principio de su actividad, Jonas se ha movido en un campo de experimentación interdisciplinar que le ha permitido abarcar diferentes artes como la escritura, la escultura, el vídeo, el teatro, la danza y el cine, y consecuentemente producir performances y *single channel video works*. Joan Jonas ha convertido las técnicas tradicionales aplicadas al arte visual en instrumentos de una obra “compleja” que se mueve en un terreno híbrido en el que imagen y narrativa coinciden y se modifican constantemente por medio de tecnologías diferentes. Su vocabulario artístico está por tanto a medio camino entre lo semiótico, lo pictórico y lo teatral. En palabras de Tracey Warr la performance de Jonas se caracteriza por el uso de medios mixtos, como el texto, el grabado, la música, las artes escénicas, el disfraz, etc.

Another striking feature of Jonas’ work is her use of mixed media. It is impossible to apply any straightforward categorization to her work. Her performances employ time, rhythm, pace, text, costume, video, sound, drawing. Their concern with space and volume is sculptural and their use of composition and color is painterly. Her performance interact with projected images and sound. She mixes live performance with technological mediation. The projection screens and monitors in her performance with technological mediation. The projection screens and monitors in her performances are props, sculptures, part of the action and the set.<sup>123</sup>

---

<sup>123</sup> Tracey WARR, “What a performance is”. En: *Jonas, Joan, 1946-*. Southampton: Edición John Hansard Gallery, 2004, pp. 17-24. [Catálogo de las exposiciones en la John Hansard Gallery, Southampton, de 16 de Noviembre a 23 de Diciembre de 2004; en la Wilkinson Gallery de Londres de 18 de Noviembre de 2004 a 23 de enero de 2005; y en la Tate Modern de Londres el 23 y 24 de Noviembre de 2004].

Su performance multimedia es la tentativa de traducir lo performático en instalación y la obra poética en obra visual. Su trabajo representa el momento de la éfrasis de la obra compleja. La relación entre las artes ya no comprende el simple acto de traducir la imagen en poesía o, viceversa, la historia literaria en imagen. Las dos viven en el mismo acto, la una no existiría sin la otra, y además fortalecen su relación a través de otros medios. La performance *Mirror Pieces* (fig. 10) nació de la “idea de traducir, transformar de un medio a otro”<sup>124</sup>, desde la narrativa de Borges a la visión de espejos. Si queremos podemos considerar la trayectoria artística de Jonas como la tentativa de traducir la laberíntica estructura narrativa de Borges por medio de transparencias, reflejos, espejos y búsquedas del alter ego.<sup>125</sup> Jonas traduce en performance el miedo experimentado por Borges desde la infancia hacia los espejos: miedo a ser repetido y a la repetición, como en el caso del laberinto. Esta sensación de desconfianza lo acompaña hasta la vejez, sobre todo hacia las cámaras de vídeo que en su opinión son una variación de los espejos. En Jonas este miedo se transforma en la posibilidad de crear una ficción dentro una ficción (*When Fiction Lives in Fiction* es un ensayo de Borges), de realizar un espacio irreal, una habitación imaginaria y luego documentarlo con la cámara para preservar la experiencia efímera. Las ficciones se basan en el juego que se yuxtapone entre la realidad, la verdad y el sueño.

#### ***4.3.1. El poema visual en la performance de Joan Jonas***

En *I Want to Live in the Country (And Other Romance)* (fig. 11) de 1976, junto a Borges, otra inspiración de Jonas fue la escritora norteamericana H.D. (Hilda Doolittle, paciente de Sigmund Freud) sobre todo el poema “The Wind Sleepers” recopilada en el libro *Sea Garden* de 1916:

---

<sup>124</sup> Joan JONAS, “Space Movement Time”. En: Anna DANERI, Cristina NATALICCHIO (eds.), *Joan Jonas*. Traducción de Simonetta Caporale, et al.. Milán y Nueva York: Edición Charta, 2007, p. 22. Este catálogo ha sido realizado con motivo de la performance *The Hand Reverts to its Own Movement* [19 de Julio de 2007] en el Spazio San Francesco, Fondazione Antonio Ratti de Como; y también con motivo de la performance del 25 de noviembre de 2005 titulada *My Theater*, en la Galleria Civica di Arte Contemporanea de Trento.

<sup>125</sup> Cfr. Clarisse ILES, “Reflective Space: Film and Video in the Work of Joan Jonas”. En: Joan JONAS; Johann-Karl SCHMIDT (eds.), *Joan Jonas. Performance video installation, 1968-2000*. Traducción de Christiane Court, et al.. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2001, p. 154.



*WHITER*

than the crust  
Leith by the tide,  
we are stung by the hurled sand  
and the broken shells.

We no Langer sleep  
in the wind –  
we awoke and fled  
through the city gate.<sup>126</sup>

Como nota la teórica norteamericana Susan Morgan, estos versos crean una presencia física, una clara “pintura en los ojos de la mente”.<sup>127</sup> La voz de fondo en la videoinstalación de Jonas, utiliza las mismas palabras dinámicas y claras, reproduciendo el mismo efecto realizado en el poema. Se trata de unas videoinstalaciones que proyectan unas imágenes mientras una voz de fondo narra una historia recreando el poema. Podríamos hablar de imagen dentro la imagen como bien explica la frase “la ficción que vive dentro la ficción” de Borges. La écfrasis aquí es doble: la descripción del poema de H. D. que crea la imagen en la mente del público por medio de una voz que narra y la imagen de vídeo que se autodescribe por medio de las palabras, del poema y de la danza. El acto ecfástico parece alcanzar su máxima expresión gracias a la interconexión entre medios y lenguajes:

I didn't see a major difference between a poem, a sculpture, a film, or a dance. A gesture has for me the same weight as a drawing: draw, erase, draw, erase-memory erased.<sup>128</sup>

A partir de la performance *The Juniper Tree* de 1976 Jonas empieza a usar el lenguaje y la literatura de forma sistemática. Su interés es crear un imaginario en el que cohabitan la ficción y la realidad por medio de la relectura de un cuento de hadas que recuerda a las

---

<sup>126</sup> Versos citados por Susan Morgan en: *Joan Jonas. I Want to Live in the Country (And Other Romances)*. Londres: Afterall Books, 2006, p. 75.

<sup>127</sup> *Ibid.*

<sup>128</sup> Joan JONAS, “Statement”. En: *Joan Jonas: five works*. New York: Queens Museum of Art, 2004, p. 8. [Cat. de exp.: diciembre de 2003 a marzo de 2004].

historias escritas por los hermanos Grimm.<sup>129</sup> Desde aquí, su obra presta más atención a la simbolización y al simulacro. La performance *Lines in the Sand* de 2002 (fig. 12), presentada en la Documenta XI, se realizó después de haber producido una instalación basada en el poema épico de *Helena en Egipto* de la escritora Hilda Doolittle. El mito de Helena de Troya viene revisado en la performance en modo absolutamente original. En lugar de contarnos la historia de una seducción, de un rapto y de una mujer que fue la causa de un épico conflicto, tanto el poema como la performance narran las causas económicas y políticas que provocaron la guerra. Múltiples textos e imágenes se intercalan en las diversas proyecciones mientras la propia artista actúa en su performance explorando los hilos entrelazados del mito como representación simbólica. En *The Shape, the Scent, the Feel of Things* realizada entre el 2004 y el 2006 (fig. 13), Jonas interpreta el imaginario Hopi trazado por Aby Warburg en un ensayo desarrollado durante un viaje en el suroeste de los Estados Unidos. A partir de la experiencia de Warburg, Jonas crea su propia traducción del texto por medio de videoproyecciones y escenas performáticas donde los actores interpretaban diferentes roles y el espacio se modificaba en 16 módulos que representaban escenas:

Le proiezioni rappresentavano le fantasie di Walburg, forse, e le mie: io non faccio illustrazione o documentari, ma traduco i materiali in altri racconti visivi basati sulle mie associazioni personali riguardo all'argomento in questione.<sup>130</sup>

Jonas absorbe, mezcla y reinterpreta textos poéticos, culturas lejanas, viajes y narraciones personales. La representación de sus traducciones se manifiesta por medio del lenguaje teatral y performático pero modifican de modo substancial sus códigos clásicos. El mismo teatro como espacio y dimensión se transforma en un accesorio, en un decorado fundamental para la existencia de la performance, la creación de una huella. En la serie *My New Theater*,<sup>131</sup> el teatro se redimensiona hasta añadir las medidas de una caja. Esta se

<sup>129</sup> Joan JONAS, "Transmission". En: Judy MALLOY (ed.), *Women, art, and technology*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003, p. 127.

<sup>130</sup> Joan JONAS, "Space Movement Time". En: Anna DANERI, Cristina NATALICCHIO (eds.), *Joan Jonas*. Ob. cit. p. 43.

<sup>131</sup> Una de las últimas versiones de *My New Theater. Reading Dante III* se realizó en Diciembre de 2011 en el ACT de MIT de Boston. En esta performance se ha experimentado la obra en su complejidad, desde la performance realizada por medio de varias técnicas como el dibujo, la poesía, la

constituye por un plano de apoyo donde el público puede admirar pequeños objetos escénicos y una pantalla que proyecta en *loop* la documentación de la performance. El teatro en caja es por tanto la tentativa por parte de la artista de realizar “traducciones en miniatura” donde se revele el paso de un medio a otro, de un lenguaje artístico a otro, etc.<sup>132</sup>

Con su personal arquitectura performativa, Jonas elimina la posibilidad de operar una escisión definitiva entre las artes por medio del fenómeno interartístico. La complejidad de sus trabajos consiste en la creación de una compleja maquinaria de lenguajes y traducciones de los lenguajes. La *écfrasis* como figura retórica clásica se desmaterializa a favor de una visión más amplia de la “experiencia” creativa. Una experiencia que por sí misma se describe, se narra y se traduce.

#### **4.4. Desde la hermenéutica a la epistemología de la traducción visual**

A partir de las nuevas teorías acerca de la imagen/texto la traducción se ha vuelto determinante para el desarrollo de nuevas interpretaciones acerca del fenómeno interartístico. Sin embargo, el concepto de traducción sigue relacionándose con una noción hermenéutica que reflexiona sobre las complejidades del artefacto artístico contemporáneo. La traducción representa la más adecuada metáfora para definir la complejidad de algunas obras de arte contemporáneas en las que cohabitan el texto, la imagen, el movimiento, el sonido, el significado y la interpretación de una misma experiencia sensorial. En este contexto la lectura de la “imagen/texto compleja” tiene que recurrir a otros parámetros de interpretación. Siguiendo la perspectiva hermenéutica de George Steiner podríamos sugerir que la imagen y el texto hacen referencia a un mismo modelo:

El modelo ‘emisor a receptor’, que actualiza todo proceso semiológico y semántico, es ontológicamente equivalente al modelo ‘lengua-fuente a lengua-receptora’, empleado en la

---

narración, la música en vivo tocada por un músico, la danza, la atmosfera y su traducción en instalación.

<sup>132</sup> Cfr. Cristina NATALICCHIO, “My New Theater. Il teatro in scatola”. En: *Joan Jonas*, Anna DANERI, Cristina NATALICCHIO (eds.). Ob. cit. p. 73.

teoría de la traducción. En ambos esquemas existe ‘en medio’ una operación de desciframiento e interpretación, una sinapsis o una codificación y descodificación.<sup>133</sup>

Entre la imagen y la realidad se establece la misma dinámica que entre el original y la traducción.

Una imagen es una unidad de representación realizada mediante el lenguaje visual. (...) Pero como se lee en la misma definición, la imagen es imitación, es decir, mantiene cierto grado de similitud o semejanza con una realidad, es lo que Roland Barthes denominó efecto realidad.<sup>134</sup>

Cuando se lee una imagen estamos por tanto interpretando algo que representa la realidad por medio del lenguaje visual y no la realidad misma. Si la imagen no es la realidad misma, ni la verdad, entonces los conocimientos que esta puede transmitirnos estarán sujetos al análisis, a la crítica y a la interpretación en cuanto, como afirma Mirzoeff (2003), ver no es creer, sino interpretar. Al contrario, cuando se lee un texto las equivalencias con la realidad son mucho más abstractas y hay que esforzarse para imaginar la representación de la realidad dada en el texto pero también en la realidad misma.

Cuando se lee una imagen/texto, es decir un artefacto complejo realizado con diferentes medios que determinan su forma y por tanto su estilo y en el que cohabitan diferentes narrativas culturales -que se mueven entre la alteridad y la diáspora-, entonces la traducción visual nos abre la posibilidad de descifrar los mensajes artísticos y las representaciones formales bajo nuevos enfoques. En una traducción lingüística se lee el texto y se interpreta la representación (de la realidad, de la lengua y de la cultura de origen). Como en cualquier proceso lingüístico, también en el lenguaje visual estaremos desarrollando un proceso que nos llevará a leer la imagen, interpretar la representación de la realidad, descifrar la realidad misma, traduciendo la lengua y descodificando la otra cultura. Así que detectamos diferentes niveles de lecturas en una traducción visual que podríamos definir no solo de naturaleza hermenéutica sino también de origen epistemológica:

---

<sup>133</sup> George STEINER, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y de la traducción*. Traducción de A. Castañón y A. Major. Madrid: Fondo de Cultura Económica (IIª Edición) 1995, p. 69. [Título original, *After Babel. Aspects of Language and Translator*, Oxford University Press, 1975].

<sup>134</sup> Noemí ÁVILA VALDÉS, “El lenguaje visual”. En: Fátima GIL; Francisco SEGADO (eds.), *Teoría e historia de la imagen*. Ob. cit., p. 21.

- 1) entre la realidad y la imagen
- 2) entre la idea de la realidad y su representación
- 3) entre la representación y la visión/lectura/interpretación de públicos culturalmente diferentes

A estos niveles de lectura se debería añadir un segundo tipo de traducción, más bien de carácter visual que se mueve en el espacio de la concertación/confrontación entre medios y tecnologías. Mitchell contesta al deseo de poner en contacto las diferentes dimensiones de la experiencia cultural considerando el arte como “*composite*” y el medio como “*mixed*” (mixto):

El problema de la imagen / texto no es solo algo que se construye “entre” las artes, los medios o las diferentes formas de representación, sino un problema ineludible dentro de cada una de las artes y los medios individuales. En resumen, todas las artes son artes “compuestas” (tanto el texto como la imagen); todos los medios son mixtos, combinan diferentes códigos, convenciones discursivas, canales y modos sensoriales y cognitivos.<sup>135</sup>

Sin embargo, este mismo deseo se ha canalizado en la elaboración de algunas definiciones tanto dentro del campo propiamente visual como en las disciplinas literarias y en los Estudios de Traducción. Así encontramos las formas interartísticas, compuestas (Mitchell) o complejas (Català) para definir la relación entre texto e imagen, o también las representaciones intermediales para describir la combinación de medios y tecnologías en un mismo artefacto. A estos conceptos, que se mueven en un ámbito vastamente interdisciplinar, hay que añadir las tentativas operadas dentro de la Lingüística y la Semiótica de definir la combinación entre lenguajes y medios. Roman Jakobson en un ensayo titulado “On Linguistic Aspect of Translation” distingue tres tipos de traducción: La primera, la intralingüística o reformulación (*rewording*), es una interpretación de los signos verbales mediante otros signos de la misma lengua; la segunda es la interlingüística o traducción propiamente dicha (*translation proper*), una interpretación de los signos verbales mediante cualquier otra lengua; y la última es la intersemiótica o transmutación (*transmutation*) que es una interpretación de los signos de un sistema no verbal:

---

<sup>135</sup> W. J. T. MITCHELL, *Teoría de la imagen*. Ob. cit., p. 88.

O bien la transposición intralingüística de una poética o otra forma poética, o la transposición interlingüística de una lengua a otra lengua, o bien para terminar, la transposición intersemiótica de un sistema de signos a otro sistema de signos, por ejemplo, del arte de la palabra a la música, la danza, el cine o la pintura.<sup>136</sup>

Como Jakobson, considerado uno de los mayores referentes de los Estudios de Traducción, también otros autores han sentado las bases para un diálogo entre disciplinas que analizan con metodologías diferentes y sin embargo temáticas similares la traducción en relación al arte, la cultura, la sociedad y las tecnologías. En la segunda parte de esta tesis se analizarán de forma sistemática las voces teóricas contemporáneas que han detectado, de forma más o menos directa, las relaciones entre la traducción y la imagen en un ámbito específicamente intercultural. El fenómeno ve en el uso de la palabra verbal o escrita en la producción artística contemporánea el síntoma de la importancia que ha adquirido la comunicación audiovisual en estos últimos años. El papel que juegan las plataformas digitales (el cine, el vídeo y la televisión, Internet) así como la irrupción de los productos multimedia en los hogares y las nuevas tecnologías aplicadas a los medios audiovisuales han hecho posible, sin lugar a dudas, el derrumbamiento de cualquier frontera lingüística y cultural. Todos estos elementos concurren nos llevan a definir la imagen compleja bajo el fenómeno del “sincronismo interlingüístico”, entendido como el carácter, el contenido y los elementos textuales/visuales en el proceso de traslación y traducción entre medios artísticos y tecnologías como en el caso del videoarte, las videoproyecciones, las videoperformances los documentales artísticas, y las instalaciones multimedia.

---

<sup>136</sup> Roman JAKOBSON, “En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción”. En: *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel, 1984, pp. 68-69.

---

**PARTE SEGUNDA**

***RELACIÓN ENTRE ARTE Y TRADUCCIÓN. EL MOMENTO CULTURAL***





## CAPÍTULO V

## INTRODUCCIÓN AL GIRO CULTURAL

El “giro de la imagen” promulgado por William J. T. Mitchell, la descripción de la “obra compleja” dada por Catalá, los más recientes análisis acerca de la éfrasis contemporánea dentro de la Retórica Visual han surgido como consecuencia directa de los nuevos estudios desarrollados alrededor del concepto de cultura.<sup>137</sup> Los Estudios Culturales han sido el detonante para el surgimiento de disciplinas que investigan sus propios objetos de estudio en relación a las sociedades y sus producciones culturales. Aquí, el concepto de cultura de masas (o cultura popular; ambas derivan del inglés *popular culture*) es fundamental para entender el proceso de redefinición de la imagen, la imagen/texto, la obra de arte y en general las artes visuales.

A partir de los años setenta, los estudios sociales han hecho hincapié en la elaboración de nuevas definiciones semióticas acerca del concepto de cultura. Esta elaboración se movía alrededor de una valoración crítica acerca de la cultura subalterna en contraposición a la cultura hegemónica. Se trataba de cambiar el registro de la cultura dominante e incluir un lenguaje crítico capaz de re-pensar los valores de la modernidad. Las minorías, el subalterno y el excluido se volvieron los temas centrales para reflexionar acerca de los roles dominantes y occidentales, así como para la reelaboración radical del sentido complejo de la pertenencia a una historia diversificada. De la misma forma el análisis acerca de la imagen se abrió a la crítica de las formas del arte hegemónico. Las obras de Walter Benjamin sobre la cultura urbana y las nuevas tecnologías de reproducción del arte, junto con los estudios de semiótica producidos por Roland Barthes<sup>138</sup> y más recientemente en el campo específicamente artístico Norman Bryson y Mieke Bal,<sup>139</sup> abrieron el camino a una elaboración crítica acerca de la infraestructura de las tecnologías, de los lenguajes de los medios de masas (los periódicos, la

---

<sup>137</sup> Nos referimos sobre todo a los estudios conducidos por Stuart Hall en el “Centre for Contemporary Cultural Studies” (CCCS) de Birmingham. Para Hall analizar la cultura significa entender las relaciones de poder que existen dentro de las sociedades y los espacios culturales en los que se mueven los grupos marginales y los subordinados. Véase James PROCTER, *Stuart Hall e gli studi culturali*. Milán, Raffaello Cortina Editore, 2007, p. 2.

<sup>138</sup> Roland BARTHES, “Eléments de sémiologie”, *Communication*, 4, 1964, pp. 91-135.

<sup>139</sup> Mieke BAL, Norman BRYSON, “Semiotics and Art History”, *The Art Bulletin*, 73, 2, junio 1991, pp. 174-298.

televisión, el cine, Internet) y la reconfiguración social, cultural y artística de nuestra contemporaneidad.

El objeto de investigación se movió desde un análisis de tipo empírico a uno más sofisticado de tipo etnográfico, hasta incluir la reflexión acerca de la imagen como texto significativo, es decir de significados que tienen que ser detectados e interpretados.<sup>140</sup> La interpretación de la imagen y su comprensión se han convertido en las herramientas de estudio y análisis de la cultura visual. Los Estudios Visuales han puesto en marcha una reflexión acerca de la “imagen como lenguaje”, con su propio sistema semiótico y su compleja simbología. En este contexto se propone una nueva alianza entre el arte y la literatura, manifiesta sobre todo en la combinación de herramientas y categorías propias del análisis textual literario y el análisis de los textos pictóricos, cinematográficos, fotográficos, etc. El denominador común en todo caso es la componente cultural.

Además, a partir de lo años noventa los Estudios Visuales han dirigido sus análisis hacia el ámbito cultural aumentando las posibilidades de análisis e interpretación de las imágenes producidas bajo los fenómenos de la globalización y de la cultura digital.

El fenómeno de la globalización ha promulgado la creación de nuevas áreas de análisis acerca de los fenómenos interculturales, de la diáspora, de la relación con el otro y el outsider. En estas áreas han confluído reflexiones teóricas como las de Roland Barthes, Michel Foucault y Jacques Derrida, pero también las voces de los subalternos indios, de la diáspora, de las teóricas feministas y hasta de los críticos de culturas musicales y artísticas. Voces que han sido y siguen siendo instrumentos para una modalidad diferente de reflexión crítica respecto a una particular conjetura histórico-cultural: la contemporánea. Los análisis de la subcultura en los años setenta, la crítica a la moral conformista de los años ochenta, la lucha y el activismo de los inmigrantes negros, la reconfiguración del feminismo crítico, los estudios sobre los géneros sexuales y las identidades étnicas han vuelto a configurar las políticas sociales y culturales y aumentado la producción teórica alrededor de estos temas. Como los Estudios de la cultura visual, la producción artística no se ha mostrado indiferentes a estas cuestiones sociales y culturales. Más bien ha mostrado su vivo interés apoyando cada una de

---

<sup>140</sup> Véase Roland BARTHES, *Mitologías*. México, DF.: Siglo XXI España, 1999. [Título original: *Mythologies*. París: Éditions du Seuil, 1957; Jean BAUDRILLARD, *Simulacres et Simulation*. París: Galilée, 1981; Guy DEBORD, *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos, 1999. [Título original: *La société du spectacle*. París: Buchet-Chastel, 1967]; Hal FOSTER, *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, 1988; Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. París: Gallimard, 1975.

las causas políticas y sociales que entre los años setenta y nuestros días han cambiando definitivamente la manera de entender el fenómeno visual.

Los Estudios de cultura visual por tanto han tenido que abrir sus intereses a las problemáticas relacionadas con las identidades sociales, políticas, las macro-narrativas, pero también las teorías populares y la cultura de masas, la cuestión postcolonial, las teorías de género y las teorías de la frontera. La cultura como eje de unión entre disciplinas también ha fortalecido la “práctica del préstamo conceptual”. Así, temas interculturales se han podido relacionar con el fenómeno de la cultura digital. Poner de relieve la importancia que los medios han tenido y siguen teniendo en la formación de las identidades culturales y subjetivas contemporáneas no es un asunto de menor entidad. En los *media* conviven dimensiones diferentes así que, como ha afirmado el teórico italiano Antonio Somaini, son siempre reconocidos como factores de importancia en la evolución de las formas de experiencia, de conocimiento y de socialización, sobre todo en la utilización de determinados lenguajes y en la capacidad de ejercer determinadas funciones sociales:

(...) de producir formas de conocimiento y de comunicación, de permitir la formación de determinadas costumbres y automatismos, de transformar los espacios de sus acción, de volver a configurar nuestro horizonte sensible (nuestra experiencia visiva, acústica, táctil, etc. con todos sus interconexiones sinestésicas y afectivas), de relacionarse en modo diferente con el cuerpo, sus ritmos y la gestualidad, proponiéndose como instrumentos de ampliación de nuestras facultades sensoriales o como formas de empobrecimiento estético, con efecto anestésico.<sup>141</sup>

Estas consideraciones han sido profundamente analizadas dentro de las teorías producidas por los teóricos de los Estudios Visuales que en general se han apoyado en el axioma agambiano según el cual el sujeto es una compleja construcción social que depende de la relación entre los cuerpos y los dispositivos: «All'immensa proliferazione dei dispositivi del nostro tempo, corrisponde un'immensa proliferazione di dispositivi di soggettivazione».<sup>142</sup>

---

<sup>141</sup> Antonio SOMAINI, “Introduzione”. En: Roberto DIODATO; Antonio SOMAINI (eds.), *Estetica dei media e della comunicazione*. Bologna: Il Mulino, 2011, p. 50. La traducción es mía.

<sup>142</sup> Giorgio AGAMBEN, *Che cos'è un dispositivo*. Roma: Edizione Nottetempo, 2006, p. 23. Giorgio Agamben, como Somaini volverá más tarde a repetir, considera que la abundante proliferación de dispositivos de sujetivización depende de la abundante proliferación de los dispositivos materiales en nuestro tiempo.

Los fenómenos de la globalización y de los nuevos medios han sido detectados por los Estudios Visuales como consecuencia directa del giro cultural. Gracias al análisis de estos fenómenos los Estudios Visuales han podido ampliar sus intereses hacia la Literatura y la Lingüística aumentando las posibilidades de interpretación del fenómeno interartístico. Mientras que en el “momento primitivo” las Artes Hermanas tejían una relación entre ellas por medio de actos interartísticos (*ut pictūra poësis* o la écfrasis en las investigaciones de la Retórica y la Poética Visual) que hemos denominado de “traducción como metáfora”, gracias al giro cultural los análisis interartísticos se han vuelto fundamentales para el entendimiento de la traducción cultural en las manifestaciones artísticas.

A partir de una base común - en la que lo visual y la traducción comparten sus intereses acerca de la interculturalidad y de la cultura medial - la traducción se entiende como un momento de mediación entre realidades, experiencias y lenguajes. Bajo la luz del enfoque cultural, por tanto, la traducción se convierte en una práctica alternativa a la comparación entre las Artes Hermanas y en un elemento de mediación cultural en los procesos de recepción y transmisión de las obras de arte.

La traducción y la visión, dos prácticas aparentemente distintas -la primera comúnmente circunscrita a la práctica literaria y la segunda específica de la historia del arte- comparten evidentes zonas teóricas, como las que más o menos explícitamente analizan los discursos sobre la diáspora, la identidad o la construcción del otro; puntos de contacto estos que se hallan en los lugares de la traducción cultural y de las prácticas artísticas contemporáneas que investigan los discursos sobre globalización, la internacionalización del sistema literario y artístico y la necesidad de establecer un diálogo intercultural e internacional entre diferentes agentes del mundo artístico y cultural contemporáneo. La traducción es también el eje que nos permite entender los complejos fenómenos artísticos relacionados con los medios de comunicación, y sobre todo las representaciones artísticas relacionadas con los dispositivos tecnológicos, con la web 2.0 y con la realidad aumentada. En este contexto, podría ser útil superar una traducción entendida como metáfora gracias a una posible alianza entre los Estudios Visuales y los Estudios de Traducción. El término “traducción visual”, aunque parezca inusual, podría ser el agente activo y el fundamento conceptual de esta nueva relación que funda sus premisas en tres ámbitos de análisis: 1. en la nueva relación entre el arte visual y la literatura a partir de un enfoque cultural; 2. en la relación entre la producción artística y los *new media*; 3. en el fenómeno de la internacionalización y globalización del arte.

### 5.1. Estudios Culturales versus<sup>143</sup> Estudios Visuales

La nueva política de interpretación de la cultura nos revela cada vez más un corpus de códigos y de mitos que necesitan ser descifrados con nuevas herramientas conceptuales. A partir de algunas tendencias filosóficas, sobre todo la postestructuralista y la deconstruccionista, el proyecto interdisciplinario de los Estudios Culturales ha buscado desde su origen nuevas estrategias y nuevas herramientas para el análisis y la interpretación de las realidades contemporáneas. De aquí que dentro de sus confines disciplinarios se han abierto nuevos ámbitos de estudios que la han convertido en un campo interdisciplinario acogedor y hospitalario. El “ala visual” de esta interdisciplina son los Estudios Visuales definidos como «un híbrido interdisciplinario que busca desafiar el carácter disciplinar de la Historia del Arte, unida a verdades transhistóricas y criterios críticos invariables».<sup>144</sup>

Los Estudios Visuales se enfrentan con nuevos enfoques a la comprensión de las teorías y las prácticas culturales y visuales, incluyendo en sus análisis al arte culto el arte popular, la literatura y las ciencias sociales. Estos enfoques, como ha notado Ernst van Alphen, aumentan la importancia de las genealogías críticas de la cultura. Para él, el estudio de la cultura visual es como un “agente activo” que se «ocupa de las obras de arte como articulaciones históricas de cuestiones que no pertenecen estrictamente al repertorio ‘cosificado’ de las genealogías de la Historia del Arte».<sup>145</sup>

A partir de esta formulación se percibe un desplazamiento del término arte en beneficio del término visual, lo que comporta reactualizar la tradición ocular centrista y legitimar el concepto de imagen (imagen filmica, televisiva, virtual o artística) como portadora de nuevos

---

<sup>143</sup> Usamos la palabra *versus* en su significado original que deriva del latín “hacia a”, “ir hacia”; el significado español de la palabra *versus* entendida como confrontación deriva de la jurisprudencia inglesa en la que es sinónimo de “against”, “in opposition to”, aunque signifique también “turn”, “change”. En este estudio *versus* indicará por tanto la dirección, el desplazamiento, la vuelta hacia donde se desplaza un determinado objeto de estudio, pero conservará algo de su otro significado. En efecto, la confrontación/oposición es un elemento fundamental que se detecta durante la lectura de esta investigación, ya que términos y conceptos utilizados en muchos casos revelan sus dobles significados, como por ejemplo traductor (fiel y traidor) y hospitalidad (de hospital y hostil).

<sup>144</sup> Anna Maria GUASCH, “Doce reglas para una Nueva Academia: La «Nueva Historia del Arte» y los Estudios audiovisuales”. En: José Luis BREA (ed.) *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal Ediciones, 2005, p. 59.

<sup>145</sup> Ernst van ALPHEN, “¿Qué Historia, la Historia de quién, Historia con qué propósito?: Nociones de Historia en Historia del Arte y Estudios de Cultura visual”, *Estudios Visuales*, 3, diciembre 2005, p. 82.

significados. Así, la cultura visual desempeña un papel cultural más amplio del que pertenecía al campo de la tradicional Historia del Arte y plantea nuevas alternativas a la fragmentación, la disolución de los límites y las contradicciones por medio de lo visual. Más allá de los estereotipos formulados sobre esta “disciplina interdisciplinaria” -que la etiquetan como una historia de las imágenes-, la cultura visual se muestra con una estructura fluida que se centra en la interpretación y en la comprensión de los medios visuales de comunicación.

La Historia del Arte -definida por Giulio Carlo Argan como el procedimiento que encuadra los fenómenos artísticos en el contexto de la sociedad, con el intento de conservar la memoria, objetivarla y explicarla bajo la luz de la historia- para los Estudios de la Cultura Visual es más bien una historia o teoría de las imágenes que, como nota Mitchell, extiende su campo de investigación hacia “las prácticas del ver y del mostrar”.<sup>146</sup> De hecho, cambiando el tejido social, y con ello los fenómenos culturales, cambia también la manera de percibir el mundo, de verlo y de mostrarlo y, por lo tanto, la misma manera de formular y enunciar las experiencias estéticas. En un momento en que la cultura aparece más saturada de imágenes que nunca, los Estudios Visuales replantean los tradicionales métodos de análisis usados por los historiadores del arte. En esta perspectiva, Keith Moxey anunciaba la necesidad de encontrar elementos estéticos en lugares donde la Historia del Arte no había querido buscar.<sup>147</sup> Según ella, la cultura visual debe reconocer «el arte como forma distintiva de creatividad visual que posee su propia tradición historiográfica», así como subrayar que «sus calidades únicas requieren distintos enfoques para su interpretación».<sup>148</sup> En este último contexto el rol del espectador se vuelve fundamental.

---

<sup>146</sup> Véase William J. T. MITCHELL, “Mostrando el ver: una crítica de la Cultura visual”, *Estudios Visuales*, 1, noviembre 2003, pp. 25-26. [Título original: “Showing seeing: a critique of visual culture”, *Journal of visual culture*, 1, 2, agosto 2002, pp. 164-181].

<sup>147</sup> Keith MOXEY, “Nostalgia de lo real. La problemática relación de la Historia del Arte con los Estudios Visuales”, *Estudios Visuales*, 1, diciembre 2003, pp. 41-59.

<sup>148</sup> *Ibidem*, p. 54.

### 5.1.1. Límites de la propuesta interdisciplinar

Las aportaciones a la cultura visual, dadas por Charles Jencks, Stuart Hall, Jessica Evans y Nicholas Mirzoeff<sup>149</sup>, reivindican la visibilidad de la imagen como portadora de significados dentro de la perspectiva global: imagen dominada por la fascinación de la tecnología y por la ruptura de los límites altos-bajos o jerárquicos de la memoria visual.<sup>150</sup> Esto implica cuestionarse claramente acerca del concepto de autonomía del arte y consecuentemente de la lógica implícita que cada arte debe respetar, en base a sus materiales: pinturas, palabras, tonos musicales, etc. Esta lógica implícita fue una de las preocupaciones que habían llevado a Adorno a formular la teoría de la negación, refiriéndose a la industria cultural que obliga a unir los ámbitos del arte elevado y bajo.<sup>151</sup> Junto a Adorno otros destacados autores llegaron a la conclusión de que el hecho de priorizar las imágenes sin valor estético por encima de las obras de arte, contribuía a un nuevo estado de la cultura que responde al capitalismo tardío global: Rosalind Krauss cuestionó el proyecto interdisciplinario de los Estudios Visuales como una falta de la disciplina que respondía a los intereses del consumo capitalista tardío y Hall Foster evidenció el peligroso deslizamiento que suponía ampliar el territorio de la autonomía del arte, cuyo eje es la historia, hacia lo visual y lo cultural.<sup>152</sup> Por otro lado, los sostenedores de los Estudios Visuales afirman que la interdisciplinariedad no necesariamente presupone eclecticismo, arbitrariedad o pluralismo.<sup>153</sup> En este sentido, el campo interdisciplinario es un lugar de convergencia y conversación de

---

<sup>149</sup> Nicholas MIRZOEFF, *Una introducción a la cultura visual*. Traducción de Paula García Segura. Barcelona: Paidós, 2003, p. 20. [Título original *An Introduction to Visual Culture*, Londres: Routledge, 1999].

<sup>150</sup> Véase al respecto Charles JENCKS (ed.), *Visual Culture*. Londres y Nueva York: Routledge, 1995; Jessica EVANS; Stuart HALL (ed.), *Visual Culture: the Reader*. Londres: Sage, 1999; Nicholas MIRZOEFF, *Una introducción a la cultura visual*. Ob. cit.

<sup>151</sup> Véase Theodor ADORNO, “Culture Industry Reconsidered”. En: Jay BERNSTEIN (ed.), *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. Londres: Routledge, 2001.

<sup>152</sup> Rosalind Krauss y Hal Foster empezaron un cuestionario sobre la cultura visual, “Visual Culture Questionnaire”, publicado en la revista *October*, otoño 1996. Véase también los artículos publicados en *October*, 77, verano 1996 de Rosalind KRAUSS, “Welcome to the Cultural Revolution” (pp. 83-96) y Hal FOSTER, “The Archive without Museum” (pp. 85-119).

<sup>153</sup> Jonathan Crary por ejemplo ha demostrado la naturaleza profundamente histórica de la visión así como su naturaleza interdisciplinaria. Véase Jonathan CRARY, *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Traducción de Yaiza Hernández Velázquez. Madrid: Akal, 2008.

distintas disciplinas. Es definitivamente una «interdisciplina que se presenta como un nuevo híbrido o una ‘colisión académica’ que une la Historia del Arte con la Literatura, la Filosofía, la Historia Social, los Estudios filmográficos, los Estudios de la cultura de masas, la Sociología y la Antropología, y que manifiesta una situación de resistencia frente a la sociedad del “espectáculo” y de la “vigilancia”». <sup>154</sup> En este contexto, y desde la perspectiva de la globalización de la imagen, la autonomía del arte presupone un debate sobre los campos de investigación propios de la cultura visual, lo que implica una meditación sobre los valores del objeto artístico.

## 5.2. Estéticas migratorias

En un artículo reciente titulado “El esencialismo visual y el objeto de los Estudios Visuales”, Mieke Bal propone como objeto de estudio la “visualidad” como fenómeno enraizado en formas de visión, historicidad, contexto social, nexo entre poder y conocimiento, percepción y fenomenología. <sup>155</sup> En el marco cultural, la visualidad desencadena una serie de juicios críticos que conducen a relativizar las tradicionales estructuras del conocimiento. En este sentido la cultura visual es un referente especial para todas aquellas problemáticas que han surgido en el contexto de la globalización. Nuestra sociedad actual, en el que la tecnología ha borrado cualquier límite o distancia espacio-temporal, todo nos parece cercano y tan a mano que el mundo parece configurarse como una “aldea global”. <sup>156</sup> La movilidad en

---

<sup>154</sup> Anna Maria GUASCH, “Doce reglas para una Nueva Academia: La «Nueva Historia del Arte» y los Estudios audiovisuales”. Ob. cit., p. 67.

<sup>155</sup> Mieke BAL, “El esencialismo Visual y el Objeto de los Estudios Visuales”, *Estudios Visuales*, 2, diciembre 2004. En este artículo, inicialmente publicado en la revista Británica *Journal of Visual Culture*, (abril 2003) Mieke Bal produjo un impacto cuyas repercusiones se siguen notando hoy en día. A la publicación de éste, le seguirá una importante polémica que llevó a muchos autores a un amplio debate sobre el objeto de la cultura visual.

<sup>156</sup> Marshall McLuhan en su texto *La galaxia Gutenberg* ha definido “nomadismo cultural” como la libre reexaminación del pasado que se caracteriza por una programática unión de fragmentos dislocados en el tiempo y en espacio y que lleva a viajar en la historia como se navega en Internet. Marshall MCLUHAN, *La galaxia Gutenberg. Génesis del homo typographicus*. Traducción de Juan Novella. Barcelona: Círculo de Lectores, cop., 1998. [Título original: *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962]. Más recientemente Arjun Appadurai en su texto titulado *Modernity at large* explica esta misma actitud bajo el concepto de “genealogías profundas y múltiples”. Arjun APPADURAI, *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*. Trilce; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico de Argentina, 2001. [Título original: *Modernity at large*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996].



un mundo global ha encaminado a profundos cambios en el significado de los conceptos tradicionalmente inamovibles de las humanidades y de la estética. En este contexto los Estudios Visuales quieren evidenciar las interacciones entre la visualidad y las negociaciones transculturales dentro de los procesos globales actuales, a partir de la presentación de propuestas teóricas que reflexionan entorno a las problemáticas interculturales y los límites epistemológicos inherentes al estudio de la visualidad. La globalización comporta no solo flujos de individuos (turistas, inmigrantes, refugiados, etc.) e informaciones, sino también la rápida movilidad de imágenes en los medios de comunicación. Los intercambios económicos y mediáticos en un sistema transnacional en el que las fronteras culturales e ideológicas desaparecen, transforman las diferentes sociedades y con ellas los valores tópicos que intentan diseñar las identidades. La comprensión de las realidades plurales que coexisten en un mismo contexto, se convierte en uno de los ejes principales de los estudios de la cultura visual. Una labor básica a la hora de enfocar «los medios de narración y de escritura que permitan la permeabilidad transcultural de las culturas y la inestabilidad de la identidad».<sup>157</sup> De ahí que para Mirzoeff la cultura visual debería expresar lo que Martín J. Powers describía como «una red fractal, impregnada con modelos del mundo entero».<sup>158</sup> En otros términos, la misma consideración es proporcionada por Nestor García Canclini cuando afirma que «la configuración geopolítica de los saberes es tan importante como la organización transnacional de las representaciones e imágenes en las artes y las industrias culturales».<sup>159</sup> Es en este contexto que la cultura visual se funde con los estudios poscoloniales y las consideraciones antropológicas sobre la multiculturalidad.

### ***5.2.1. La experiencia de la migración en el fenómeno artístico***

Esta problemática se hace patente en el artículo de Mieke Bal titulado “Lost in Space, Lost in the Library”<sup>160</sup> donde la globalización se describe como un acontecimiento que tiene

---

<sup>157</sup> Nicholas MIRZOEFF, *Una introducción a la cultura visual*. Ob. cit., p. 49.

<sup>158</sup> *Ibidem*, pp. 49-50.

<sup>159</sup> Nestor GARCÍA CANCLINI, “El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su redistribución internacional”, *Estudios Visuales*, 4, enero 2007, pp. 36-56.

<sup>160</sup> Mieke BAL, “Lost in Space, Lost in the Library”. En: Sam DURRANT; Catherine M. LORD (eds.), *Essays in Migratory Aesthetics. Cultural Practices Between Migration and Art-making*. Amsterdam y Nueva York: Rodopi, 2007, pp. 23-36.

sus raíces en las estructuras del colonialismo y que reverbera con sus ecos hasta nuestros días. El fenómeno de la globalización se extiende en un territorio desconocido, borrando la identidad cultural y los centros culturales fijos. Así, Bal describe bajo el concepto de “*migratory aesthetics*” el fenómeno que relaciona la experiencia estética con la migración, entendida bien como migración de sujetos y cosas en el espacio bien como movimiento intelectual y cultural. Bal reflexiona sobre todo acerca de los problemas que relacionan las prácticas artísticas -cuyas procedencias ya no pueden ser taxonómicamente identificadas debido a la globalización- a las nuevas tecnologías como el videoarte. Sus análisis de la globalización y la visualidad se detienen en el vídeo que la misma teórica ha realizado, *Perdidos en el espacio*,<sup>161</sup> cuyo eje principal es el desplazamiento y la dislocación como consecuencia de la migración. El medio dominante del vídeo es la voz humana identificada con un iraní llamado Daryush. Su dificultad para hablar inglés se visualiza no solo en el lenguaje y en el acento, sino también en su misma expresión física y por tanto en la gestualidad que adopta. La inquietud de hablar inglés desentraña por medio de un acento forzado lo que está oculto en el fondo, es decir el sentimiento que se genera al desplazarse. El mismo Daryush confiesa que «lo que más echaba de menos era hablar su propio idioma»<sup>162</sup>, el lenguaje que le es propio, la lengua de su casa. El sentimiento de obligación a traducirse a sí mismo para comunicarse con el otro -sentimiento que en muchos casos domina al sujeto diaspórico-, genera apuro y tensión, debido sobre todo a la resistencia que cada migrante experimenta hacia el nuevo idioma, la cultura local y los valores sociales y políticos con los cuales no consigue identificarse.

---

<sup>161</sup> Mieke BAL, Shahram ENTEKHABI, *Lost in Space*, 2005. Vídeo, Colour. 17 min.

<sup>162</sup> Mieke BAL, “Lost in Space, Lost in the Library”. Ob. cit., p. 27.

## CAPÍTULO VI

## LA IMAGEN COMO LENGUAJE EN LA ERA GLOBAL. SEEING VERSUS READING

Los Estudios de cultura visual han enriquecido con nuevos enfoques conceptuales la antigua relación entre Arte y Literatura. Algunas teorías recientes han evidenciado cómo hoy en día investigar el fenómeno visual significa “leer” las obras como complejos artefactos que se colocan en los diferentes niveles de la producción “textual”. Como se ha señalado anteriormente, William J. T. Mitchell ha descrito la imagen como el resultado de múltiples prácticas que se colocan en diferentes niveles de la producción textual. Estos tres niveles se tienen que investigar en el objeto, el contexto y el sujeto. El objeto y el contexto que le rodea –este último compuesto también por el sistema de los medios de comunicación y el sistema de las instituciones- se constituyen como elementos sociales organizados y globalizados entre el sujeto que las consume y el texto visual. En este contexto el rol del espectador se vuelve fundamental, no solo como sujeto que ve e interpreta las imágenes sino también como consumidor de textos.<sup>163</sup>

La importancia del espectador como lector de textos vuelve a ser tratada en su artículo titulado «Showing seeing: a critique of visual culture».<sup>164</sup> En este Mitchell afirma que la visión es una construcción que se aprende y se cultiva.

(...) vision is a cultural construction, that is learned and cultivated, not simply given by nature; that therefore it might have a history related in some yet to be determined way to the history of arts, technologies, media, and social practices of display and spectatorship; and (finally) that it is deeply involved with human societies, with the ethics and politics, aesthetics and epistemology of seeing and being seen.<sup>165</sup>

---

<sup>163</sup> El concepto de espectador como consumidor ha sido desarrollado de forma más radical por Nicholas Mirzoeff que en su *Introducción a la cultura visual* sostiene que la cultura visual es una táctica para estudiar la genealogía, la definición y las funciones de la vida cotidiana actual desde la perspectiva del consumidor, más que la del productor. El consumidor, de hecho, es el agente clave de una sociedad dominada por el capital que ha comercializado todos los aspectos de la vida cotidiana, incluyendo el cuerpo humano e incluso el mismo proceso de observar.

<sup>164</sup> W. J. T. MITCHELL, “Showing seeing: a critique of visual culture”, *Journal of Visual Culture*, 1, 2, agosto 2002, pp. 164-181.

<sup>165</sup> *Ibíd.*, p. 166.

Mitchell clarifica por tanto que el rol del espectador es activo y partícipe: su función más que detenerse en el ámbito de la visión se extiende al dominio de la comprensión. La audiencia no solo mira sino que más bien lee.

El termino “leer” empezó a utilizarse a partir del análisis semiótico utilizado por los teóricos de la imagen. Un signo visual es básicamente una unidad de comunicación, por tanto “leer” se vuelve una práctica visual. Según Tony Schirato y Jen Webb, autores del libro *Reading the Visual*, la percepción de lo que vemos y sus significados son el producto de procesos psicológicos, físicos y culturales. El significado de cada cosa que miramos depende por tanto de nuestro contexto cultural.

We carry this insight further by suggesting that when we see we are, in effect, engaged in an act of reading (the visual). When we read a book we try to follow, consider and understand the material at hand (the words, the sentences, the story), and we end up making both meaning and connections between different meanings.<sup>166</sup>

Como el lector de textos, el observador tiene su herramienta para la comprensión de la imagen. Las líneas, las formas y los colores son solo una parte de las herramientas necesarias para su comprensión: las palabras, la historia y la narrativa de las que se componen abren otras lecturas posibles. De aquí que muy a menudo se comparen las imágenes con los texto, o se les denomine como “textos visuales” que tienen que ser interpretados por medio de un proceso de lectura/visión. A la hora de analizar estas imágenes la componente lingüística y literaria no puede ser omitida. Barthes en su libro *El placer del texto* nos recuerda que el lenguaje aparece allí donde se quiere crear el gozo de la comprensión y dejar a la mente invadir la esencia del texto: «Language reconstructs itself elsewhere under the teeming flux of every kind of linguistic pleasure. Where is this elsewhere? In the paradise of words».<sup>167</sup>

Los textos visuales tiene una narrativa propia. Su mensaje y su propia historia no se encuentran solo en su contenido, sino también en la articulación entre quien observa y lo que

---

<sup>166</sup> Tony SCHIRATO; Jen WEBB, *Reading the visual*. Crows Nest, NSW: Allen & Unwin, 2004, p. 16.

<sup>167</sup> Roland BARTHES, *The Pleasure of the Text*. New York: Hill and Wang, 1975, p. 8. [Título español: *El placer del texto*. Traducción española de Nocolás Rosa. Madrid: Siglo veintiuno editores, 1974].

se observa, entre el poder que una imagen tiene de significar y la capacidad del lector de traducir este significado.

### 6.1. *La ciencia de la narratología según Mieke Bal*

Una importante aportación dentro de las teorías que investigan el rol del lector de imágenes en el contexto cultural llega con la innovadora propuesta elaborada por la teórica Mieke Bal que relaciona la teoría de la narrativa (theory of narrative) y el Arte Visual. Su concepto de narratología (*narratology*)<sup>168</sup> define un ámbito de estudio necesario para el entendimiento de la literatura y el arte visual bajo el enfoque cultural. Dentro de los campos de aplicación que relacionan la literatura y el arte hay que destacar su interesante labor en definir la narratología como un área de estudio extrapolado de la “teoría de la narrativa” y relevante por sus características activas dentro del ámbito cultural. En palabras de Mieke Bal la narratología es «not just a kind of literature; (...) it constitutes a major reservoir of our cultural baggage that enables us to make meaning out of a chaotic World and the incomprehensible events taking place in it».<sup>169</sup>

Dentro del campo de la narratología, Bal identifica un dominio dedicado a la relación entre la narrativa y el arte visual. El término asociado a esta relación es “focalización” (*focalization*) que según ella remplaza lo que convencionalmente se define como “perspectiva” o “punto de vista”. La diferencia entre focalización y perspectiva consiste en que la primera da una importancia fundamental a la visión entendida culturalmente y en

---

<sup>168</sup> La narratología es la ciencia que investiga la estructura de la narrativa. El término fue popularizado en los años setenta por críticos estructuralistas como Gérard Genette, Mieke Bal, Gerald Prince, entre otros. Bajo posturas postestructuralistas, en los años ochenta y noventa la narratología ha sido enriquecida con aportaciones interdisciplinarias sobre todo por parte de los *Gender Studies*, el psicoanálisis y la crítica ideológica. Actualmente la narratología se presenta como un campo de estudio multidisciplinario interesado en la narrativa y su relación con discursos críticos muy variados. En este contexto, la narrativa representa el campo de la representación semiótica como las novelas, las películas, las obras teatrales, los periódicos, etc. La narrativa usa diferentes medios: la lengua hablada y escrita, imágenes visuales, etc. Cada construcción semiótica, hecha por signos, se define en un texto: lingüístico, pictórico, teatral, filmico. Acerca de la Narratología véase Susana ONEGA; José Ángel GARCÍA LANDA (eds.), *Narratology: An Introduction*. Londres: Longman, 1996, pp. 5-8. En este párrafo analizaremos la narratología en su relación con la Cultura visual tal y como ha sido postulada por Mieke Bal en su libro *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1997.

<sup>169</sup> Mieke BAL, *Looking in the Art of Viewing*. Londres y Nueva York: Routledge, 2001, p. 260.

estrecha relación con el “agente que ve”. Por tanto la «focalization is the relationship between the ‘vision’, the agent that sees, and that which is seen».<sup>170</sup>

En la ciencia de la narratología la importancia del lector del texto visual es por tanto fundamental. En efecto, la relación entre el texto y la fábula, es decir su contenido, solo se establece a partir de la mediación operada por el observador del evento visual. Siguiendo la tradición iconográfica, interpretamos las obras visuales, y por tanto la naturaleza de la narrativa visual, a la luz del texto fuente de la cual la imagen se supone sea la ilustración. La narrativa visual, por tanto, más que presentarse como una traducción “palabra por palabra” de narrativas históricas o bíblicas en pinturas clásicas, puede ser manifiesta en artefactos artísticos que aparentemente no narran nada. Según Bal, un caso de estudio interesante sería el libro titulado *Silent Please!* que recopila once cuentos breves inspirados en la obra del artista Juan Muñoz. A partir de una obra visual anti-narrativa –las esculturas de Muñoz revelan una arquitectura de la incomunicación entre las figuras– las historias del libro quieren emanar la misma cualidad de las esculturas: aislamiento y soledad.<sup>171</sup>

La narrativa visual participa del significado semiótico de la narrativización de un medio específico. Como para Mitchell, Bal sostiene que la diferencia está en el medio más que en el contenido. Este discurso es aún más evidente en la narrativa visual que muestra cómo la noción de fábula, es decir la historia narrada en el texto visual, se beneficia de la componente interdisciplinaria, intermedial e intercultural.<sup>172</sup>

### **6.1.1. Narratología y traducción cultural: Family Tree de Zhang Huan.**

La “narrativa visual” y el acto de “observar leyendo” nos acercan al concepto de “traducción visual”. Como un traductor lee una obra literaria para descifrar su significado y trasladarlo en otra, el lector de textos visuales tiene que decodificar el mensaje de su visión y traducir su significado. En el proceso de traducción visual, examinamos no solo la

---

<sup>170</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>171</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>172</sup> Véase Mieke BAL, “The Point of Narratology”, *Poetics Today*, II, 4, 1990, pp. 727-753. En este ensayo Mieke Bal puntualiza la importancia de la ciencia de la narratología para los estudios culturales visuales analizando tres casos en concreto: “La antropología y el sujeto”; “La ciencia y la narratividad de la Retórica” y “Las narrativas visuales y el imperativo de la dominación”. En este último Bal, analiza entre otras cosas la importancia de la relación entre Literatura y Arte Visual para la definición de un nuevo modo de interpretación de las imágenes. Véase sobre todo la nota 20 en la página 744.

imagen/texto sino también el contexto social que la produce y la identidad cultural de quien descifra su significado. El filósofo americano Arthur Danto afirma que la identidad de la obra depende del contexto en el que viene interpretada. Sin embargo, ¿qué sucede cuando quien observa la imagen/texto no conoce su sistema cultural de origen? Hoy en día, las imágenes, los textos visuales, las obras de arte, los artefactos artísticos, proyectos y cualquier otro tipo de documento visual, circulan por el mundo cruzando fronteras y saberes. Una imagen cargada de valor cultural y lingüístico se desplaza de un lado a otro del planeta alimentando influencias pero también incomprensiones y dudas. Si tomamos en consideración el ámbito propiamente artístico nos enfrentamos a un terreno accidentado y complejo en el que artistas y obras de artes se desplazan para presenciar exposiciones internacionales, bienales, mostrar performances en países extranjeros o para realizar proyectos financiados por institutos culturales de varias naciones. Así, una instalación artística realizada en un determinado contexto cultural, acompañada por textos lingüísticos y con una clara narrativa ideológica puede terminar expuesta en una bienal y sometida a lecturas, críticas, análisis y juicios por un público vasto y multiétnico. ¿Cómo interpretar la instalación si no se conocen sus elementos conceptuales, culturales, lingüísticos e ideológicos? ¿Cómo leer y traducir su narrativa visual, decodificarla y comprenderla?

Un caso paradigmático fue una performance realizada por Zhang Huan en Nueva York en 2000. Titulada *Family Tree* (figg. 14, 15, 16, 17), la performance mostraba los elementos conceptuales de una cultura y una lengua profundamente diferente de la Occidental.<sup>173</sup> La serie fotográfica que documenta la acción se compone de nueve imágenes secuenciales realizadas en intervalos regulares desde el amanecer hasta el anochecer. A lo largo del día, el artista dictó a tres calígrafos una serie de nombres familiares, historias personales y cuentos tradicionales que eran transcritos en tinta negra sobre su rostro. Al final del día la cara del artista estaba completamente cubierta por una gruesa capa de pigmento negro convirtiendo el contenido lingüístico y cultural en una segunda piel. La caligrafía china, incomprensible a la mayoría del público estadounidense, resultó borrarse en el acto continuado de la transcripción, transformando la cara en un texto visual ilegible. De aquí surgen reflexiones acerca de la interpretación de la obra. Estéticamente la performance se ha presentado como un conjunto de elementos: el formal (el cuerpo del artista, la presencia de los calígrafos, la tinta negra), el

<sup>173</sup> Véase el catálogo realizado en ocasión de la muestra en el PAC, Padiglione d'Arte Contemporanea de Milán en 2010: Elena GEUNA, *Zhang Huan: Ashman*. Milán: 24 ORE Cultura, 2010.

lingüístico (la caligrafía, la narración y los cuentos) y el medial (la acción performativa, el vídeo y las fotografías). La interpretación estética evaluaría todas estas componentes añadiendo informaciones acerca del significado simbólico y también ideológico de la obra. La interpretación iconográfica analizaría la imagen desde una perspectiva formal y simbólica pero también su contenido, sus *invenzioni*, historias y alegorías. Una interpretación que tenga cuenta del método de los Estudios Visuales llegaría también a reflexionar sobre el rol de la performance como portadora de mensajes culturales y lingüísticos teniendo en cuenta la importancia del artista y su subjetividad y del público que la recibe y la interpreta. En este contexto la traducción visual es el detonante para profundizar el significado intrínseco de la obra, desconocido a quien no pertenece al mismo contexto cultural y lingüístico, y descifrar el conjunto de elementos formales y mediales que concurren en la realización de la obra misma. La traducción nos abre la posibilidad de poder comprender los textos transcritos en la cara del artista pero también el significado cultural de la obra. De ese modo llegamos a entender las palabras de uno de los textos transcritos en la cara del artista: “*Yu Yi Shan Kong*” (“La montaña movida por el tonto”) que se refiere a una historia tradicional tejida alrededor de los valores humanos como la determinación y el desafío. En palabras de Zhang Huan «si realmente quieres algo podrás obtenerlo».<sup>174</sup>

Analizando esta obra podríamos detectar cuatro niveles de traducción: el lingüístico, el cultural, el ideológico y por último el intermedial. Lo poético y lo visual se combinan en esta obra demostrando que la una no existiría sin la otra. Lo verbal y lo visual se juntan en una misma realidad que es el evento artístico. El elemento intermedial se detecta en la coexistencia de varios medios en un único acontecimiento visual.

## **6.2. La visión lee... la lectura interpreta**

El lenguaje ha sido el sistema de signos más investigado durante siglos; así que los Estudios Visuales muy a menudo han tomado algunas referencias teóricas de la lingüística para analizar los signos visuales. Saussure fue el lingüista que introdujo los términos “significado” y “significante”.<sup>175</sup> Este último es la dimensión material de un signo, mientras

<sup>174</sup> Zhang HUAN, “Family Tree”. Homepage del artista consultado el 01.12.2012. <http://www.zhanghuan.com/ShowWorkContent.asp?id=27&iParentID=18&mid=1>

<sup>175</sup> Ferdinand de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1913.



que el primero es su dimensión conceptual. Un ejemplo artístico bien conocido de autor que detectó con cierta ironía la representación de los signos fue Joseph Kosuth. El artista conceptual americano expuso en 1965 la obra *One and Three Chairs* que consistía en una fotografía de una silla colgada en la pared de la galería, la definición escrita de la palabra “silla” a su lado y, por debajo de la foto, una silla real. La foto de la silla es el significante, la definición es su significado y la silla “real” es el signo. En la misma línea de investigación artística acerca de lo que es el signo, su significado y su significante, encontramos el ensayo de Michel Foucault titulado “Ceci n’est pas une pipe” en el que se analiza la obra homónima de René Magritte.

Según Magritte, la pintura no está relacionada con la realidad, sino más bien con un pensamiento abstracto que contradice nuestras percepciones. Magritte analizó la relación entre el lenguaje y el arte visual mostrando una pipa en un dibujo y contradiciendo nuestra percepción por medio de la frase “esto no es una pipa”. Así, el artista advierte al espectador de que la imagen de la pipa es una representación del objeto, como pueden serlo la misma palabra y el pensamiento de ella. El arte no imita la naturaleza, demostrándole fidelidad, ni vuelve a recrearla, sino que más bien representa un lenguaje convencional, exactamente como la escritura.

Cuando Foucault analizó la obra de Magritte constató que el sistema de signos empleado por el artista podía ser comparado con el caligrama:

El caligrama se sirve de esa propiedad de las letras de valer a la vez como elementos lineales que podemos disponer en el espacio y como signos que hemos de desplegar según la cadena única de la substancia sonora. En su calidad de signo, la letra permite fijar las palabras; como línea, permite representar la cosa. De ese modo, el caligrama pretende borrar lúdicamente las más viejas oposiciones de nuestra civilización alfabética: mostrar y nombrar; figurar y decir; reproducir y articular; imitar y significar; mirar y leer.<sup>176</sup>

El caligrama une la palabra y el diseño en una misma unidad semántica: lo poético y lo topográfico se juntan presentando un mismo contenido. El caligrama de Magritte une la línea de la letra y del diseño en una misma imagen, aunque el significado de la primera contradice a

---

<sup>176</sup> Michel FOUCAULT, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Traducción de Francisco Monge y Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, p. 34.

la otra, por lo que, en palabras de Foucault, la pintura de Magritte podría denominarse un “caligrama deshecho”.

Como ha observado Martin Jay en su análisis del ensayo de Foucault, el caligrama deshecho frustra “el deseo consagrado al caligrama de combinar palabras e imágenes en un único significado isotrópico”.<sup>177</sup> Sin embargo, ambas representaciones, el caligrama y el caligrama deshecho, borran las tradicionales oposiciones históricas entre imagen y escritura, objeto artístico y texto, artes espaciales y artes temporales. Este fenómeno “lúdico”, se ha vuelto aún más evidente en las representaciones artísticas producidas por artistas de Oriente Medio que usando la caligrafía como un medio para describir poéticamente la realidad de la diáspora, rompen la tradicional concepción occidental que ve el lenguaje y la imagen en oposición.

Dos ejemplos de arte en los que la caligrafía se convierte en un potente medio de meditación acerca de la diáspora es la obra titulada *Measures of Distance* (1988) (fig. 18) de Mona Hatoum. Este trabajo, como obra de arte que se funda en la caligrafía árabe, tiene una importancia fundamental en fijar axiomas relativos a la cuestión de la *legibilidad* y la *traducibilidad* de sus contenidos y significados dentro del mundo occidental. La variedad de las experiencias que nos proporciona la lectura de este trabajo artístico aumentan debido no solo a la presencia del lenguaje, sino que presenta también la caligrafía uniendo lo poético y lo artístico en el mismo momento. El significado de este trabajo, al moverse dentro de temáticas como la migración y la diáspora, asume además una carga política y social. Por lo tanto, la cuestión de la interpretación se extiende hacia la confrontación entre la forma y el contenido, el “mensaje” y su posible lectura, la Estética y la Retórica social y la reciprocidad entre la obra y el público.

### **6.3. La verdad en los signos arbitrarios**

Como ya se ha señalado, Martin Jay analiza la obra de Foucault en un ensayo titulado “¿Parresía visual. Foucault y la verdad de la mirada?” El punto de partida es supuestamente el famoso comentario de Cézanne en una carta a un amigo de 1905, “le debo a usted la verdad en la pintura y se la voy a revelar”. Como noto, la verdad en pintura para Cezanne

---

<sup>177</sup> Martin JAY, “¿Parresía visual. Foucault y la verdad de la mirada?”, *Estudios Visuales*, 4, enero 2007, p. 19.

correspondía a la misma verdad de la naturaleza: una naranja y su representación pictórica no tenían ninguna diferencia, pues en ambos casos se trataba de dos representaciones dadas por la percepción óptica. A partir de este axioma acerca de la verdad en pintura, Hubert Damisch en su libro *Huit thèses pour (ou contre?) une sémiologie de la peinture* y Jacques Derrida en su *La verdad en pintura* trataron el tema constatando que no hay verdad a través de la inmediatez de los sentidos.<sup>178</sup> La antigua relación entre la visualización y la veracidad, según la cual lo visto siempre resulta verdadero, entra en crisis con la elaboración de toda una articulación teórica que se abre a una profunda desconfianza en la capacidad del ojo de verificar la verdad. Entre estas, la descripción de Foucault acerca de las opuestas modalidades de control social llamadas espectáculo y vigilancia tuvo un rol fundamental. Aquí Jay nos sugiere que la foucaultiana imposibilidad de una “parresia visual”<sup>179</sup> está en el origen de la desconfianza que Foucault tenía acerca de la epistemología y que se fundaba principalmente en la preferencia del filósofo francés por la narrativa como forma que desafía el poder hegemónico del régimen de la vigilancia. El contar la verdad triunfa sobre el poder engañoso y manipulador de la mirada. Sin embargo, sigue Jay, la pintura de Magritte, que Foucault admiró, tiene la pretensión de minar la tradición hegemónica de la pintura occidental según la cual, por medio de la mimesis, de la semejanza y de la representación, es posible contar la verdad: «Es imposible definir el plan que permite decir que la aserción es verdadera, falsa contradictoria».<sup>180</sup> Lo que aprecia Foucault es por tanto la tentativa de interrumpir la hegemonía de la visión por medio de la perspectiva, sin embargo «no hay veridicción del ojo, no hay aprehensión intuitiva del mundo a través de la meditación de los sentidos».<sup>181</sup>

A partir de estos análisis acerca de la verdad en la visión se han enriquecido las ideas de la Semiótica y los Estudios Visuales según las cuales los signos simbólicos son arbitrarios y convencionales respecto a sus referentes, es decir, que existen solo entre un grupo de personas que los reconocen y los definen. La verdad de los signos arbitrarios nos remite a la experimentación de que cada signo tiene su propia verdad en el ojo de quien lo mira, un ojo

---

<sup>178</sup> Jacques DERRIDA, *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós, 2001. Véase también Martin JAY, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal/Estudios Visuales, 2007. [Título original: *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press, 1993].

<sup>179</sup> Martin JAY, “¿Parresía visual. Foucault y la verdad de la mirada?”. Ob. cit. p. 20.

<sup>180</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>181</sup> *Ibidem*, p. 19.

que además no se queda fijo e inmóvil en cuanto siempre estará sujeto a otra “manera” de mirar dependiendo de la edad, del estado de ánimo, del contexto cultural, de sus intereses y gustos. La verdad se mueve por tanto en un terreno muy complejo analizado por los ámbitos filosóficos, literarios y artísticos que tienen la voluntad de aclarar que nunca habrá una perspectiva igual para todos. Esta actitud se ha fortalecido dentro del campo de los Estudios Culturales con su interés acerca de las culturas plurales, así como dentro de las disciplinas nacidas alrededor del concepto de cultura, atentas a la emancipación del concepto de “verdad” absoluta respecto a las múltiples visiones. Entre ellas hay que destacar los *Translation Studies* que surgen justamente como una alternativa para remplazar el antiguo objetivo del traductor: mantener, por medio de la fidelidad, la verdad del original. Aquí, la comparación entre signos lingüísticos y signos visuales vuelve a ser inmediata. La mayoría de los signos lingüísticos son arbitrarios en cuanto cada lengua utiliza palabras y sonidos distintos para especificar algo. Las palabras *brot* y *pain* no son iguales, sin embargo ambas significan la misma cosa, es decir pan. Walter Benjamin en su ensayo titulado *El compito del traductor* explicaba la distinción entre las dos palabras en referencia a “la intención” entre lo entendido y el modo de entender. Así, en las palabras *brot* y *pain* lo entendido es sin duda idéntico pero el modo de entenderlo no lo es.<sup>182</sup> Valga este discurso por la representación visual de la imagen *brot* y *pain*: aunque su figuración sea idéntica, su lectura será diferente dependiendo del modo de entender, de los gustos, de la cultura y de la sociedad que lo produce y lo consume.

#### **6.4. Mona Hatoum: Traducir la distancia**

*Measures of the Distance*<sup>183</sup> (fig. 18) es un vídeo de Mona Hatoum que se centra en la distancia física y de generación entre la misma artista y su madre. La distancia se da entre dos cuerpos distantes en el espacio debido al estallido de la guerra mientras Hatoum está fuera de su país. La relación madre-hija y el cambio generacional se complican a causa de exilio. Dos figuras tan cercanas, unidas por el vínculo de la vida, pertenecen a dos mundos paralelos y sin embargo inalcanzables. Como nota Guy Brett:

---

<sup>182</sup> Walter BENJAMIN, “La tarea del traductor”. *Ensayos escogidos*. México, D. F.: Ediciones Coyoacán, 2008, p. 126.

<sup>183</sup> Mona HATOUM, *Measures of Distance*, 1988. Vídeo 15’26’’, BVU, PAL, color. Colección: Centre George Pompidou.

Any spectator enters upon *Measure of Distance* with only partial understanding, since it is an effort at translation across languages, cultures, generations and genders. And across the gulf between a situation of war and displacement, and one of relative stability.<sup>184</sup>

La distancia se traduce en una poética de la identidad en la que coinciden en un juego de transparencias dos realidades distintas: el cuerpo físico y el cuerpo textual. En este vídeo pionero, Mona Hatoum teje una trama en la que coexisten complejos niveles de narración. El primer nivel narrativo/visual se caracteriza por líneas horizontales y verticales que encuadran la pantalla como si fuera un papel transparente. En esta cuadrícula textual se han dibujado palabras en caligrafía árabe extraídas de las cartas que la madre de la artista le enviaba durante su estancia en Londres. El segundo nivel narrativo/auditivo se caracteriza por la conversación en árabe entre la artista y su madre. En un primer momento la conversación nos resulta extraña e incomprensible, sin embargo, nuestros oídos se acostumbran a la articulación vocal, a los ritmos agudos y graves, a las risas y a las imperceptibles pausas. Es en ese momento que entra en juego el tercer nivel narrativo que se yuxtapone a la armonía de la percepción entre la palabra escrita y oída que pocos segundos antes nos había transmitido sensaciones íntimas, secretas y misteriosas. Hatoum empieza a leer con voz leve algunos fragmentos de las cartas de su madre traduciéndolas al inglés. La traducción se presenta a nuestra percepción como elemento perturbador: el elemento extraño, lo otro, no es el árabe sino la otra lengua, la lengua que interfiere. La caligrafía árabe que el extraño no podría entender se desvela en la traducción así como detrás de la cortina de papel dibujado por las mismas palabras se des-vela lentamente la desnudez del cuerpo de la madre. El cuerpo desnudo de la madre detrás de una cortina tejida por su misma escritura en árabe revela una doble significación: el cuerpo físico, su esencia biológica, y el cuerpo textual, el cultural. Para subrayar la distancia entre estos dos mundos solo aparece la presencia de la voz de la artista que se manifiesta en la alteridad de su circunstancia personal en un intento por mantener la memoria y preservar el recuerdo.

Toda traducción vive de la diferencia de las lenguas y al mismo tiempo persigue aparentemente la perversa aspiración de suprimirlas. En el caso de Hatoum, la traducción es la manera de perseguir, por medio de un estado sincrónico entre la lengua de origen y la lengua

---

<sup>184</sup> Guy BRETT; Desa PHILIPPI, *Mona Hatoum*. Bristol: Arnolfini Gallery, 1993, p. 22. [Cat. exp.: Arnolfini Gallery, Bristol, 24.04 – 6.06.1993].

de destino, su propia identidad, reconocerla y aceptarla. El movimiento de los lenguajes representa el devenir de su subjetividad. La traducción está ligada a ese devenir, y Hatoum lo traduce y lo realiza a través a ese movimiento y a esa vida de la que se adueña, quizá con el intento de liberarla o cautivarla.

La traducción al inglés no es una provocación para despertar en el público reflexiones acerca de la universalización de un idioma a escala planetaria, sino más bien un intento de comprensión personal: la artista recibe las cartas de la madre durante su estancia en Londres. Lo que emerge es su situación personal, su vida en otro contexto ambiental y cultural, su lengua remplazada por otra. La traducción al inglés es un intento de comprensión personal, que como sugiere Dan Cameron:

Hatoum's layering of private and public experience implies that one's personal history will always rush in to fill the void Leith behind by the separation between place and identity.<sup>185</sup>

Por medio de la traducción emerge su subjetividad, su situación personal, su vida en otro contexto ambiental y cultural, su lengua remplazada por otra. La lengua de adopción en este contexto representa el momento del dolor dado por la distancia pero también la posibilidad del desplazamiento a un lugar más seguro. Compartir con el público la conversación privada entorno a la guerra, a la nostalgia y la distancia, significa mantener suspendida en un tiempo poético la memoria de la propia experiencia. En una entrevista con Claudia Spinelli, la misma artista afirma:

In the performance work, I was trying to make general statements about the relationship between the Third World and the West, and I was trying to keep my own story out of it. With *Measures of Distance* it was a conscious decision to take a very personal point of view, to use autobiography as a resource.<sup>186</sup>

---

<sup>185</sup> Dan CAMERON; Jessica MORGAN, *Mona Hatoum*. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1998, p. 33. [Cat. exp.: 19.06 – 14.09.1997].

<sup>186</sup> Entrevista con Claudia Spinelli. En: Michael ARCHER; Guy BRETT; Catherine de ZEGHER, *Mona Hatoum*. London: Phaidon Press, 1997, p. 138.

Lo que el vídeo comunica finalmente es una poética conmovedora de la distancia que se traduce en las palabras «So close to my heart yet so far away»,<sup>187</sup> revelando de ese modo una profunda cercanía emotiva entre las dos mujeres.

---

<sup>187</sup> Entre los muchos catálogos véase: Jacinto LAGEIRA, et.all., *Mona Hatoum*. París: Centre Georges Pompidou, 1994. [Cat. exp., 8.06 – 22.08.1994]; Din PIETERS, *Mona Hatoum*. Amsterdam: De Appel, 1996. [Cat. exp., 1.11.1996 – 6.01.1997].

## CAPÍTULO VII

### *ESTUDIOS VISUALES VERSUS ESTUDIOS DE TRADUCCIÓN*

En el umbral del siglo XXI la traducción se delinea como un medio para los intercambios lingüísticos y culturales, pero también como mediación para todo acto de comunicación y *transfert* dentro del ámbito artístico contemporáneo. Cuestiones relativas a la traducción se han podido integrar al arte visual, por un lado como herramienta indispensable para interpretar obras de arte producidas en diferentes contextos geográficos o culturales; por otro, como elemento “formal” indispensable para la realización de artefactos artísticos que, a su vez, quieren interpretar diferentes realidades artísticas, sociales, antropológicas o políticas. Gracias a contribuciones que derivan de la Historia del Arte, de los Estudios de cultura visual y los Estudios de los medios de comunicación, la traducción se utiliza hoy como estrategia para interrogarse y para entender epistemológicamente y ontológicamente las posibilidades expresivas abiertas por las obras de arte. Además la elaboración y el análisis de algunos términos como metáfora, traslado, translación, etc. (que comparten la misma raíz etimológica con traducción) han puesto énfasis en la relación entre el arte, el lenguaje y la cultura. La producción de estos términos ha favorecido también el interés por los análisis conceptuales de algunas afinidades entre los *Translation Studies* y los Estudios de cultura visual.

#### **7.1. «Acts of translation». La traducción en la Cultura Visual**

La primera publicación académica acerca de lo que aparenta ser una renovada unión entre una práctica literaria y la producción visual se debe a la revista inglesa *Journal of Visual Culture*<sup>188</sup> que en 2007 publica un número totalmente dedicado a la traducción en los Estudios Visuales. En la introducción titulada “Acts of Translation”<sup>189</sup>, las editoras de este número describen la traducción como un concepto crucial en las discusiones internacionales

---

<sup>188</sup> En 2007, la revista inglesa *Journal of Visual Culture* dedica un monográfico sobre el tema de la traducción en los Estudios Visuales, en el que se recopilan entre otros los artículos de Mieke Bal (2002), Joanna Morra (2000), Gary Shapiro (1997) y Lawrence Venuti (2007).

<sup>189</sup> Mieke BAL; Joanne MORRA (ed.), “Acts of Translation”, *Journal of Visual Culture*, 6, 1, 2007, pp. 5-11.



sobre las prácticas visuales y culturales. Mieke Bal y Joanne Morra explican que, aunque el término traducción tenga una larga historia en los ámbitos de la teología, de la filosofía y de la lingüística, solo recientemente ha sido objeto de análisis y de investigación por parte de críticos culturales e historiadores del arte. La polisemia del término y la naturaleza polifacética del concepto han permitido una ampliación de sus confines de análisis, llegando a ser objeto de reflexión también para teóricos del arte, críticos visuales y psicoanalistas:

Art historians, cultural and literary critics, philosopher and psychoanalysts are turning to modern and contemporary theories of translation in order to consider visual, historical, social and subjective transformations.<sup>190</sup>

Según las dos teóricas, la polisemia y la polivalencia de la traducción han llevado a algunos teóricos a reflexionar acerca de la imagen y del lenguaje dentro de varios ámbitos disciplinares. A partir de autores como Emily Apter, Lawrence Venuti, Gary Shapiro, Nora Alter, Sonia Neef y Mieke Bal podemos situar a la traducción dentro de varias tendencias, movimientos y disciplinas, y más allá de su específico y convencional ámbito disciplinar, es decir de la Lingüística y de la Literatura Comparada. En general, los artículos recopilados en este número dejan claro que la traducción «is indispensable for understanding the visual term».<sup>191</sup> Así Bal y Morra ponen énfasis en establecer una clara relación entre la traducción y los Estudios Visuales.

La traducción y la metáfora comparten la misma raíz etimológica *trans*. Esta idea de transferencia de un lugar a otro y de cruzar fronteras, pone la traducción en el ámbito de los estudios de la cultura visual:

Scholars working in a variety of areas of study, across historical moments, and with diverse objects have taken up translation because of this mobility and the potential of art to preserve and foreground it, instead of making it invisible.<sup>192</sup>

---

<sup>190</sup> Mike BAL, Joan MORRA, “Acts of Translation”. Ob. cit., p. 5.

<sup>191</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>192</sup> *Ibidem*, p. 6.

Bal y Morra insisten en la importancia de contextualizar la traducción dentro de un ámbito interdisciplinar e intermedial (*intermedial translation*). No solo la traducción se mueve entre diferentes ámbitos de investigación sino que más bien los cruza a través de los medios de comunicación.

To ‘translate across’ is to work within discourses and practices of intertextuality, intersemiotics and interdisciplinarity, which can lead to movements across genres, media, bodies of knowledge and subjects.<sup>193</sup>

A partir de esta introducción Bal y Morra intentan identificar algunos ámbitos específicos que relacionan directamente el concepto de traducción a la imagen. Las aportaciones dadas por los teóricos de este número se mueven en un terreno intermedial e intercultural:

We are using the term ‘intermedial’ to mean, quite simply, translating across media. To ‘translate across’ is to work within discourses and practices of intertextuality, intersemiotics and interdisciplinarity, which can lead to movements across genres, media bodies of knowledge and subjects. (...) As will become clear, these issues are intimately connected with matters of intercultural translation, and require us to think and work across nations, ethnicities, subjectivities, histories, politics and ethics.<sup>194</sup>

Aunque las propuestas de Bal y Morra se enfoquen de forma explícita hacia las prácticas de la traducción dentro del ámbito de la cultura visual, haciendo hincapié sobre todo en los audiovisuales, sus análisis no consiguen plantear una teoría explícita que desde dentro los Estudios de la Cultura Visual pueda analizar el acto de traducción en los procesos de transmisión y recepción de las imágenes. El propósito de juntar “actos de traducción” bajo varias agendas disciplinares, tocando de forma directa los temas más analizados dentro de los Estudios Visuales (como la écfrasis, los audiovisuales, el cine o la interculturalidad) se dirige hacia una nueva tentativa de tejer una relación entre la Literatura y la Lingüística y la imagen por medio de la metáfora de la traducción. Así, Gary Shapiro se detiene en su análisis de la écfrasis, Lawrence Venuti propone una nueva metodología de la traducción para comprender

---

<sup>193</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>194</sup> *Ibid.*

los procesos de adaptación fílmica y Nora Alter reflexiona acerca de la traducción de textos literarios en los audiovisuales. Junto con estas importantes contribuciones dentro del ámbito de los Estudios sobre cine y audiovisuales, Sonia Neef, Jullian St. Jacques, Joanna Morra y Mieke Bal desarrollan discursos sobre interculturalidad, diferencia, diáspora e inmigración.

## 7.2. Posibles zonas teóricas

A partir de la importante recopilación de ensayos propuestos por Mieke Bal y Joanne Morra que relaciona de forma directa la traducción y la cultura visual, se despliegan dos posibles zonas conceptuales que relacionan la teoría de la imagen, la práctica artística y la traducción.

El primer ámbito de análisis concierne a la teoría sobre traducción intermedial (*intermedial translation*)<sup>195</sup> surgida como consecuencia del cruce entre ámbitos de estudio (*crossing boundaries*) y también como una necesidad para analizar las complejas y polifacéticas realidades mediales contemporáneas<sup>196</sup>. La segunda es la teoría sobre traducción cultural que analiza el discurso sobre la globalización y consecuentemente la necesidad ontológica, o la imposibilidad, de un diálogo intercultural. Los fenómenos de la globalización y de la internacionalización del arte han convertido la práctica y la teoría artística en un campo abierto a las relaciones interculturales e interlingüísticas. Baste pensar en las exposiciones de arte internacional y las Bienales en las que se muestran trabajos artísticos producidos en varios países del mundo y que reciben artistas y públicos de todas las hablas. Las grandes exposiciones internacionales se presentan hoy como “babeles” del fenómeno artístico contemporáneo juntando a la creación y a la innovación tecnológica, las culturas y las lenguas.

Estos ámbitos más que ser ubicados en espacios discernibles a menudo se compenetran una con la otra. Las categorías que pertenecen a un campo casi nunca se presentan aisladas sino que más bien confunden los confines y comparten sus espacios de intereses.

---

<sup>195</sup> Mieke BAL; Joanne MORRA, “Acts of Translation”. Ob. cit., pp. 5-9.

<sup>196</sup> Mieke BAL, *Travelling Concept in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press, 2002.

### 7.3. *La traducción intermedial*

En 1936, Walter Benjamin celebraba en su ensayo *The Work of Art in the Age of Its Technical Reproducibility* la llegada de los medios de comunicación de masas como el antídoto al aura que envuelve a la obra de arte. La democratización del arte, es decir la accesibilidad del arte a una audiencia más amplia gracias a los medios tecnológicos, para Benjamin es el contraste más fuerte con la herencia religiosa y sagrada del arte que ha creado mitos durante todo el arco de la historia.<sup>197</sup> En las últimas décadas, el aura se ha desvanecido con el uso de las tecnologías en las prácticas artísticas. El videoarte, la fotografía, las instalaciones audiovisuales, las imágenes digitales generadas por ordenadores, el net y el arte web, así como la realidad aumentada juegan un papel fundamental en la creación de artefactos que han cambiado definitivamente la manera de entender el fenómeno estético. Además, el papel que juegan las plataformas digitales como el cine, el vídeo, la televisión e Internet en las prácticas artísticas, así como la irrupción de los productos multimedia y de las nuevas tecnologías aplicadas a los medios audiovisuales, han hecho posible el derrumbamiento de cualquier frontera lingüística y cultural. Las nuevas tecnologías, sin lugar a dudas, han abierto nuevas posibilidades de comunicación entre varios agentes sociales y culturales, más allá del tiempo y del espacio.<sup>198</sup> En este contexto, el problema de la traducción se ha vuelto un “problema técnico”. Dentro de los Estudios Visuales este problema ha sido desarrollado bajo varias perspectivas. Los teóricos Rosa Agost y Frederic Chaume insisten en el papel que ha adquirido la comunicación audiovisual durante estas últimas décadas.

Las plataformas digitales, las televisiones vía satélite, la televisión por cable, el auge del cine, del vídeo y de la televisión, la irrupción de los productos multimedia en los hogares, el futuro, ya inmediato, de las nuevas tecnologías aplicadas a los medios audiovisuales, como el DVD, la elección de lengua en el visionado de un film, la subtitulación para sordos, la narración para ciegos, entre otras, se disponen a inaugurar un milenio caracterizado por la comunicación audiovisual”.<sup>199</sup>

---

<sup>197</sup> Walter BENJAMIN. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Ob. cit.

<sup>198</sup> Jacques DERRIDA, Bernard STIEGLER, *Ecografías de la televisión*. Buenos Aires: EUDEBA, 1996.

<sup>199</sup> Rosa AGOST; Frederic CHAUME (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I, 2001, pp. 9-10.

Dentro de este contexto intermedial e intercultural no sorprende que la práctica artística haya sido un terreno fértil para experimentaciones sobre traducción. Muchos artistas se han mostrado particularmente interesados en evidenciar las dinámicas relacionadas con la comunicación y la visualidad y han investigado las posibilidades lingüísticas dentro del medio visual para interpretar las culturas. Pensamos en la producción artística contemporánea que utiliza las pantallas como soportes para representar contenidos. Muy a menudo, estos contenidos tienen que ser transmitidos por medio de la traducción en subtítulos. Desde que el artista ha elegido los nuevos medios digitales para expresarse, la traducción se ha vuelto un elemento formal, tanto como lo son la imagen, el texto, el movimiento y la duración de la obra. Internet ha aumentado el potencial de esta tendencia. Thomas Sue, en el ámbito literario explica este fenómeno por medio del concepto de “transliteracy”:

Transliteracy is the ability to read, write and interact across a range of platforms, tools and media from signing and orality through handwriting, print, TV, radio and film, to digital social networks. The term is derived from the verb ‘to transliterate’, meaning to write or print a letter or word using the closest corresponding letters of a different alphabet or language, and today we extend the act of transliteration and apply it to the increasingly wide range of communication platforms and tools at our disposal.<sup>200</sup>

El concepto de transliteración, que proporciona una cohesión entre la lectura, la escritura, la interpretación y la interacción de los media, se inserta dentro de los Estudios de la Comunicación Massmediática y de los Estudios de la Cultura Visual focalizados en la interpretación de los artefactos interlingüísticos.

### **7.3.1. *Audiovisual translation (AVT)***

La traducción es un tema central dentro del sistema de comunicación de masas. A partir de los Estudios de Traducción, en las últimas dos décadas se han incrementado las investigaciones acerca de la denominada *Audiovisual Translation (AVT)*, una práctica que según Yves Gambier intenta superar la dicotomía entre la traducción lingüística y la

---

<sup>200</sup> Sue THOMAS, “Transliteracy and New Media”. En: Randy ADAMS; Steve GIBSON; Stefan MÜLLER ARISONA (eds.), *Transdisciplinary Digital Art. Sound, Vision and the New Screen*. Berlin: Springer, 2008, p. 101.

adaptación fílmica.<sup>201</sup> Desde la aparición de las tecnologías digitales para la difusión de los productos culturales a gran escala, como las películas en DVD, la denominada “screen traslantion” se ha convertido en una nueva área de investigación y la traducción audiovisual se ha estructurado en un nuevo ámbito de estudio. Las formas más difusas de traducción audiovisual son el doblaje (*dubbling*) y los subtítulos (*subtitling*). En ambos casos se trata de un proceso de adaptación que permite una transferencia de idiomas y por tanto de volver comprensibles los productos audiovisuales a un público muy vasto y culturalmente heterogéneo. En este contexto la adaptación se mueve en un terreno interdisciplinar en el que confluyen los estudios específicamente técnicos con los aspectos más bien culturales de la traducción.

Algunos de los autores que se han encargado de reflexionar sobre traducción y audiovisuales han sentado las bases para la elaboración de una teoría de la comunicación que revele las dinámicas socio-culturales en los contactos transliterarios. Dirk Delabastita, Anthony Pym, Frederic Chaume, Michael Cronin, Yves Gambier, Jorge Díaz Cintas, Aline Remael y Henrik Gottlieb son algunos de los autores más destacados en este campo de investigación que relaciona la teoría de la traducción con disciplinas como la Mediología, los *Film studies* y la Semiótica.<sup>202</sup> Entre ellos, dos en particular han relacionado la traducción con la imagen no solo desde una aproximación técnica (por ejemplo los subtítulos), sino también investigando los aspectos meramente visuales en todo acto de traducción.

En el ámbito de la semiótica, Henrik Gottlieb describe la adaptación fílmica como una práctica de transferencias de lenguajes audiovisuales (*audiovisual language transfer*).<sup>203</sup> Los subtítulos tienen una capacidad más profunda de operar una transferencia de significados de

---

<sup>201</sup> Yves Gambier es uno de los mayores teóricos de traducción audiovisual activo en Finlandia. Entre sus publicaciones hay que destacar los textos *Audiovisual Communication and Language Transfers* de 1995 y *(Multi)Media Translation. Concepts, Practices and Research* de 2001. En sus trabajos Gambier propone el término “transadaptación” (*transadaptation*) para describir el proceso de traducción visual, superando de ese modo la dicotomía entre estas prácticas muy afines.

<sup>202</sup> Frederic CHAUME, “Film Studies and Translation Studies: Two disciplines at stake in audiovisual translation”, *Meta*, 49, 1, 2004, pp. 12-24; Michael CRONIN, *Translation and Globalization*. Londres y Nueva York: Routledge, 2003; Jorge DÍAZ CINTAS; Aline REMAEL, *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St Jerome, 2007; Henrik GOTTLIEB, “Subtitling: Diagonal Translation”, *Perspective*, 2, 1, 1994, pp 101-121; Maeve OLOHAN, *Introduction corpora in translation Studies*. Londres y Nueva York: Routledge, 2004; Anthony PYM, *The moving Text: Localization, Translation, and Distribution*. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins, 2004.

<sup>203</sup> Henrik GOTTLIEB, “Anglicism and TV Subtitling in an Anglified World”. En: Yves GAMBIER; Henrik GOTTLIEB (eds.), *(Multi)media translation: concepts, practices, and research*. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 2001, pp. 249-258.

un idioma al otro. Gottlieb describe dos tipos de subtítulos: el *interlingual subtitling* que implican una transferencia desde el idioma original al idioma de acogida y el *intralingual subtitling* como práctica intersemiótica que no necesariamente implica una transferencia idiomática. Su interpretación se basa en la clasificación elaborada por Roman Jakobson de traducción. En concreto Gottlieb se refiere a la traducción intersemiótica, o transmutación, que Jakobson delinea en la descripción de la traducción entre signos verbales y signos del sistema no-verbal.<sup>204</sup>

Otro autor fundamental en la línea de lo visual es Dirk Delabastita que en su ensayo titulado “Translation and Mass Media”<sup>205</sup> formula una teoría de la traducción audiovisual a partir de la interdisciplinariedad. La práctica de la traducción en el campo del cine y de la televisión se mueve entre los Estudios de Traducción, la Teoría del Cine y la Semiótica; disciplinas estas, capaces de proporcionar los instrumentos para una lectura socio-cultural del texto visual que tendrá que ser traducido. La importancia del artículo de Delabastita reside en el hecho de haber subrayado algunos aspectos innovadores en la elaboración de una teoría de la traducción audiovisual. El primero se basa en haber utilizado la Retórica clásica para relacionar la imagen y la traducción. Así, con algunas categorías retóricas como la *adiectio* y la *substitutio*, describe los tipos de operaciones que están en el origen de la traducción de películas (*film translation*):

Tradicionalmente las dos técnicas básicas de la traducción de películas son el doblaje (*substitutio* de los signos acústicos/verbales) y los subtítulos (*adiectio* de los signos visuales/verbales)”.<sup>206</sup>

Delabastita, sin embargo, añade otras técnicas que se basan en la combinación entre la palabra y la imagen: la *detractio*, cuando se borran los signos visuales y acústicos, la *repetitio*, cuando se reproducen las características materiales de la película original y la *transmutatio*, cuando se añaden imágenes, sonidos, diálogos y comentarios. Junto a los

<sup>204</sup> Roman JAKOBSON, “On the linguistic aspect of translation”. En: Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*. Ob. cit., pp. 113-118.

<sup>205</sup> Susan BASSNETT; André LEFEVERE (eds.), *Translation, History and Culture*. Nueva York: Pinter, 1990.

<sup>206</sup> Dirk DELABASTITA, “Translation and the Mass Media”. En: Susan BASSNETT; André LEFEVERE (eds.), *Translation, History and Culture*. Ob. cit., p. 102. La traducción es mía.

aspectos más técnicos Delabastita considera también otras cuestiones como la variedad lingüística (local, social, personal, etc.), las alusiones literarias (citas, parodias, etc.), los elementos culturales (convenciones, costumbres, tabús, etc.), la actitud del traductor, las cuestiones de género, los estereotipos, etc. Un discurso muy amplio que analiza la práctica de la traducción audiovisual desde una perspectiva interdisciplinaria.

The study of film translation appears to require an interdisciplinary effort, including specific contributions by film and TV professionals, psychologist and psycholinguists, mass communication experts, phoneticians, sociolinguistics, film semioticians and translation scholars.<sup>207</sup>

Dentro del “giro cultural”, la propuesta teórica de Delabastita comunica la necesidad de abrir los *Translation Studies* a investigaciones interdisciplinarias con las que analizar las dinámicas culturales que concurren en la formación de un producto cinematográfico traducido.

El elemento cultural según Delabastita es por tanto fundamental. Así, detecta también algunas importantes características de la traducción en relación a la comunicación de masas especialmente la cinematográfica y televisiva<sup>208</sup>. Estas características son: la verbal, que comprende aspectos estilísticos y dialectales; el literario y la “teatral” (*theatrical*) se refiere a las tramas y los diálogos apropiados a cada género; la prosémica y la cinética se relacionan con una multitud de conductas no verbales; y la cinemática (técnicas, géneros, etc.).

Para Delabastita es importante operar estos procesos de análisis en cuanto la adaptación filmica de un texto literario es ya por sí misma un producto original que necesita su propio ámbito de estudio. De hecho, con el desarrollo de los Estudios Fílmicos se ha abandonado la idea según la cual la adaptación es esencialmente una forma intertextual. La adaptación puede incluir operaciones como la selección de las partes de la obra literaria, la extrapolación, la popularización, la re-acentuación y la transculturación; operaciones que pueden llegar a modificar el original en un proceso de recreación casi total.

---

<sup>207</sup> *Ibíd.*, p. 99.

<sup>208</sup> Dirk DELABASTITA, “Translation and Mass-communication: Film and TV translation as evidence of cultural dynamics”, *Babel*, 35, 4, 1998, pp. 193-218.



### 7.3.2. *Lingüística computacional, traducción automática y arte*

Dentro de un discurso general acerca de la producción artística y los nuevos medios hay que destacar la importancia actual de la industria de programas computacionales para la realización de traducciones sofisticadas que hacen la comprensión entre navegantes mucho más accesible y rápida. En este aspecto, la traducción se asocia al acrónimo GILT (*Globalization, Internationalization, Localization, Translation*) que se refiere al proceso de localización (o adaptación lingüística y cultural a nivel local) de un producto realizado a escala global.<sup>209</sup> La traducción automática y la traducción asistida son dos de las prácticas que más se toman en consideración dentro de los procesos de localización e internacionalización de los productos. En 1980, Martin Kay redactó un informe para la empresa Xerox Corporation titulado “The Proper Place of Men and Machines in Language Translation” inédito hasta el 1997. En él se describía la traducción automática como un proceso insuficiente y sin embargo necesario debido a la gran demanda del mercado internacional. Aunque la lingüística computacional en aquel momento fuera un excelente ámbito de investigación no iba a cubrir las necesidades reales que la traducción suponía en términos de internacionalización de las relaciones humanas y a la globalización de los productos. La necesidad de traducir iba creciendo a gran velocidad, así que para él la clave estaba en desarrollar sistemas de cooperación entre máquinas y hombres:

Translation is a fine and exacting art, but there is much about it that is mechanical and routine and, if this were given over to a machine, the productivity of the translator would not only be magnified but his work would become more rewarding, more exciting, more human. It is altogether right that we should look to the computer. Indeed, if the need for translation is as great as it is said to be, the computer is our only hope.<sup>210</sup>

Hoy en día una traducción se considera buena no tanto por sus parámetros de calidad y equivalencia con el texto original, sino más bien por su rapidez de conversión, lo que disminuye los costes y aumenta la compartición entre los interesados. En general podemos distinguir a la traducción automática - que utiliza algunos *software* como el Systran

<sup>209</sup> Véase Antony PYM, *The moving Text: Localization, Translation, and Distribution*. Ob. cit.

<sup>210</sup> Martin KAY, “The Proper Place of Men and Machines in Language Translation”. *Journal Machine Translation*, 12, 1-2, 1997, pp. 4.

(inventado durante la guerra fría) y el Babelfish cuyos objetivos son los de llevar a la comprensión de la “esencia” de un contenido a sus más altos niveles - y la traducción asistida, denominada CAT (*Computer Aided translation*). Esta última utiliza los recursos informáticos pero también los traductores profesionales. A partir de una “*translation memory*”, es decir un banco de datos en el que se conservan las asociaciones entre palabras de diferentes idiomas, el traductor acepta o corrige la traducción automática. Esto es bastante usual para traducciones en sectores de trabajo industrial, pero también para los chats y los e-mails. La traducción asistida y la traducción automática se han afirmado como medios indispensables para las instituciones y las agencias que operan en ámbitos multilingüísticos.<sup>211</sup> En el campo humanístico, las tentativas de utilizar la traducción automática para traducir textos literarios es uno de los retos más perseguidos en las actuales investigaciones. Sin embargo, la traducción de poesías y obras narrativas necesita la perspectiva personal e íntima de un traductor atrevido. Naturalmente la importancia de tal recurso ha sido analizada también en el ámbito artístico. Algunos artistas han reflexionado acerca de las posibilidades ofrecidas por este recurso mediático; aunque en muchos casos la investigación se ha llevado a cabo como denuncia a la constatación de que este medio representa una de las herramienta más utilizadas dentro del contexto de la economía global, del libre mercado y de las multinacionales.

### 7.3.3. *Arte y Google Translator*

Durante la 53 Bienal de Venecia, los artistas irlandeses Sarah Browne y Gareth Kennedy expusieron un trabajo que abordaba el tema de la traducción automática por medio de Google Translator. La obra titulada “Milton Friedman on the Wonder of the Free Market Pensil”<sup>212</sup> (fig. 19), se presentaba como una instalación compuesta por 41 copias en papel

---

<sup>211</sup> Para un mejor conocimiento de la traducción automática y la traducción asistida se aconseja la lectura de los textos: Gennadi LEMBERSKY; Noam ORDAN; Shuly WINTNER, “Language Models for Machine Translation: Original vs. Translated Texts”, *Computational Linguistics*, 38, 4, 2012; José B. MARIÑO; Rafael E. BANCHS; et al., “N-gram-based Machine Translation”, *Computational Linguistics*, 32, 4, diciembre 2006, pp. 527-549; Rita RALEY, “Machine Translation and Global English”. En Mona BAKER (ed.), *Critical Readings in Translation Studies*. Londres y Nueva York: Routledge, 2010, pp. 417-434; John HUTCHINS, “Recent Application of Machine Translation”. En Kirsten MALMKJAER; Kevin WINDLE (eds.), *The Oxford Handbook of Translation Studies*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 2011, pp. 441-454.

<sup>212</sup> Sarah BROWNE, Gareth KENNEDY, *Milton Friedman on the Wonder of the Free Market Pensil*, 2009. 42 traducciones en *Google Translation*, ordenadas con criterio alfabético. La secuencia

colgadas en la pared que traducían el texto del economista Milton Friedman en 41 lenguas diferentes. El punto de partida de la obra es Dublín, ciudad que Google eligió para establecer su sede EMEA (Europa, Oriente Medio y África) en 2003, después de que una estadística la detectara como una fuente de recursos multilingüe. En ella se hablan de hecho 167 idiomas tanto es así que Facebook la describió como una «multilingual pool».<sup>213</sup> Junto con los papeles traducidos, la instalación preveía un vídeo titulado *167 (Screentests)*<sup>214</sup> realizado en el techo del Liberty Hall (el edificio más alto de Dublín y sede de la unión económica SIPTU) con hablantes de más de un idioma. Fueron invitados 167 personas y a cada uno de ellos se les pidió interpretar el texto neoliberal del economista Milton Friedman en el que se elogia el lápiz como un producto perfecto del libre mercado.<sup>215</sup> También se les pidió realizar gestualmente una respuesta improvisada a las ideas de Friedman recortando el lápiz por un tiempo excesivamente largo, desarticulando de ese modo el tiempo narrativo del vídeo. El proyecto preveía un telón blanco que representaba el espacio utópico y el lenguaje visual de los vídeos promocionales de Google. Mediante una arquitectura simbólica, 167 personas de habla diferente y el texto de Friedman (sobre cómo el lápiz ejemplifica el potencial armónico de la economía de libre mercado), Kennedy y Browne intentaban descifrar los problemas de la globalización, la migración y la traducción lingüística y cultural.<sup>216</sup>

---

empieza y termina con la traducción inglés. 41 copias digitales en papel. Foto personal tomada durante la Bienal de Venecia 2009.

<sup>213</sup> “Kennedy Browne”, evento publicado en Facebook. Consultado el 15.10.2012. <http://www.facebook.com/events/118983161463932/>

<sup>214</sup> Sarah BROWNE, Gareth KENNEDY, *164 (Screen Tests)*, 2009. Vídeo en loop. 37’30’’.

<sup>215</sup> Friedman durante un discurso sobre economía y globalización explicó el fenómeno del libre mercado tomando como ejemplo un lápiz, producto realizado a partir de diferentes materiales que provienen de diferentes lugares del mundo, hechos por personas de varias culturas que no hablan el mismo idioma y practican diferentes religiones. El lápiz es para él un objeto impersonal que lleva a la cooperación entre pueblos. Por eso el libre mercado es esencial: porque promueve la armonía y la paz alrededor del mundo. Véase el discurso original en Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=R5Gppi-O3a8>

<sup>216</sup> Véase el Catálogo de la Bienal de Venecia: *Making Worlds/Fare Mondi*, 53rd International Art Exhibition. Venecia: Marsilio, 2009, p. 64-65.

### 7.3.4. Guillermo Gómez-Peña. Un caso primitivo de traducción 2.0

Con el fenómeno de la Web 2.0 y de las redes sociales, la producción artística ha movido sus intereses desde los programas para computadora hacia la traducción elaborada por Internet. En este campo la traducción se ha convertido en una práctica habitual dentro de las manifestaciones artísticas que usan las nuevas tecnologías para crear relaciones, contactos y participación. Esta práctica artística sorprendentemente no es reciente.<sup>217</sup> Las nuevas formas de arte a menudo se acompañan con nuevas categorías conceptuales que las clasifican en base al medio de expresión que utilizan, como por ejemplo en la performance, el videoarte, el arte digital o el net.art. Sin embargo, cuando se habla de “*new media*” se puede caer en obsoletas clasificaciones artísticas en cuanto una tendencia podría haberse superado por otra que tenga en consideración un medio tecnológico más reciente. Los *new media* de los años ochenta se caracterizaban por la aparición del videoarte y de sus derivados híbridos (como en el caso de las videoinstalaciones); “multimedia” e “hipermedia” son términos aplicados a las formas de arte digital y a la *computer art*, mientras que “intermedia” se usa para describir las interrelaciones entre formas artísticas realizadas con diferentes medios como el caso del vídeo y las tecnologías digitales, la televisión o Internet.<sup>218</sup> Actualmente se habla de arte electrónica (*electronic art* e *electronic literature*) para referirse a los trabajos artísticos que usan plataformas digitales, el espacio virtual y la realidad aumentada.

En 1992, cuando los sistemas de comunicación mediada por ordenador eran todavía primitivos e Internet joven, el artista Guillermo Gómez-Peña y su colaborador Roberto Sifuentes, el Cybervato, crearon un evento *high tech relational aesthetic* titulado *El Naftazteca: Cyber-Aztec TV for 2000 A.D.*<sup>219</sup> (fig. 20). Trabajando con otros artistas americanos, interesados en crear un arte de los nuevos medios, Peña y Sifuentes elaboraron una retórica liberal sobre el Cyberespacio:

---

<sup>217</sup> Lev MANOVICH, “Art after Web 2.0”. En: Rudolf FRIELING (ed.), *The Art of Participation 1950 to now*. Thames & Hudson: San Francisco Museum of Modern Art, 2008, pp. 66-78.

<sup>218</sup> Christiane PAUL, “Renderings of Digital Art”, *Leonardo*, 35, 5, 2002, pp. 471-484.

<sup>219</sup> En 2014, la editora Video Data Bank de la School of the Art Institute de Chicago ha publicado en DVD una recopilación de la mayoría de los vídeos de Gómez-Peña, titulado *Border Art Clásicos (1990-2005): An Anthology of Collaborative Video Works by Guillermo Gómez-Peña*. Un recorte del vídeo *El Naftazteca: Cyber-Aztec TV for 2000 A.D.* es disponible en el sitio internet:

<http://www.vdb.org/titles/el-naftazteca-cyber-aztec-tv-2000-ad>

(...) politically neutral/race-less/gender-less and class-less ‘territory’ – a territory which provided us all with ‘equal access’ and unlimited possibilities for participation, interaction and belonging.<sup>220</sup>

La crítica al mundo virtual y a las posibilidades dadas por el territorio democrático del ciberespacio se desarrolló con un proyecto artístico por televisión emitido en la tarde del *Thanksgiving Day* de 1994 en Estados Unidos. Jugando con el estereotipo del mexicano iliterato, asimilado a la figura del “extranjero” ilegal y sin papeles, el programa de Gómez-Peña se coló en las casas de 3.5 millones de americanos interrumpiendo los programas de información. Naturalmente los programadores de la televisión estaban de acuerdo con la actuación y anunciaron el programa bajo otro título. Los dos artistas, disfrazados de *post-Nafta Cyber-Aztec Pirates* actuaron extravagantes papeles relacionados con la variada cultura americana y a sus estereotipos. Lo importante de la actuación sin embargo fue que se experimentaba una transmisión vía satélite por la televisión multilingüe. Peña y su compañero compraron el tiempo de emisión para transmitir a cientos de canales de cable de la comunidad americana un «simulacrum of a pirate television intervention».<sup>221</sup> Parte de la emisión incluía manifestaciones de la tecnología Mexicana, como la performance *The Chicano Virtual Reality Bandanna*, que permitió a muchos americanos «experimentar la psicológica sensación del racismo».<sup>222</sup> Los espectadores tenían la oportunidad de intervenir en vivo a las cuestiones abiertas por Peña por medio de videollamadas, pero en la pantalla aparecían también comentarios visuales escritos en diferentes idiomas, inglés, *spanglish*, *franglais*. Según la teórica americana Carolyn Guertin, parte de la magia relacionada con este tipo de intervención consiste en ser conceptualmente una “escultura social”:

---

<sup>220</sup> Guillermo GÓMEZ- PEÑA, “The Virtual Barrio @ The Other Frontier (or Chicano Interneta)”. En: J. T. CALDEWELL (ed.) *Electronic Media and Tecnoculture*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2000, p. 302.

<sup>221</sup> Carolyn GUERTIN, “Beyond the Threshold: The Dynamic Interface as Permeable Technology”. En: Randy ADAMS; Steve GIBSON; Stefan MÜLLER ARISONA (eds.), *Transdisciplinary Digital Art. Sound, Vision and the New Screen*. Berlin: Springer, DAW/IF 2006/2007, p. 322.

<sup>222</sup> Guillermo GÓMEZ- PEÑA, “The Virtual Barrio @ The Other Frontier (or Chicano Interneta)”. Ob. cit., p. 305.

Joseph Beuys, who coined the term, defined social sculpture as a cultural reflection on and an active intervention into a community or environment for the purpose of creating a space for unexpected interactions and situational participation. Social sculpture by design explores the relationship between aesthetic, social processes and eco-systems through performance, environmentalism and political engagement. Gómez-Peña does this so brilliantly through establishing a relational space between people, stereotypical expectations and broadcast system.<sup>223</sup>

El espacio relacional se define por posiciones dinámicas que ponen en relación diferentes sujetos de diferentes comunidades. Según Guertin por tanto la heterogeneidad del espacio relacional es un elemento fundamental de la globalización: «Relational aesthetics foster works of art concerned with the contact zones or virtual barrio (as Gómez-Peña calls it) of posthuman existence».<sup>224</sup> El comportamiento artístico ‘online’ producido por Gómez-Peña, muestra cómo parte de la información y de los datos que circulan en las redes pueden ser no solo consumidos, sino debidamente situados en relación a sus elementos existenciales.

En un discurso teórico general, este comportamiento encuentra en el contexto de la ‘Web 2.0’ uno de los compromisos de la mejor creación artística, es decir, el diseñar nuevas vías para llevar el modelo de la experiencia interpretativa propia de las prácticas artísticas al campo de la interacción social y comunicativa.<sup>225</sup>

#### **7.4. Creatividad y realidad aumentada**

En 1963, Theodor Nelson usó por primera vez la palabra hipertexto para referirse al espacio en el que la escritura y la lectura se combinan con una imagen de tal forma que resulta imposible representarla en papel.<sup>226</sup> El soporte tecnológico permite organizar la información de igual modo que la memoria humana, organizando por asociación bloques de contenidos

---

<sup>223</sup> Carolyn GUERTIN, “Beyond the Threshold: The Dynamic Interface as Permeable Technology”. Ob. cit. p. 322.

<sup>224</sup> *Ibíd.*

<sup>225</sup> Juan Martín PRADA, “La creatividad de la multitud conectada y el sentido del arte en el contexto de la Web 2.0”. En: *Estudios Visuales*, 5, 2008, p. 77.

<sup>226</sup> Nelsen usa por primera vez los términos “hipertexto” e “hipermedia” durante el ACM National Conference di New York en 1965. El paper titulado “Complex Information Processing: A File Structure for the Changing, and the Indeterminate” fue sucesivamente publicado por la misma Asociación.

que se conectan entre ellos de modo simple y rápido por medio de hiperenlaces. La visión de Nelson, que pretendía una conexión entre navegantes virtuales por medio de redes, ha encontrado una manifestación concreta en el espacio físico y virtual del ordenador y de los *networks*. La creación de mapas mentales (*mental maps* o *mind maps*) tiende a organizar visualmente la información, es decir la forma de comunicar y representar el conocimiento por medio del lenguaje visual.

La mayoría de los contenidos en la Web son de tipo hipertextual; eso significa que cualquier publicación se expone y se lee en un orden no necesariamente previsto por su creador. El uso de las formas del hipertexto y las infinitas posibilidades de la imagen en movimiento, ofrecen otras maneras de narrar y compartir contenidos. El público puede realizar lecturas, reconstruir sus propias historias, apropiarse de datos e informaciones navegando en el universo de la Web. Resulta por tanto imprescindible abandonar las formas de lectura lineares y cerradas a favor de una lectura performática.<sup>227</sup>

La característica formal más destacada de todos ellos es que se encuentran a medio camino entre el texto y la imagen: constituyen una información textual que ha roto el eje de su organización rectilínea y que se desparrama por el espacio y por lo tanto se visualiza.<sup>228</sup>

En las formas del hipertexto, por tanto, la información se comunica, los hechos y las historias se conecten con otros hechos y otras historias desplegándose en el tiempo, adquiriendo de ese modo una componente performática. A partir de estas premisas se han experimentado nuevos comportamientos artísticos *online*, en los que se subraya la importancia de la interconexión entre palabra e imagen. En los últimos años, gracias a la creación de la Web 2.0, el progreso tecnológico ha llevado a la relación entre imagen y texto en un ámbito de experimentación muy sofisticado, cambiando definitivamente la manera

---

<sup>227</sup> Esta nueva actitud de compartir los datos y las infinitas lecturas junto con la creación del libro *online*, del *e-book* y de la literatura electrónica han suscitado algunas posiciones teóricas pesimistas. Uno de los estereotipos de nuestra contemporaneidad es que el libro será sustituido definitivamente por el *e-book*, así como la radio se reemplazó con el vídeo. Esta posición ha sido refutada por una reciente literatura nacida para demostrar la omnipresencia del libro en todos sus formatos sean convencionales o alternativos. Véase por ejemplo el libro de Jim COLLINS, *Bring on the Books for Everybody: How Literary Culture Became Popular Culture*. Durham, NC, U.S.A.: Duke University Press, 2010.

<sup>228</sup> Josep CATALÁ, *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Ob. cit., p. 468.

convencional de entender y contemplar la creación artística. El público no solo puede interactuar con la obra y modificarla, sino que puede leerla gracias a la yuxtaposición entre texto e imagen en un único medio. La relación entre artista, obra de arte y público/lector es performática, espontánea y muy a menudo casual.

### **7.5. MIT: Literatura, arte, tecnología y traducción**

En la introducción del libro *Critical Terms for Media Studies*, William J. T. Mitchell y Mark B. H. Hansen se enfrentan a la cuestión de los *new media* a partir de la frase formulada por Friedrich Kittler: «Media determine our situation»<sup>229</sup>. Siguiendo la línea dictada por el científico alemán, los dos teóricos afirman que los nuevos medios tecnológicos constituyen “la base infraestructural”<sup>230</sup> para la comprensión de nuestra contemporaneidad. El análisis de los *new media* entra dentro de varios ámbitos disciplinarios que focalizan sus intereses en la cultura y el materialismo antropológico, en los estudios comparativos, la crítica social, cultural y visual, en la comunicación y en las políticas de la información. Según Mitchell y Hansen, las influencias de las tecnologías en la sociedad, en la constitución de las identidades y en la reconfiguración de la creatividad se ha vuelto la materia central de algunas Universidades de Estados Unidos como en MIT (*Comparative Media Studies*) y en Georgia Tech (*Literature, Communication, and Culture*). La relación que el arte teje con los *new media* (vídeo, digitalización, realidad aumentada, láser, etc.) y con los «medios de la era electrónica»<sup>231</sup> ha multiplicado las prácticas artísticas obligándonos a hablar de una nueva materialidad de la obra de arte. Al mismo tiempo nos ha conducido a reflexionar sobre la relación que se establece entre artistas y científicos, sobre el comportamiento del espectador delante de una obra de arte siempre más relacionada con soportes digitales y electrónicos y sobre la interconectividad.<sup>232</sup> El público de la era electrónica es para Popper un “utilizador” de sistemas inteligentes, por lo que no se limita a contemplar la obra de arte sino que

<sup>229</sup> Citado en: William J. T. MITCHELL; Mark B. H. HANSEN, *Critical Terms for Media Studies*, Chicago, University of Chicago Press, 2010, p. vii.

<sup>230</sup> *Ibidem*.

<sup>231</sup> Frank POPPER, *L'art a l'âge électronique*. Parigi: Hazan, 1993.

<sup>232</sup> En 2005, con motivo del 93 congreso organizado por el College Art Association de Atlanta (CAA), se han discutido los tópicos de la relación entre arte, ciencia y tecnología. Una selección de papers presentados durante el Congreso titulado *Hybridity: Arts, Sciences and Cultural Effects* han sido publicados en la revista *Leonardo*, 39, 2, 2006.



interviene en ella activamente. El público es un sujeto activo que con un gesto conduce y gestiona la obra según sus propias decisiones. Así, como afirma Popper, el termino interacción proporciona un rol fundamental al público, porque gracias a las nuevas tecnologías el artista está en condición de poder crear situaciones en las que la obra de arte reacciona a las acciones del utilizador<sup>233</sup>.

En este contexto no sorprende que Mitchell, uno de los teóricos más destacados en el debate acerca de las prácticas interartísticas, haya subrayado la importancia de la institucionalización de las formas de arte que se relacionan con las ciencias y las tecnologías. El Comparative Media Studies/Writing de la Universidad Norteamericana MIT es uno de los departamentos a la vanguardia en el campo de la investigación de las nuevas tecnologías aplicadas a las artes. Un grupo de especialistas del sector medial se interesa hoy en experimentaciones innovadoras en el campo de la realidad aumentada. En este contexto, el ámbito artístico, literario y poético ha podido experimentar innovaciones únicas gracias al soporte de las nuevas tecnologías alcanzando un nivel creativo sin precedentes. La literatura electrónica, o *e-lit*, es por ejemplo uno de los campos de experimentación más desarrollado.<sup>234</sup> Se trata de una extensa categoría que comprende diferentes formas para manifestarse: la novela y la poesía hipertextual, la poesía cinética presentada por medio del programa Flash, instalaciones de arte computacional que exigen a los visitantes una lectura activa y participe, la *chatterbots* (caracteres con poder conversacional), la novela interactiva, cuentos que tienen la forma de los e-mails, del SMS o del blog, etc.<sup>235</sup> Toda una serie de manifestaciones textuales en las que la imagen y la palabra se relacionan de forma única. La interrelación entre los dos medios se elabora desde una perspectiva no solo conceptual y teórica, sino entre la yuxtaposición de soportes antes separados por ámbitos muy específicos. La pantalla, la webcam, la palabra y la imagen cooperan con el objetivo de crear un libro en movimiento, interactivo e hipertextual.

---

<sup>233</sup> Frank POPPER, *L'art a l'âge électronique*. Ob. cit., p. 8.

<sup>234</sup> Con este término nos referimos a los trabajos literarios y poéticos realizados a partir de las posibilidades abiertas por Internet y las tecnologías computacionales.

<sup>235</sup> Una de las editoras mas importantes de literatura electrónica es la *Electronic Literature Organization* fundada en 1999 para promocionar la lectura, la escritura y la enseñanza de la literatura creada a partir de las nuevas tecnologías. En 2010 y en 2012 la editora ha publicado online dos volúmenes que recopilan algunos de los más recientes textos de literatura electrónica. Desde 2010 la organización ha entrado a ser parte de las investigaciones llevadas a cabo por el Departamento Comparative Media Studies/Writing de MIT. Véase el sitio oficial <http://eliterature.org>

La mayoría de los libros electrónicos superan definitivamente la lógica panóptica del *database*, el género de la novela convencional del siglo XIX y la misma esencia de Internet. *Reconstruction Mayakovsky*<sup>236</sup> es un libro que se desarrolla a partir de la libre inspiración en los textos del poeta futurista Vladimir Mayakovsky. La estructura narrativa deriva principalmente del género de la novela inculta como la novela histórica, la ciencia-ficción, la novela policial y las películas. Este ensamblaje de géneros narrativos viene desestabilizado por la combinación del lenguaje lírico con las formas de comunicación propias de la computadora. El *hyperlink*, la apropiación por medio de la práctica del “copia y pega”, la repetición y la traducción son elementos de desestabilización que llevan al lector a resintonizar una narrativa coherente obligándole a ser cómplice de la creación siguiendo su propia historia y su ideología. De ese modo, el espacio web del “e-libro”, adopta la estética del “do-it-yourself” (hazlo por ti mismo) propia de la tradición del Futurismo ruso; una estética que privilegia el *ready-made* de objetos virtuales que se entremezclan con pensamientos y lenguajes *hightech*.

La traducción empleada en los textos de literatura electrónica se refieren bien a la traducción lingüística por medio de programas automáticos bien a los procesos de trasposición de un medio a otro. Así como ocurre en el texto *Reconstruction Mayakovsky*, que usa el programa automático de traducción BabelFish para traducir desde el inglés al francés y viceversa.

### 7.5.1. Between Page and Screen de Amaranth Borsuk

*Between Page and Screen* (2012)<sup>237</sup> (fig. 21) de la escritora Amaranth Borsuk explora la esencia del *e-book* como objeto interactivo de la era de la lectura digital en pantalla. Las páginas del libro no contienen textos sino figuras geométricas abstractas y una dirección web. Por medio de un ordenador y de una webcam, los códigos de las figuras vienen descifrados y traducidos en la pantalla que revela el texto literario: un poema realizado a partir de una serie

---

<sup>236</sup> Illya SZILAK, *Reconstruction Mayakovsky*. En: Laura BORRÁS; Talan MEMMOTT; Rita RALEY; Brian STEFANS, *Electronic Literature Collection*. Cambridge, Massachusetts: Electronic Literature Organization, II, Febrero 2011.

[http://collection.eliterature.org/2/works/szilak\\_reconstructing\\_mayakovsky.html](http://collection.eliterature.org/2/works/szilak_reconstructing_mayakovsky.html)

<sup>237</sup> Amaranth BORSUK, *Between Page and Screen*. Nueva York: Siglio Press, 2012.

de cartas de amor escritas por dos amantes. Las palabras parecen tener vida propia, se mueven creando una poética peculiar, se confunden y se reordenan intentando diseñar la trama de la relación sentimental. La relación delineada en el poema no se desarrolla en el tejido narrativo impreso en hojas de papel ni en la pantalla de un televisor (los medios convencionales en los que estamos acostumbrados a leer o ver las historias de amor), sino en el espacio aumentado que el mismo lector abre con un gesto voluntario al interconectarse con una máquina. Las reflexiones conceptuales y filosóficas acerca de este *e-book* podrían ser varias, sin embargo nos interesa desarrollar un discurso técnico alrededor de la estructura intermedial e interartística de la obra. Aquí, el matrimonio entre la vieja y la nueva tecnología, la imprenta y la digitalización, la página y la pantalla, resulta existir en un espacio totalmente virtual y aumentado. El libro no tiene palabras sino figuras abstractas en blanco y negro que necesitan una traducción por medio de la webcam para hacerse comprensibles. *Between Page and Screen* parece superar la definición de McLhuan “el medio es el mensaje” que para Mitchell es “ el mensaje es el medio”. La palabra y la imagen coinciden en una misma figura abstracta que supera la convención de la palabra leída y de la imagen observada. El texto es accesible solo por medio de una traducción automática realizada a través de una webcam.

## CAPÍTULO VIII

### *INTERNACIONALIZACIÓN Y GLOBALIZACIÓN DEL ARTE. LA NECESIDAD DE TRADUCIR*

En *Ciudad pánico. El afuera comienza aquí*<sup>238</sup> Paúl Virilio se enfrenta a las problemáticas acerca de la transformación radical de lo político, de lo social y de lo humano en la época de la información de masas. Aquí, el filósofo francés nos lleva al punto más álgido de su pensamiento sibilino describiendo el fenómeno de la *creación sin creación* que se concreta en el acto de sustracción, desmaterialización e in-presencia de la obra de arte. En términos políticos esta in-presencia, correspondería por similitud a la “des-territorialización aero-orbital” de la era de la globalización. Así, a la lógica de la creación de una presencia, lo que era la obra de arte en su materialidad, se ha sustituido en nuestra contemporaneidad la lógica de la desaparición presente tanto en el ámbito artístico como en el terreno de la geopolítica. Según Virilio, el criterio del “acontecimiento” narrado, presentado y representado ha dado paso a la lógica del “accidente”, una práctica muy contemporánea que produce un evento sensacionalista y espectacular en el que desaparecen las formas tradicionales de presentación y preservación: crear el “accidente” es lo que caracteriza la normalidad cotidiana tanto en el arte como en la política.

Esa clase de expresionismo es buscada hoy en día universalmente, tanto por los “terroristas” como por los “artistas” y todos los *activistas* contemporáneos de la era de la globalización planetaria.<sup>239</sup>

A la política-espectáculo producida por el fenómeno de la globalización denunciada por Virilio corresponde la crítica al sistema del arte en la era de internacionalización neoliberal y económica impulsada por los países occidentales, igualmente espectacular y propagandista:

¿(...) qué queda de la noción de *obra* cuando incluso la de “obra maestra” ha desaparecido hace tiempo? ¿Qué queda, paralelamente, del *autor*, del *creador*, desde que Dios ha muerto, según la lógica también promocional de Friedrich Nietzsche?<sup>240</sup>

---

<sup>238</sup> Paul VIRILIO, *Ciudad pánico. El afuera comienza aquí*. Traducción de Iair Kon. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006.

<sup>239</sup> *Ibidem*, p. 37.

La preocupación acerca de la desaparición de la *obra* se comparte en las ideas de algunos teóricos y curadores que investigan los efectos de la economía y de las políticas de producción y visualización del arte en la era global. “Global art and the Museum”, por ejemplo, ha sido el tema de una investigación internacional y de un proyecto curatorial desarrollados durante cinco años y dirigidos por Hans Belting, Andrea Buddensieg y Peter Weibel desde el *Center for Art and Media* (ZKM), Karlsruhe. La finalidad del proyecto ha sido la de documentar los confines de la denominada *art world* (arte mundial) a partir del análisis de las transformaciones del arte contemporáneo provocadas por la globalización. En muchos países (no solo occidentales) la producción artística se ha vuelto un proyecto económico que incluye precisas estrategias por parte de las grandes instituciones del arte. Según los teóricos involucrados en el proyecto, el arte se ha convertido en un programa sociopolítico impulsado por ideologías de la identidad, por la autodeterminación de grupos y comunidades y por los cambios sociales a nivel global. Este largo proyecto culminó con la publicación del libro *The Global Contemporary: The Rise of New Art World after 1989*<sup>241</sup> que recoge importantes artículos de Hans Belting, Peter Weibel, Parul Dave Mukherji, Terry Smith, etc., acerca de una *new art world* surgida en plena globalización.

El artículo de Smith, titulado “Contemporary Art: World Currents in Transition Beyond Globalization”, parece parafrasear a Virilio en describir tres bloques conceptuales, o fenómenos, que dominan el mundo artístico contemporáneo: el *remodernist*, el *retro-sensationalist* y el *spectacularist*. La globalización artística, según Smith, encuentra su primer momento histórico en la mayoría de los movimientos artísticos nacidos entre Europa y América en los años ‘50 y ‘60, como el Pop, la Minimal, el Conceptual, el Process y el Land Art. Movimientos todos ellos que entre los años ‘70 y ‘80 se convirtieron en tema de discusión y de análisis también fuera de los confines occidentales. En estos mismos años, además, las teorías post-estructuralistas acompañaron el surgimiento de las prácticas artísticas posmodernas, reforzando notablemente la expansión a nivel mundial de las producciones locales y nacionales. Según Smith, sin embargo, la tendencia económica de comercializar las obras de arte periféricas en auge durante la década de los ‘90 ha contribuido a la creación de

---

<sup>240</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>241</sup> Hans BELTING, Andrea BUDDENSIEG, Peter WEIBEL (eds.), *The Global Contemporary: The Rise of New Art World after 1989*. Cambridge, Mass.: MIT Press for ZKM, Karlsruhe, 2013.

etiquetas como *world art*, *global art* y *geoaesthetics art* para describir el fenómeno general de “mundializar” el arte:

Since then, contemporary art everywhere has engaged more and more with spectacle culture – with image-saturated commerce, globalized lifestyle, and social media – and with anxieties caused by political volatility and climate change.<sup>242</sup>

Desde entonces, los mayores museos del mundo, posicionándose como centros de atracción de la cultura del espectáculo, han promovido la concepción de un arte global que se caracteriza por dos fenómenos principales: el primero, de carácter económico y político, ha empujado a la tendencia de comercializar el arte en un mundo siempre más conectado entre Occidente y Oriente, Norte y Sur; el segundo ha sido determinado por las grandes instituciones del arte que tienen la voluntad de espectacularizar la actividad artística convirtiéndola en un tema de interés económico y consecuentemente de desmaterializarlas de su contenido cultural original.

El “movimiento” reiterado de bienes y culturas por todo el planeta ha motivado algunas ideas catastróficas acerca del fenómeno de la contemporánea globalización artística, así como demuestran los movimientos de proliferación de aptitudes anti-globalizadoras, de resistencias localistas y el cosmopolitismo crítico surgidos sobre todo en los contextos territoriales y culturales pertenecientes a las excolonias. Según Smith, estas aptitudes han empezado a caracterizar el circuito de las bienales y de las exposiciones internacionales de arte itinerante. Testimonio de ello son, por un lado, los discursos teóricos y las piezas artísticas de clara tendencia anti-imperialista que los curadores eligen a la hora de representar la identidad, o la *imagery* de lo nacional y de lo local dentro de los circuitos nacionales e internacionales<sup>243</sup>, y por otro lado los movimientos de resistencia -motivados en la mayoría de los casos por la

---

<sup>242</sup> Terry SMITH, “Contemporary Art: World Currents in Transition Beyond Globalization”. En: Hans BELTING, Andrea BUDDENSIEG, Peter WEIBEL (eds.), *The Global Contemporary: The Rise of New Art World after 1989*. Ob. cit., p. 187. Según Smith, la diversidad de las prácticas artísticas contemporáneas, más que ser ubicadas dentro de algunas categorías que la conforman bajo modelos hegemónicos, como *global art*, *world art*, o *geoaesthetics*, tendría que ser reconocida en base a sus peculiaridades distintivas y específicos niveles geográficos tales como lo local, lo regional y lo internacional (*worldy*). Smith además mueve el objeto de la crítica hacia una interpretación ontológica del arte internacional insertándolo dentro del concepto de ser-en-el-mundo.

<sup>243</sup> Terry SMITH, “Contemporary Art: World Currents in Transition Beyond Globalization”. Ob. Cit., p. 188.

actual condición disyuntiva entre las economías mundiales predominantes— que han puesto en “*stand by*” la ola hegemónica de la globalización como fenómeno mundial, fomentando actitudes proteccionistas que han priorizado la exhibición de los productos locales y regionales.<sup>244</sup>

Sin embargo, a pesar de la tentativa de visualizar, promover y proteger las artes nacionales de los efectos de la globalización cultural, económica y política, la tendencia general que define teóricamente y que caracteriza formalmente la producción artística actual, es la naturaleza híbrida y compuesta del arte contemporáneo. El fenómeno de la internalización del arte, no solo ha eliminado las fronteras territoriales que caracterizaban los distintos mapas culturales y estéticos de cada país, sino que ha confundido los márgenes propios de la creación artística, sobre todo cuando esta se funda en la utilización de los medios tecnológicos y en la interconexión entre lenguajes y lenguas. Además, la movilidad contemporánea se ha vuelto una necesidad de trabajo para muchos artistas (no solo de las periferias) y una posibilidad cotidiana de hibridar ideas, conceptos, lenguas y soportes: el libre movimiento de desplazarse entre varios continentes, exponiendo en museos, instituciones culturales, sitios de Internet, e incluso teniendo cursos, seminarios o talleres en los lugares más remotos del mundo caracteriza al fenómeno contemporáneo del “nomadismo transcultural como misión”. En todos estos traslados es común que los artistas reformulen sus obras para que se adapten conceptualmente y lingüísticamente a las culturas de acogida, que alteren sus mensajes para convertirlas en material narrativo de fácil lectura para que el otro cultural y lingüísticamente diferente pueda comprenderlas. Así que, junto con el movimiento de los artistas, las obras de arte viajan entre instituciones y en las exposiciones internacionales itinerantes fomentando el surgimiento de la “hibridación de la esencia estructural de la obra de arte”. En este contexto, la tentativa de exponer un arte nacional, con sus propias peculiaridades culturales e identitarias, se derrumba delante de un objeto artístico que se ha hibridado debido al efecto “colonizador” de la globalización artística, determinando una transformación no solo en la identidad estructural de la pieza, sino también en su *image* y en su *imagery*, y más allá de los confines nacionales en los que se encuentra, es producida, presentada o interpretada.

---

<sup>244</sup> *Ibíd.*

En un territorio caracterizado por la coexistencia de lenguajes artísticos, lenguas y culturas, la previsión de Smith según la cual «translation becomes the medium of necessity, of possibility and of hope»<sup>245</sup> se revela una declaración de fundamental importancia.

### **8.1. Interpretar nuevos códigos culturales**

La iconografía tradicional, como declara William Thomas Mitchell, se ha vuelto insuficiente desde que los fenómenos interartísticos y sobre todo el uso de las nuevas tecnologías han empujado la tendencia a la repetición de lenguajes artísticos (técnicas y tecnologías) y códigos culturales. La repetición de códigos se hace mucho más patente desde que los artistas han empezado a dejar sus países y trasladarse a otros distintos en habla y cultura. A la alteridad cultural de cada artista (muchas veces sujetos diaspóricos dentro de sus propio países en cuanto sujetos previamente colonizados pero también en los países de acogida en cuanto *outsiders*) corresponde una alteridad estilística y estética. Debido al hecho de que buena parte de la producción artística contemporánea ya no se diferencia por los estilos o lenguajes peculiares de una cultura, reconocer el origen y la singularidad de una obra (sobre todo en los contextos internacionales como las Bienales) puede resultar complicado.

¿En qué consiste hoy en día la singularidad de una obra de arte? ¿Cómo reconocerlas e interpretarlas? Las peculiaridades propias de cada artista han permitido la asignación, la autenticación y el reconocimiento de las obras a muchos años de distancia, a veces incluso de siglos. Sin embargo, los signos característicos y singulares de cada artista ya no siguen las reglas de un tiempo concreto, e identificarlos de forma exacta necesita de algunas estrategias visuales muy claras y directas. No es una casualidad que hoy en día las obras se acompañen por textos explicativos que ofrecen informaciones varias acerca de la obra y de su creador. El sistema del arte se ha vuelto por tanto mucho más eficiente no solo en términos de “explicación”, sino también de tutela de la identidad. Galerías, museos e instituciones protegen la autoría de la pieza. Los artistas mantienen sus nombres y sus peculiaridades gracias a una constante tutela de las obras, en términos de protección de derechos de exhibición, de producción de la imagen, de impresión, etc.

---

<sup>245</sup> Terry SMITH, “Contemporary Art: World Currents in Transition Beyond Globalization”. Ob. cit., p. 188.



El objeto artístico des-materializándose de su esencia fundamental, la forma pictórica (*picture* para usar la expresión de Mitchell), se ha vuelto un artefacto poliédrico y complejo, a menudo de carácter intermedial y que se abre a conceptualizaciones de varios tipos, desde el ámbito humanístico al científico. Habiendo perdido cualquier tipo de referencia técnica, histórica, teórica o cultural, solo nos queda la posibilidad de interpretar directamente cada obra en su significado específico.

## **8.2. Una ética intercultural en la recepción de las obras de arte**

Los discursos sobre una ética intercultural que alienta el diálogo entre culturas “iguales” –culturas que quieren conocerse en lugar de abrumarse-, motivan una investigación más profunda de las tendencias contemporáneas a la internacionalización del arte. Este fenómeno de extremo interés para historiadores del arte, críticos y curadores, ha levantado algunos problemas importantes entre los que se encuentran la comprensión de la obra de arte, su traducción, su transmisión y su recepción. Hoy en día usar el término “comprensión” en su significado etimológico más profundo (*cum prehendere*: coger con, contener con el intelecto, abrazar con la mente las ideas, entender plenamente) parece ser más prolífico. Y en efecto, cuando las exposiciones de arte se mueven alrededor del mundo, cruzando las fronteras geopolíticas, comprender más que interpretar se vuelve un acto indispensable, aunque a veces complejo. Esta complejidad se debe a la dificultad de leer e interpretar las obras no solo desde un punto de vista formal (obras interlingüísticas o intermediales que usan diferentes medios y lenguajes), sino también de contenido: el mensaje que la obra quiere expresar representa un complejo conjunto de valores culturales, morales y rituales que pertenecen a un artista (lectura intercultural). A este propósito el filósofo norteamericano Artur Danto comentaba que la identidad de la obra depende de los contextos culturales en los que se encuentra y es interpretada. Nuestra visión viene condicionada por nuestra cultura de origen, así una obra se condensa en un objeto aparentemente normal, pero oportunamente transfigurado, en una cultura entera (la cultura del creador y la del receptor).

La historiadora del arte italiana Angela Vettese, apoyándose en las ideas de Danto, nos recuerda que en las *Brillos Box* de Andy Warhol se identificaban una serie de referencias conceptuales comprensibles solo a quienes compartían la cultura norteamericana. Sin

embargo, «cosa accade se chi osserva quell'opera non conosce il sistema di riferimento?»<sup>246</sup>, es decir, el sistema de referencias comerciales y los valores culturales de esa nación. Este problema se ha fortalecido con el fenómeno de la globalización que desde los años ochenta ha empujado el arte visual a mantener una base teórica de tipo occidental y sin embargo a desarrollar aspectos derivados de otras culturas.<sup>247</sup> Así, las Bienales, aunque tengan una estructura rígidamente occidental acogen artistas de todo el mundo cuyas obras reflejan la cultura, los valores, los ritos y las tradiciones de sus propios países. En este contexto global quién puede comprender las estratificaciones de sentido que conforman una obra de arte africano, indio o chino si no se conocen los fundamentos de culturas tan diferentes a las de Occidente? Además hay que considerar que las obras visuales se han alejado progresivamente de su elemento meramente visual y estético para concentrarse en los elementos mentales y conceptuales. En términos formales, la distancia del materialismo implica multiplicar los textos escritos como vehículos para introducir y explicar las obras. La escritura, la palabra escrita o verbal se ha vuelto un elemento formal y parte sustancial de la misma. En todas las exposiciones individuales, colectivas, itinerantes, locales e internacionales se necesitan los textos escritos que traducen las informaciones acerca de la pieza y del artista. Son palabras que viajan con las obras de arte y que representan un potente medio de comunicación intercultural que relaciona diferentes públicos que poseen culturas y lenguas muy distintas. La identificación por parte del público es de hecho una parte fundamental del proceso de creación. Esta identificación se presenta solo si el mensaje puede llegar a su destino, ser traducido.

Desde un enfoque meramente lingüístico, Jurij Lotman consideraba una obra literaria una representación “individual”: «No puede existir en el texto artístico ningún tipo de sustituto adecuado en el plano de la expresión sin que se verifique una mutación en el plano del contenido».<sup>248</sup> Del mismo modo, la traducción de las piezas artísticas muta inevitablemente parte de su contenido a la hora de trasladar el complejo sistema de referencias históricas, sociales e ideológicas que conforman las mismas. Siguiendo a Lotman podríamos afirmar que la realidad histórico-cultural de la obra no se limita a la representación de la

---

<sup>246</sup> Cfr. Angela VETTESE, *Capire l'arte contemporanea*. Turín: Umberto Allemandi, 2006, p. 9.

<sup>247</sup> *Ibid.*

<sup>248</sup> Jurij M. LOTMAN, “Il problema del testo”. En: Siri NERGAARD (ed.), *Teorie contemporanee della traduzione*. Milán: Strumenti Bompiani, 1995, p. 92.

misma. La obra consiste de una *image* y de su relación con la realidad extratextual (la realidad, las normas literarias, tradición, el sistema de las creencias).<sup>249</sup> Analizar un texto sin tener en cuenta la complejidad de las relaciones extratextuales sería como interpretar los elementos formales de una pintura y colocarla en un determinado tiempo histórico y social, ignorando los problemas dados por la percepción, por la interpretación de los elementos culturales e ideológicos, literarios y artísticos, por el código, la escritura y su traducción.

### **8.3. Exposiciones que traducen y la traducción en exposición**

En contraposición al fenómeno que tiende a abrazar bajo una misma agenda internacional muchas manifestaciones de arte contemporáneo, Smith reconoce la producción artística que se crea a partir de prioridades nacionalistas e identitarias, especialmente las que derivan desde las culturas anteriormente colonizadas. La producción artística local o regional que se inserta dentro del circuito internacional del arte (bienales, exposiciones temporáneas itinerantes, etc.) es definida por Smith «*art of transnational transitionality*».<sup>250</sup> La condición de “transición transnational” ha suscitado el interés por parte de curadores, teóricos y artistas que han debatido cuestiones acerca de la globalización en términos de transferencias (de información, de bienes, de obras de arte, de ideas), de traducción lingüística y cultural y de movilidad. En este contexto, la traducción es uno de los elementos privilegiados para la construcción de los discursos teóricos en la organización de exposiciones de carácter internacional.

Durante la primera década de 2000, el interés se ha concentrado sobre todo en la posibilidad de detectar los elementos de la traducción lingüística en los procesos de intercambio cultural y artístico entre países. En la Bienal de Venecia de 2007, por ejemplo, se presentaron algunos trabajos de traducción realizados por la Escuela Karl Marx School de Lengua Inglesa. Se trata de un grupo de filósofos, artistas y críticos de arte que residen en Moscú y que se ocupan de leer los libros de Marx confrontando las varias traducciones en ruso e inglés con los originales en lengua alemana. Este ejercicio lingüístico se abre a discusiones acerca de la importancia de los textos de Marx en la filosofía, en la política y en

---

<sup>249</sup> *Ibidem*, pp. 100-101.

<sup>250</sup> Terry SMITH, “Contemporary Art: World Currents in Transition Beyond Globalization”. *Ob. cit.*, p. 189.

el arte. Seguramente la actitud hacia la traducción de textos filosófico-económicos en el ámbito artístico es una prioridad en un país como Rusia marcado por represiones políticas. La exposición “Svoboda” curada por Daria Khan en el Spazio Carbonesi de Bolonia en 2001, representaba claramente esta postura. La palabra *svoboda* en ruso significa “libertad”. Sin embargo, la palabra escrita en caracteres latinos pierde su sentido y se vuelve puro sonido, una combinación de letras en un diccionario. La pérdida del significado depende de varios factores. En primer lugar del proceso que lleva a la palabra a ser traducida en otro idioma; en segundo lugar por la posible “incomprensión” de la misma por parte de un público de habla no rusa; y para terminar, la desavenencia que el uso de la palabra tiene por no contar con un referente cultural que la proteja en su propia lengua. La palabra “libertad” (*svoboda*) de hecho, ha perdido su significado social y artístico incluso en su mismo contexto lingüístico, debido a las restricciones políticas que han sufrido los artistas y los curadores.<sup>251</sup>

Parece ser bastante sintomático que el concepto de traducción se asocie con exposiciones de carácter subversivo. Este es el caso de la exposición titulada *Translated Acts. Performance and Body Art from East Asia. 1990-2001* curada por Yu Yeon Kim<sup>252</sup>. Ya desde el título se subraya la voluntad de transmitir dos actos de traducción:

The first being the articulation of cultural identity, historical legacy, and inner expression into performance – and the second the extension of the body and performative action into other mediums, such as photography, video and digital or networked space.<sup>253</sup>

En una era de globalismo y multiculturalismo intensificado, los artistas asiáticos (prevalentemente de Japón, China, Corea y Taiwán) muestran una serie de performances en las que confluyen las problemáticas relacionadas con las identidades envueltas en los procesos de colonización y descolonización. Según Yu Yeon Kim, estos artistas se enfrentan a problemas de identidad frente a los flujos internacionales de ideas e influencias, fenómenos que quizás sean mucho más fuertes que en las comunidades diaspóricas de Europa o América. Los trabajos representados por los artistas japoneses, por ejemplo, se desarrollan por medio de

<sup>251</sup> Véase el artículo de la exposición publicado en la web de Exibart:

[http://tv.exibart.com/news/2008\\_lay\\_notizia\\_02.php?id\\_cat=78&id\\_news=6709](http://tv.exibart.com/news/2008_lay_notizia_02.php?id_cat=78&id_news=6709)

<sup>252</sup> Yu YEON KIM, *Translated Acts. Performance and Body Art from East Asia. 1990-2001*. Berlín: The Haus der Kulturen der Welt, 2001.

<sup>253</sup> *Ibidem*, p. 13

la alta tecnología para traducir la naturaleza esquizofrénica de una cultura que se enfrenta al carácter dual de su sociedad, caracterizada por una realidad tan conformista y tradicional como fantástica e incluso fetichista, caso de la subcultura del Manga y la animación. Alejandro González Iñárritu en *Babel* consiguió alcanzar una descripción bastante exacta de los personajes japoneses teniendo en mente la cultura “*fantasy*”. La chica muda representa en clave cinematográfica la trasposición de un manga erótico, una perfecta traducción del fenómeno interartístico que domina las sociedades diaspóricas.

El arte coreano actual, por contra, parece reaccionar a una serie de actos represivos del gobierno que comenzaron en 1950 y terminaron con la masacre de Kwangju en mayo de 1980. En respuesta a esta represión, los artistas han empleado un lenguaje artístico parecido al realismo crítico político, definido hoy por el movimiento Minjoong (*Peoples' Art*). Este término comprende no solo a la clase proletaria (en el sentido marxista - leninista) sino a toda una comunidad de estudiosos, teóricos y artistas: «in a period of total press censorship this form of realism served both as a focus and expression of dissidence».<sup>254</sup> El mismo dilema se subraya en los trabajos realizados por los artistas de Taiwán que a partir de un contexto cultural que se debate entre lo local y lo global, lo indígena y lo chino, ha creado múltiples lenguajes y conceptos artísticos caracterizados por la memoria nacional. El arte se vuelve un instrumento para la crítica social y política, así como una profunda expresión de la condición humana. Las performances realizadas por los artistas chinos Wenda Gu y Xu Bing se caracterizan por el uso conceptual de la traducción y revelan los límites de una política represiva en relación a Occidente. Ambos artistas usan la caligrafía para jugar de modo provocativo con la semiótica occidental. Esto es evidente por ejemplo en la sorprendente pieza de Xu Bing titulada *Cultural Animal* (1994) (fig. 22) realizada en un sótano de Beijing para expresar la relación entre el Este y el Oeste. Se trata de un claro ejemplo de transferencia de significados cuyos protagonistas son dos cerdos que dentro de un gran corral lleno de libros de literatura china y occidental, y con fragmentos de los textos escritos sobre su piel con caracteres chinos y occidentales copulan compulsivamente.

Uno de los elementos fundamentales de la obra de Wenda Gu es el uso de la caligrafía en las pinturas, en los diseños, en las instalaciones y en las performance. *Retranslation &*

---

<sup>254</sup> *Ibidem*, pp. 17-18.

*Rewriting of Tang poetry #1*<sup>255</sup> (fig. 23) ha sido una performance en la que realizaba un dibujo caligráfico gigante en tinta negra mezclada con cabellos humanos. El diseño se mostraba en realidad como una serie de ideogramas ilegibles, una crítica al sistema estético oriental, pero también a la sensibilidad occidental por lo exótico.

De mayor o menor importancia, las exposiciones que llevan en su propio título la palabra traducción han ido creciendo hasta la fecha y han aportado interesantes puntos de reflexión en las investigaciones sobre la interpretación de las obras. El concepto de traducción ha sido investigado no solo dentro de la esfera del lenguaje, sino también dentro del campo de la producción artística. En los últimos años, algunos curadores han querido abarcar las problemáticas relativas al acto de la traducción como metáfora y mediación en los procesos de presentación de las obras en contextos artísticos internacionales y en la recepción de las obras por parte de públicos culturales diferentes.

Algunos ejemplos son la exposición *Übersetzung ist eine Form/Translation is a mode* (2010) curada por Birgit Rinagl y Franz Thalmair con el propósito de identificar los puntos de contacto y las divergencias en el arte conceptual por medio de la traducción. Uno de los aspectos más interesantes de esta exposición es quizás la voluntad de investigar la manera en la que se localizan las redes de comunicación internacional dentro de un mismo espacio apto a la presentación de obras que derivan de varios contextos geográficos y culturales, y consecuentemente las problemáticas que surgen a la hora de traducir y re-interpretar las obras por parte de un público más local.<sup>256</sup>

De mayor importancia se presenta la exposición titulada *The Spiral and the Square*<sup>257</sup> organizada en la Bonniers Konsthall en 2011 con el propósito de revelar las dinámicas que regulan la relación entre culturas y lenguajes. La exposición muestra una serie de trabajos artísticos considerados por los curadores Daniela Castro y Jochen Volz «exercises in translatability». Quizás esta haya sido la primera tentativa curatorial de institucionalizar la traducción lingüística y cultural dentro del ámbito propiamente artístico. “The Spiral and the

---

<sup>255</sup> Wenda GU, *Retranslation & Rewriting of Tang poetry #1*, 2000. Performance. Hong Kong Museum of Art, Hong Kong. Colección del artista.

<sup>256</sup> La Exposición *Übersetzung ist eine Form. | Translation is a mode* fue curada por Birgit Rinagl y Franz Thalmair y presentada en el Kunst Raum Niederoesterreich. [Cat. exp.: 09.04.2010 - 29.05.2010.

<http://www.kunstraum.net/en/programme/67-uebersetzung-ist-eine-form-translation-is-a-mode>

<sup>257</sup> Véase el catalogo de la exposición curada por Sara ARRHENIUS, Magnus BERGH, Cecilia SJÖHOLM (eds.), *Translatability*. Estocolmo: Albert Bonniers Förlag, 2011.

Square” encuentra su comienzo en la novela *Avalovara* (1973) escrita por el escritor brasileño Osman Lins, que se erige en eje de una cultura caracterizada por la propia traducción cultural. Desde Brasil el tema de la traducción se extiende hacia Noruega como inevitable encuentro entre culturas en un mundo globalizado.<sup>258</sup>

Dentro del panorama artístico global mucha importancia ha sido la que se ha dado a la traducción desde varias perspectivas. En 2012 el Museo alemán ZKM de Karlsruhe organiza la exposición *The Global Contemporary Art World After 1989*.<sup>259</sup> Las temáticas principales de la exposición, recopiladas en el catálogo editado en 2013 por Hans Belting, Andrea Buddensieg y Peter Weibel,<sup>260</sup> fueron entre otras: «The Global Turn. 1989 and its Consequences», «Art history. The End of a Canon», «Visual Worlds. Art and the Migration of Pictures». Dentro de esta última temática se presenta la sesión artística titulada *Lost in Translation. New Biographies of artists*, que recoge obras cuyo hilo común es la traducción cultural. En general, la producción artística presentada narra historias personales de artista nómadas que tienen que adaptar su propia identidad, interpretando diferentes papeles en cada nuevo contexto en el que se convierten en artistas. Este tipo de *self representation* (representación de sí mismo) no entra dentro de la definición de retrato autobiográfico, sino que más bien encaja en la tipología de la performance en la que los artistas interpretan un rol ficcional de sí mismos. Este mismo proceso se traduce en trabajos artísticos, como en el caso de *Work in Progress – Personal Map* de la artista Nezaket Ekic (Kirsehir), *The End of Art* de Tamy Ben-Tor, *Drop the Monkey* de Guy Ben-Ner, o la pieza titulada *An artist who cannot speak English is no artist* de Mladen Stilinović’s. Sin embargo, los mismos artistas pasan por diferentes fases del proceso de traducción: se trasladan, en términos de movimiento; se traducen, en términos lingüísticos y culturales; y se adaptan al nuevo contexto geográfico, institucional y a una audiencia cultural y lingüísticamente específica.

<sup>258</sup> <http://www.bonnierskonsthall.se/en/utställning/spiralen-och-kvadraten-ovningar-i-oversattbarhet/>

<sup>259</sup> *The Global Contemporary Art World After 1989*. Karlsruhe: ZKM Museo of Contemporary Art. [Exposición de 17 de septiembre de 2011 al 05 de febrero de 2012].

<sup>260</sup> Hans BELTING, Andrea BUDDENSIEG, Peter WEIBEL (eds.), *The Global Contemporary Art and the Rise of New Art World*. Ob. cit.





---

**PARTE TERCERA**

***LENGUA, CULTURA, SABER Y ARTE. LA TRADUCCIÓN EN LA ERA GLOBAL***



## CAPÍTULO IX

*HISTORIA DE UN CONCEPTO*

La práctica de la traducción tiene dos mil años de historia. Una historia constelada por momentos teóricos de gran intensidad que evidencian cómo en ciertas épocas la traducción ha tenido la facultad de renovar, enriquecer y ampliar las lenguas y las literaturas de los otros pueblos. George Steiner afirmaba que un texto tiene una estructura diacrónica, es decir un tiempo histórico específico, por eso cuando usamos una palabra despertamos la resonancia de toda su historia previa. Ninguna forma semántica es atemporal, así que cuando leemos un libro, observamos una pintura o escuchamos un soneto o una sinfonía estamos viviendo un presente histórico: «Leer íntegra y cabalmente equivale a restaurar lo vivo de los valores y de las intenciones dentro de los que la lengua se da en la realidad».<sup>261</sup> La noción de traducción como uno de los elementos fundamentales en la constitución de las tradiciones lingüísticas y culturales se muestra durante toda la historia de la humanidad. Siri Nergaard, una de las teóricas más destacada de los *Translation Studies* declaraba que «su efecto más profundo ha sido muy a menudo el de ser constructoras y, por así decir, ‘creadoras’ de lenguas, literaturas e incluso culturas»<sup>262</sup>. Le hacen eco Louis Kelly afirmando que «Western Europe owes its civilization to translation»<sup>263</sup> y el lingüista italiano Gianfranco Folena, quien afirma con cierto rigor que «todas las sociedades nacen de una traducción».<sup>264</sup>

Las Historias de las Literaturas presentan abundantes ejemplos que soportan la tesis según la cual la vinculación entre culturas siempre ha actuado por medio de la mezcla, la contratación de modelos, moldes y fenómenos de síntesis. A pesar de que en todas las edades esta relación ha presentado sus formas, sus personajes y sus praxis de transcodificación y traducción, se puede subrayar cómo en las culturas se ha producido siempre un problema de “migración” y, a continuación, de bilingüismo o multilingüismo. El lingüista italiano Gianfranco Folena identifica una tentativa de traducir ya a partir de la cultura romana en su

---

<sup>261</sup> George STEINER, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y de la traducción*. Ob. cit. p. 46.

<sup>262</sup> Siri NERGAARD, *La teoria della traduzione nella storia*. Milán: Bompiani, 1993, p. 18.

<sup>263</sup> Luis G. KELLY, *The True Interpreter: a History of Translation Theory and Practice in the West*. New York: St. Martin's Press, 1979, p. 1.

<sup>264</sup> Gianfranco FOLENA. *Volgarizzare e tradurre*. Turín: Einaudi, 1991, p. 72.

relación con la cultura griega.<sup>265</sup> En la Roma antigua la traducción ocupó un rol fundamental para la asimilación de otras lenguas, culturas y filosofías, una fuente de conocimiento que mereció algunas reflexiones teóricas. Cicerone (I siglo a. C) formuló por ejemplo el famoso precepto según el cual la traducción es una práctica de la oratoria que debe “interpretar” el texto original de forma innovadora y creativa. En base a su personal experiencia de traductor Cicerone no considera oportuno traducir como un intérprete, es decir “palabra por palabra”, sino más bien como orador, «manteniendo el carácter y la eficacia de las palabras mismas».<sup>266</sup>

En la introducción a su *Teoria della traduzione nella storia*, la teórica Siri Nergaard señala cómo el axioma dado por Cicerone sigue vigente en nuestros días:

En la distinción entre intérprete (*interpretes*) y orador (*orator*) existe la contraposición de dos métodos de traducción que permanecen constantes a lo largo de la historia, y lo son también hoy en día: entre el intérprete que traduce literalmente, palabra por palabra, y el orador que traduce el sentido.<sup>267</sup>

La traducción del sentido es la práctica que sigue San Girolamo cuando se enfrenta a la interpretación de las Sagradas Escrituras. Por su traducción “libre”, la *Vulgata* ha sido objeto de muchas contestaciones y acusada de herejía en cuanto rompía con la tradición exegética del pasado. Como es sabido, una parte significativa de la historia de la traducción en Occidente se debe a la traducción de la Biblia. En la Edad Media la traducción de las Sagradas Escrituras no se consideraba un arte capaz de recrear el sentido del texto original sino más bien como un acto de fidelidad al *verbum Dei*. Así que, la formulación de la célebre frase “*non verbum de verbo reddere sed sensum*” (no rendir palabra por palabra, sino reproducir el sentido original) dada por San Girolamo, representó, y sigue representando, una herejía para los autores de la fidelidad al texto original, pero también la máxima fundamental para todo traductor libre.

---

<sup>265</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>266</sup> Marco Tullio CICERONE, “Qual’è il migliore oratore”. Siri NERGAARD, *La teoria della traduzione nella storia*. Ob. cit. p. 57-58. [Título original: *Libellus de optimo genere oratorum*, ca 46 a. C.].

<sup>267</sup> Siri NERGAARD, *La teoria della traduzione nella storia*. Ob.cit., p. 27-28. (Traducción propia). Este libro se presenta como una recopilación de ensayos escritos por diferentes autores que intenta reconstruir, aunque parcialmente, una historia de la traducción desde Cicerone a Benjamin.

*De interpretatione recta* (ca. 1420) de Leonardo Bruni representa, según Folena, el primer ensayo moderno sobre la traducción y seguramente el más penetrante de todo el humanismo<sup>268</sup>. Bruni establece en cinco reglas los principios fundamentales de una buena traducción basándose en los criterios filológicos y hermenéuticos. A él se debe también el mérito de haber introducido el término moderno “traducir”. De hecho, la palabra *traducere* aparece por primera vez en una carta de Bruni del 5 de septiembre de 1400. Según algunos teóricos esta aparición se debe a un error semántico – *traducere* debía significar “introducir”, “guiar dentro” -, aunque para Folena la introducción de este nuevo neologismo fue conscientemente meditada.<sup>269</sup>

En francés, el término *traduction* apareció en 1539 de la mano del humanista y traductor Robert Estienne sustituyendo el término latino *interpretes*.<sup>270</sup> Etienne Dolet lo usó en un ensayo titulado *La maniere de bien traduire d’une langue en aultre* (1540), en el que enuncia cinco reglas del acto de traducir:

But does this rule entail? Nothing but following the principles of rhetorical harmony, to wit the words must be assembled and liaised so skilfully that not only is the soul contented but the ears, never having known such linguistic harmony, are enraptured.<sup>271</sup>

Desde entonces la palabra se ha extendido hasta nuestros días y ha asumido unas cuantas acepciones que siguen siendo objeto de negociaciones por críticos literarios, lingüistas y teóricos de los Estudios de Traducción. Aunque la introducción del término francés haya dictado la primera distinción -una distinción que sigue vigente hasta nuestros días- entre el intérprete (que opera en la lengua oral) y el traductor (que trabaja la lengua escrita), no resulta tan fácil encontrar una definición clara y discernible entre ambas prácticas.<sup>272</sup> A menudo, de

<sup>268</sup> Gianfranco FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*. Ob. cit., p. 60.

<sup>269</sup> *Ibidem*, p. 72. Para una exhaustiva historia del término “traducción” véase este mismo libro de Folena.

<sup>270</sup> Edmond CRARY. *Les grands traducteurs français*. Ginevra: Georg & Cie, 1963, p. 6. Según Georges Mounin, el francés *traducteur* se debe a Etienne Dolet que lo usó como un italianismo. Véase George MOUNIN. *Teoria e Storia della traduzione*. Turín: Einaudi, 2006, p. 18.

<sup>271</sup> Etienne DOLET, “How to Translate Well From One Language to Another” (1540). En: Douglas ROBINSON (ed.), *Western Translation Theory. From Herodotus to Nietzsche*. Traducción de David G. Ross. Manchester: St. Jerome Publishing, 1997, p. 96.

<sup>272</sup> En este periodo se produce la escisión entre la operación oral, interpretar, y la escrita, traducir. Los términos usados en varias lenguas para indicar el acto de *tra-ducir* y *tra-durre* (let. ‘transportar’;

hecho, los términos traducción e interpretación se entrecruzan dentro de los ámbitos de la Lingüística, de la Filosofía, de la Semiótica y de la Teoría de las artes.

En el ámbito de la Lingüística, la traducción se define como un segmento muy preciso en la amplia línea de investigación sobre comunicación. En lo específico la traducción se establece en el proceso de mediación lingüística que lleva a la comprensión de un idioma desconocido. En el terreno lingüístico por tanto la definición de traducción se reduce a la relación entre dos textos: el de origen y el de llegada. El ilustre lingüista inglés John Catford definía la traducción como:

The replacement of textual material in one language (SL) by equivalent textual material in another language (TL). (...) The use of the term textual material underlines the fact that in normal conditions it is not the entirety of a SL text which is translated, that is, replaced by TL equivalents.<sup>273</sup>

Siguiendo la definición de Catford, la traducción es el proceso que lleva un texto original a ser remplazado por su equivalente. Sin embargo, la ambivalencia del término “equivalencia” ha despertado el interés de muchos teóricos de la traducción. Eugene Nida, por ejemplo, para describir las diferentes maneras de traducir la Biblia, distinguió entre la “equivalencia dinámica” y la “equivalencia formal”. La primera, conocida también como “equivalencia funcional”, intenta expresar la idea del texto base por medio de la literalidad, es decir del orden original de las palabras, de la voz gramatical del texto base, etc.; la segunda, al contrario, intenta traducir el texto manteniendo la expresión natural de las palabras en el idioma de llegada.

En general, la idea de equivalencia formulada dentro de la lingüística ha generado dos líneas de pensamiento: la primera, conocida como traducción literal o fiel, define la traducción como el acto que traslada el significado de una palabra a su equivalente en la otra lengua. La segunda describe la traducción como una traslación del significado del texto en la

---

por extensión ‘transferir un texto de una lengua a otra’), to *trans-late* (traducir; convertir; transferir); *traduire* (traducir, conducir); *über-setzen* (traducir; convertir; transportar); etc. conducen al latín *tra-duco, ere* (compuesto por *trans*, más allá, y *ducer*, llevar) ‘transportar más allá; transferir; conducir en otra parte’.

<sup>273</sup> John C. CATFORD, *A linguistic Theory of Translation*. Londres: Oxford University Press, 1965, p. 20. SL y TL corresponden respectivamente a *Source Language* (lengua fuente) y *Target Language* (lengua meta).

otra lengua, considerando el texto como contenedor no de palabras, sino más bien de “significantes” (lingüísticos, históricos, culturales, ideológicos, etc.). Esta segunda línea permite trasladar el sentido de los “mensajes” que contiene un texto, de comunicar tanto el significado como el significante y por tanto de abrir a la traducción a una “interpretación personal” del traductor.

### 9.1. Traducción como interpretación de las formas de arte

La historia del concepto traducción nos dirige por tanto a dos posiciones ideológicas diferentes: una afirma que la traducción es un acto fiel y literal; la otra sustenta la importancia de la libertad del traductor y por tanto de la interpretación del sentido del texto. Estas dos posiciones se reflejan también en los términos “posibilidad” e “imposibilidad” de la traducción. De hecho, a medida que las posiciones teóricas aumentan se desarrollan los nombres y las definiciones para multitud de aspectos de la traducción. Para Anthony Pym, cuando se genera esta fase se puede hablar de “‘paradigmas’, entendidos como conjuntos de principios que subyacen a diferentes grupos de teorías”.<sup>274</sup>

Para resumir los paradigmas sobre traducción en dos corrientes generales nos basaremos en las teorías de la Filosofía del Lenguaje según la cual la posibilidad y la imposibilidad del acto de traducir dependen de conceptos como origen, destino, equivalencia, libertad, etc. Según George Steiner, los sostenedores de la traducción creen que la estructura subyacente del lenguaje es universal y común a todos los hombres.

La traducción resulta plausible precisamente porque es posible identificar y ver funcionar en todos los idiomas, por singulares o extravagantes que sean sus formas superficiales, los universales genéticos, históricos, sociales que tienen el mayor arraigo y de los que se derivan todas las gramáticas.<sup>275</sup>

---

<sup>274</sup> Anthony PYM, *Teorías contemporáneas de la traducción. Materiales para un curso universitario*. Tarragona: Intercultural Studies Group, 2011, p. 16. Traducción de una versión parcial del libro *Exploring Translation Theories* (Routledge, 2010). Texto disponible en la página web:

[http://urv.academia.edu/PymAnthony/Books/916154/Teorias\\_contemporaneas\\_de\\_la\\_traducccion](http://urv.academia.edu/PymAnthony/Books/916154/Teorias_contemporaneas_de_la_traducccion)

<sup>275</sup> George STEINER, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y de la traducción*. Ob. cit., p. 93.

Por el contrario, la tesis monadista sostiene la imposibilidad de la traducción en cuanto las estructuras profundas universales serían de un orden tan abstracto que se volverían prescindibles. Además todos los hombres tienen mecanismos del lenguaje únicos entre ellos.

Estos mecanismos son tan diversos, prueban un proceso de desarrollo centrífugo tan complejo, sometén la función económica y social a un cuestionamiento tan tenaz, que los esquemas universalistas resultan, en el mejor de los casos, carentes de relevancia y, en el peor, distorsionadores.<sup>276</sup>

Esta última posición es la que por ejemplo Ortega y Gasset describe como la «miseria del traductor» en cuanto “traducir es una condición esencialmente utópica”.<sup>277</sup>

La posición universalista se remonta al romanticismo alemán, sobre todo a la orientación hermenéutica elaborada desde Schleiermacher hasta Gadamer. También Heidegger, otro filósofo sensible a la traducción, había afirmado que interpretar y traducir son la misma cosa.<sup>278</sup> Una posición particular ocupan Walter Benjamin que en su ensayo elaboró el concepto de *aufgabe* que significa tanto tarea o actividad como rendición o fracaso, dos componentes de la traducción que se ciñen a la actividad del traductor, y revelan la dificultad que conlleva cada acto de interpretación. Este desafío ha sido una referencia fundamental para cualquier texto posterior que se haya enfrentado a la problemática de la traducción, entre ellos *Traducir* de Maurice Blanchot, *L'épreuve de l'étranger*<sup>279</sup> de Antoine Berman, *Survivre y Des tours de Babel* de Jacques Derrida, y *Sur traduction* de Paul Ricoeur. Así pues, el problema de la posibilidad o de la imposibilidad de la traducción ha regido una empresa de aproximación a la diversidad lingüística y cultural que ha recibido multitud de denominaciones: “tarea” para Walter Benjamin, “deber” para Maurice Blanchot, “prueba” para Antoine Berman, “problema ético” para Paul Ricoeur; todas iluminaciones que jalonan el discurso filosófico sobre la traducción y, en cierto sentido, subrayan también su valor ético.

---

<sup>276</sup> Ibídem, p. 93-94.

<sup>277</sup> José ORTEGA Y GASSET, “Miseria e splendore della traduzione” (1937). En: Siri NERGAARD (ed.), *La teoría della traduzione nella storia*. Ob. cit., pp. 181-206.

<sup>278</sup> Martin HEIDEGGER, *Heraklit*. Frankfurt: Gesamtausgabe, Band 55, 1983, pp. 63-64.

<sup>279</sup> Antoine BERMAN, “Translation and the Trial of the Foreign”. En: Lawrence VENUTI (ed.). *The Translation Studies Reader*. Londres y Nueva York: Routledge, 2000, pp. 284-297.



## 9.2. La tarea del traductor. Walter Benjamin

Walter Benjamin empieza su celebre ensayo dedicado a la traducción advirtiéndonos desde el principio que la “tarea” no se ciñe solo a la práctica de la traducción, sino también a la de la lectura o de la representación de cualquier forma artística: «Cuando nos hallamos en presencia de una obra de arte o de una forma artística, nunca advertimos que se haya tenido en cuenta al destinatario para facilitarle la interpretación».<sup>280</sup>

*Die Aufgabe des Übersetzers* funda las premisas de una metafísica de la traducción a partir de la idea que la lengua es universal.<sup>281</sup> Dentro de los enfoques ontológicos le debemos a Walter Benjamin la más reveladora descripción acerca de la actividad del traductor. Según él lo que inspira la tarea del traductor es el gran motivo de la integración de las lenguas en una sola verdadera, perfecta y universal. La lengua universal revela la íntima relación entre las lenguas y por tanto la posibilidad de la traducción en la que coinciden el lenguaje y la revelación en forma de versión interlineal<sup>282</sup>.

Según George Steiner, *Die Aufgabe des Übersetzers* se inscribe de lleno en la tradición gnóstica:

Benjamin funda su metafísica de la traducción en el concepto de una ‘lengua universal’. La traducción es a un tiempo posible e imposible, según una oposición dialéctica característica de la argumentación esotérica. Tal antinomia surge del hecho de que todas las lenguas son fragmentos cuyas raíces, en un sentido tan algebraico como etimológico, existen y se justifican solo gracias a ‘die reine Sprache’. Este ‘lenguaje puro’ (...) es como una corriente oculta empeñada en explayarse en los canales obstruidos de nuestras diversas lenguas. En el ‘mesiánico fin de la historia’ (de nuevo una formulación cabalística y hasídica), todas las lenguas divididas volverán a su común fuente de vida. Entretanto, la traducción es depositaria de enormes responsabilidades filosóficas, éticas y mágicas.<sup>283</sup>

<sup>280</sup> Walter BENJAMIN, “La tarea del traductor”, *Ensayos escogidos*. Ob. cit., p. 119.

<sup>281</sup> *Die Aufgabe des Übersetzers* de Walter Benjamin apareció por primera vez en 1923 como Introducción a su traducción de los *Tableaux parisiens* de Baudelaire. Walter Benjamin, “La tarea del traductor”. Ob. cit., pp. 119-137.

<sup>282</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>283</sup> George STEINER, *Después de Babel*. Ob. cit., p. 85.

Para Walter Benjamin, la traducción es de hecho la fisonomía del lenguaje puro que precede y subyace las lenguas y que el “después de Babel” ha desprendido en fragmentos por toda la tierra. En su ensayo Benjamin se enfrenta a la traducción tratando algunas problemáticas muy conocidas a los traductores como “la posibilidad e imposibilidad” de la traducción, la “traducibilidad” de la obra literaria, la “supervivencia” del texto, la diferencia entre el “original” y la “copia” y la relación entre la “fidelidad” y la “libertad” del autor.

La traducción es imposible y posible al mismo tiempo. Su imposibilidad consiste en el hecho de que las obras literarias contienen algo que en su esencia es incomunicable, es decir, lo intangible, lo secreto y lo poético. Sin embargo, su posibilidad está patente en la íntima relación que mantienen entre ellas las lenguas y en la relación de parentesco que estas comparten. Aunque la traducción no pueda revelar del todo esta íntima relación, puede por lo menos representarla por medio de la renovación del original. La traducción, por lo tanto, es posible en cuanto las obras guardan, en menor o mayor medida, cierta traducibilidad que revela la íntima relación que tienen los idiomas entre sí. Si la “traducibilidad” del texto es posible gracias a la relación que las lenguas tienen entre ellas su imposibilidad atañe a la tarea del traductor en la dificultad de revelar dicha relación. Lo explicó muy bien Paul de Man cuando a propósito de “La tarea del traductor” de Benjamin afirmó:

What does Benjamin say? What does he say, in the most immediate sense possible? It seems absurd to ask a question that is so simple, that seems to be so unnecessary, because we can certainly admit that among literate people we would at least have some minimal agreement about what is being said here allowing us then to embroider upon this statement, to take positions, discuss, interpret, and so on. But it seems that, in the case of this text, this is very difficult to establish. Even the translators, who certainly are close to the text, who had to read it closely to some extent, don't seem to have the slightest idea of what Benjamin is saying (...).<sup>284</sup>

Aquí, de Man quiere describir la “tarea” en el sentido benjamiano de *aufgabe* que significa tanto tarea o actividad, como rendición o fracaso, a la que se enfrenta el traductor y en general el lector. En otras palabras, la tarea del traductor, así como la del lector –que ya es por sí mismo un traductor de significados, aunque no profesional-, choca con la dificultad de

---

<sup>284</sup> Paul de MAN, “‘Conclusions’ on Walter Benjamin’s ‘The Task of the Translator’ Messenger Lecture, Cornell University, March 4, 1983”, *Yale French Studies*, (50 Years of Yale French Studies: A Commemorative Anthology. Part 2: 1980-1998), 97, 2000, p. 18.

interpretar un texto en cuanto este no tiene un destinatario ideal: «no existe ninguna obra de arte que trate de atraer su atención, porque ningún poema está dedicado al lector, ningún cuadro a quien lo contempla, ni sinfonía a quienes la escuchan».<sup>285</sup> De aquí, se despliega el problema de la traducción, es decir, «¿se hace acaso una traducción pensando en los lectores que no entienden el idioma original?».<sup>286</sup> Si lo hace estamos delante a lo que Benjamin define una mala traducción, en cuanto esta desempeña una función de intermediario, entre el original y el texto traducido, eliminando lo esencial de la obra literaria, es decir, lo inteligible, lo secreto y lo poético. Para Benjamin la traducción es “ante todo una forma” y la traducibilidad propia de un texto original es “esencial” en cuanto las lengua no son extrañas entre sí «sino que a priori, y prescindiendo de todas las relaciones históricas, mantienen cierta semejanza en la forma de decir los que se proponen».<sup>287</sup>

Las lenguas llegan a concordar entre sí gracias al acto de la traducción que las integra y las reconcilia en la forma de entender. Objetivo de la traducción es evidenciar la traducibilidad de las obras. Las obras mismas, en sus esencias, exigen la traducción en cuanto esta es un instrumento para su sobrevivencia. Según Benjamin entre el original y la traducción existe una relación natural, un vínculo que, más exactamente, puede calificarse de “vital”. En efecto la íntima relación del original con la traducción es una cuestión de “supervivencia”.

La traducción se alumbrá en la eterna supervivencia de las obras y en el infinito renacer de las lenguas. (...) En ella se exalta el original hasta una altura del lenguaje que, en cierto modo, podríamos calificar de superior y pura, (...) como si esa región fuese el ámbito predestinado e inaccesible donde se realiza la reconciliación y la perfección de las lenguas.<sup>288</sup>

De Man, analizando la obra de Benjamin, notaba que la traducción no pertenece a la vida del original sino al «afterlife of the original, thus assuming and confirming the death of the original».<sup>289</sup> La supervivencia de las obras consiste en su historia que, como nota

---

<sup>285</sup> Walter BENJAMIN, “La tarea del traductor”. Ob. cit., p. 119

<sup>286</sup> *Ibíd*

<sup>287</sup> *Ibíd.*

<sup>288</sup> Walter BENJAMIN, “La tarea del traductor”. Ob. cit., p. 127.

<sup>289</sup> Paul de MAN, “Conclusions” on Walter Benjamin’s “The Task of the Translator”. Ob. cit., p. 25.

Benjamin, arranca desde los orígenes de la vida, se forma durante la vida del artista y perdura gracias a las generaciones futuras, manifestándose bajo el nombre de fama.

Las buenas traducciones contribuyen a formar parte de la historia de la obra, que empieza durante la vida del mismo artista y perdura en las generaciones futuras. Por medio de la traducción la obra alcanza «su expansión póstuma más vasta y siempre renovada».<sup>290</sup> La supervivencia de una obra, sin embargo, comporta al mismo tiempo “evolución” y “renovación”, en cuanto “el original se modifica” con el paso de los siglos y dependiendo de la época del lector. Todas las formas de expresión ya establecidas, de hecho, están sometidas a un proceso de maduración:

Lo que en vida de un autor ha sido quizás una tendencia de su lenguaje literario, puede haber caído en desuso, ya que las formas creadas pueden dar origen a nuevas tendencias inmanentes.<sup>291</sup>

Así como se modifican el tono y la significación de las grandes obras literarias, de la misma forma evoluciona la lengua del traductor. La traducción en definitiva debe tener en cuenta la maduración de la lengua extranjera y también los cambios de la propia lengua. En este sentido la traducción nunca será una ecuación inflexible entre dos idiomas muertos. Ahora bien, si en la traducción se hace patente el parentesco de los idiomas este no tiene ninguna relación con la “semejanza” que existe entre la copia y el original. Después de varios siglos, diferenciando entre parentesco y semejanza, Benjamin desvalora la idea según la cual la traducción es imitación, o sea, una pálida copia del original. Seguir el camino de la fidelidad y negar las transformaciones de sentido sería «negar uno de los procesos históricos más grandiosos y fecundos de la fuerza primaria del pensamiento».<sup>292</sup> Pues las lenguas se modifican porque se modifican las historias. Después de Benjamin no hay ningún texto sobre traducción que no haya seguido los pasos de este ensayo.

Los autores de siglo XX han avanzado sus teorías sobre traducción a partir de uno de los ejes principales que Benjamin enuncia en su ensayo, es decir, que la traducción es ante todo una forma que modifica el original por el “sagrado desarrollo” que los idiomas

---

<sup>290</sup> Walter BENJAMIN, “La tarea del traductor”. Ob. cit., p. 123.

<sup>291</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>292</sup> *Ibidem*, p. 125.

experimentan en sus historias. El idioma del autor de la obra original se transforma puesto que el idioma del traductor cambia con el paso del tiempo, ya que una lengua tiene una vida que evoluciona en relación a los acontecimientos culturales, artísticos, políticos o económicos., todos los acontecimientos que estructuran una lengua en un determinado contexto geográfico. Esta estructura revela la identidad de una lengua, así como el modo de entender.

Maurice Blanchot en la misma línea de Benjamin define al traductor como “un escritor de una singular originalidad, precisamente allí donde parece no reivindicar ninguna. Es el dueño secreto de la diferencia de las lenguas, no para abolirlas sino para utilizarlas, a fin de despertar, en la suya, una presencia de lo que hay de diferente, originalmente, en el original”.<sup>293</sup> Para Benjamin el objetivo del traductor es volver posible esta reconciliación de las lenguas, rescatar el lenguaje puro y liberarlo en la adaptación de la obra.

En ella se exalta el original hasta una altura del lenguaje que, en cierto modo, podríamos calificar de superior y pura, (...) como si esa región fuese el ámbito predestinado e inaccesible donde se realiza la reconciliación y la perfección de las lenguas.<sup>294</sup>

Por eso han de coincidir en la traducción y sin la menor violencia tanto la fidelidad como la libertad, lenguaje y revelación, en forma de versión interlineal en cuanto la obra literaria, cualquiera que sea su categoría, conserva entre líneas su propia traducción.

### **9.3. Maurice Blanchot: Desafiando la risa de los dioses**

En la edición especial ilustrada de *A Little history of the World*, el historiador del arte Ernst Gombrich introduce la historia del nacimiento del mundo preguntándonos si conocemos la historia de la Torre de Babel y contextualizando de ese modo nuestra historia del mito de la construcción de una comunidad y de una lengua bajo una forma arquitectónica universal.

Do you know the story of the Tower of Babel, when the people of a great city tried to built a tower that would reach up to heaven, and God was angry at their pride and stopped them

---

<sup>293</sup> Maurice BLANCHOT, *La risa de los dioses*. Traducción de J. A. Doval Liz. Madrid: Taurus, 1976, p. 57. [Título original: L’Amitié, Gallimard, Paris, 1971].

<sup>294</sup> Walter BENJAMIN, “La tarea del traductor”. Ob. cit., p. 127.

building any higher by making them all speak different languages so that they could no longer understand one another? Well, Babel is Babylon. So now you will be able to understand the story better.<sup>295</sup>

En el curso de la historia, la condición babélica, es decir aquella que después de la caída de la torre de Babel nos ha quitado el privilegio de tener una “lengua única” y que por lo tanto nos obliga a traducir, ha sido objeto de infinitas reflexiones teóricas. La confusión babélica ha significado históricamente la dispersión de las lenguas confiriendo a los pueblos una característica peculiar, es decir, la imposibilidad de comunicar entre hablantes de varios idiomas. Esta imposibilidad ha generado interrogantes y construido muchas hipótesis y teorías durante siglos. Maurice Blanchot describía irónicamente al traductor como culpable de una impiedad: «enemigo de Dios, pretende reconstruir la Torre de Babel, sacar, irónicamente, partido y provecho del castigo celeste que separa los hombres de la confusión de las lenguas».<sup>296</sup>

En el pequeño capítulo de *La risa de los Dioses*<sup>297</sup> titulado “Traducir”, Blanchot se enfrenta al ensayo de Benjamin para superar el sueño de una lengua originaria pura a favor de la diferencia de las lenguas. Si Benjamin sugiere que todo traductor vive de la diferencia de las lenguas con el intento de suprimirlas, para Blanchot él tiene que encontrar en esta diferencia su “deber augusto” en cuanto la traducción es “la vida misma de la diferencia”.<sup>298</sup> Esta diferencia se funda en dos puntos fundamentales: el primero es que el “original no es nunca inmóvil” por tanto la traducción está atada a la condición de devenir que realiza y que, de alguna manera, dicta la supervivencia de la obra. Las obras clásicas están vivas gracias a su traducción: «todavía más, están, en la lengua original misma, como siempre retraducidas y reconducidas hacia lo que tienen de más propio: hacia su extrañeza de origen».<sup>299</sup> El segundo

---

<sup>295</sup> Ernst Hans GOMBRICH. *A Little History of the World*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2011, p. 29. [Título original: *Eine kurze Weltgeschichte für Junge Leser*. Viena: Steyermühl-Verlag, 1936].

<sup>296</sup> Maurice BLANCHOT, *La risa de los Dioses*. Ob. cit., p. 56.

<sup>297</sup> En este libro Maurice Blanchot dedica el capítulo titulado “La risa de los dioses” a Pierre Klossowski, autor de una trilogía novelada acerca de la hospitalidad: *Les lois de l’hospitalité; La Révocation de l’Édit de Nantes; Roberte, ce soir, La Souffleur*. En este último Klossowski lleva el concepto moderno de hospitalidad a su nivel más elevado de recepción del otro en la propia casa.

<sup>298</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>299</sup> *Ibidem*, p. 57.

punto se basa en el hecho de que si el traductor intenta suprimir esta “extrañeza del origen” crea algo terrible. El ejemplo usado por Blanchot es el de Hölderlin en su intento de unificar la lengua alemana a la griega en base a la potencia y magnitud que ambas culturas representaban para Occidente y Oriente:

(...) el hombre decidido a traducir está en una intimidad constante, peligrosa, admirable con el poder unificador que, está en ejercicio tanto en cada relación práctica como en cada lenguaje, y que lo expone al mismo tiempo a la pura escisión previa; esta familiaridad es lo que le da el derecho de ser el más orgulloso o el más secreto de los escritores, con esa convención de que traducir es, a fin de cuentas, locura.<sup>300</sup>

Quizás sea esta misma locura lo que desafía “la risa de los dioses”, y en este desafío lo que formula la tarea del traductor: juntar dos diferencias en algo “nuevo” que tenga lo mejor de ambas, sin dejarse someter al castigo divino. La traducción no cancela las diferencias, sino que más bien se hace portavoz de la diferencia, anunciando la posibilidad de comunicar y comprender. No parece casual que uno de los capítulos de *l’Amitié* de Maurice Blanchot se dedique a la traducción. Según él, la traducción es un “deber” que lleva a descubrir y acentuar la diferencia entre las lenguas.

A decir verdad -nos comenta Blanchot- la traducción no está en modo alguno destinada a hacer desaparecer la diferencia cuyo juego es, por lo contrario, hacer alusión a ella constantemente, la disimula; pero a veces revelándola y a menudo acentuándola, es la vida misma de esta diferencia, encuentra en ella su deber augusto (...).<sup>301</sup>

Sin embargo, los seres humanos se sienten desprotegidos bajo la amenaza de las diferencias lingüísticas y culturales. La “solución” para enfrentarse a esta amenaza ha sido la de suprimir las diferencias a favor de la unicidad y de la pureza. La Historia, sin embargo, ha demostrado un perpetuarse del mito babélico cada vez que un imperialismo ha querido unificar política, lingüística y culturalmente un país extranjero. La lengua del colonizador ha producido siempre una colisión clara y discernible en el habla del otro y ha producido importantes formas de “rebelión lingüística” y situaciones “vernaculares”. Las lenguas

---

<sup>300</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>301</sup> *Ibidem*, pp. 55-58.

criollas, los pidgin, el spanglish, son solo algunos ejemplos del derrumbamiento del proyecto universalizador babélico. Según Paolo Fabbri en su *Elogio a Babele* las lenguas francas (los pidgin por ejemplo) están en constante crecimiento:

Es cierto que cuando pensamos en el origen del lenguaje pensamos siempre en nuestros antiguos lenguajes, olvidando que los lenguajes se originan constantemente en la mezcla – contrato y disidencia. Las lenguas mueren y en modo catastrófico (...). Pero otras nacen hoy, bajo nuestros ojos, en los países del tercer mundo, en el cuarto mundo de las periferias, en las grandes metrópolis. Rechazar el origen de lo inmemorial es olvidar que el origen es tan incesante como próximo.<sup>302</sup>

El mito babélico ha sido y sigue siendo una constante pregunta para toda reflexión acerca de la traducción. ¿Es posible traducir cuando una lengua representa la increíble y sofisticada complejidad de una cultura? La traducción comporta siempre un movimiento de comprensión entre culturas.

En esta prueba de la diferencia, el artista se acerca a la condición del traidor, culpable de una impiedad que lo convierte en enemigo de Dios. Desafiando la voluntad de Dios intenta volver a su deseo original: volver a los otros, buscando formas y lenguajes neutrales, bajando a compromisos necesarios para una condición más humana entre los humanos. Y finalmente si este castigo debe ser, que lo sea, algunas artes sin embargo continuarán desafiandola risa de los dioses.

#### **9.4. L'épreuve de l'étranger de *Antoine Berman***

En 1984 Antoine Berman se enfrentaba a las problemáticas de la traducción en su libro *L'épreuve de l'étranger* (la prueba de lo extranjero), donde *l'épreuve* -en su doble sentido de “pena experimentada” y de “prueba”- revela un espacio semántico compartido por dos fuerzas opuestas: por un lado el deseo de conocer al extranjero, de abrirse a él y de ponerse a prueba durante el encuentro; por otro lado el dolor de la pérdida, inevitable en el encuentro con la

---

<sup>302</sup> Paolo FABBRIO, *Elogio di Babele*, Roma: Meltemi, 2003, p. 78. (Traducción mía).



alteridad.<sup>303</sup> Por tanto el traductor tiene que asumir el duelo como algo ineludible, como una pérdida dada por la asunción y la aceptación de la diferencia entre lo propio y lo extranjero. Sin embargo, para Berman, en cada prueba el duelo acompaña al deseo de experimentar lo ajeno, de traducirlo.

Il problema della traduzione occupa un posto ambiguo. Da una parte, si piega all'ingiunzione di appropriazione e conquista, si costituisce anzi come uno dei suoi agenti. Cosa che crea traduzioni etnocentriche, o quella che si può definire la "cattiva" traduzione. Ma, dall'altra, la finalità etica del tradurre si oppone per natura a questa ingiunzione: l'essenza della traduzione è di essere apertura, dialogo, meticcio, decentramento. È un mettere in relazione, o non è nulla.<sup>304</sup>

Con estas palabras Berman describe el problema de la traducción en la *Bildung* (cultura) de la Alemania romántica. Por medio del concepto de cultura y los diferentes sentidos que esta palabra asume en teóricos como Herder, Goethe, Hegel y otros románticos, Berman propone una línea discursiva que relaciona la traducción con la formación de la *Bildung* alemana. El deseo de traducir lleva a ampliar los horizontes de la propia lengua, incluso de la cultura, en cuanto que para Berman la traducción entendida como una modalidad de la relación con el otro, el extranjero, estructura la identidad cultural de una nación. La *Bildung* es para Berman el proceso y al mismo tiempo el resultado de la *Bild*, una forma en devenir: «un movimento verso una *forma propria*»,<sup>305</sup> un proceso temporal, histórico, que se articula en «epoche dell'umanità, della cultura, della storia, del pensiero, del linguaggio, dell'arte e degli

---

<sup>303</sup> Antoine BERMAN, *La prueba de lo ajeno. Cultura y traducción en la Alemania romántica*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria 2004. [Título original: *L'épreuve de l'étranger*, Gallimard, París 1984]. Para la presente investigación se ha usado la versión italiana: *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*. Gino GIOMETTI (ed.), Macerata: Quodlibet, 1997. La "prueba del extranjero" es una expresión que Heidegger usó para definir uno de los ejes principales de la experiencia poética de Hölderlin (*Die Erfahrung des Fremden*). En el poeta alemán, la "prueba" se refiere a su traducción de Sófocles, la última antes de que perdiera la razón enfermándose de esquizofrenia. Para Berman la traducción de Hölderlin sigue siendo uno de los momentos más importantes en los estudios sobre traducción en la cultura occidental.

<sup>304</sup> Antoine BERMAN, *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*. Ob. cit., p. 15.

<sup>305</sup> *Ibidem*, p. 57.

individui».<sup>306</sup> Es un proceso histórico y cultural que se tiene que interpretar bajo uno de los conceptos más elevado que la época romántica haya elaborado, es decir, la experiencia.

La experiencia se relaciona con diferentes significados: ampliación, infinitización, prueba de lo finito y de lo condicionado, así como viaje (*Reise*) o migración (*Wanderung*). Todas ellas nociones que inducen al mismo a transformarse continuamente: «È il movimento dello 'stesso' che cambiando, si ritrova "altro". "Muori e divieni", ha detto Goethe. Ma è anche, in quanto viaggio, esperienza dell'alterità del mondo».<sup>307</sup>

Esta experiencia de la alteridad, naturalmente varía dependiendo del sujeto. En la relación entre experiencia y novela por ejemplo Berman afirma que «il romanzo è l'esperienza dell'apparente estraneità del mondo e dell'apparente autoestraneità dello stesso».<sup>308</sup> Y de aquí la definición de “novela trascendental” que según Goethe y los románticos se define en conformidad a binomios como cotidiano y maravilloso, cercano y distante, conocido y desconocido, etc. Para Berman estos binomios son “polaridades” que en un primer momento se presentan hostiles entre ellos y sin embargo se conforman una con otra en un proceso de la experiencia que define “pasiva” en cuanto vuelve a su lugar de origen. Así que, la *Bildung* es el proceso en el que la experiencia de la alteridad (la traducción) vuelve atrás y define su identidad original:

Poiché questo parte dal proprio, dallo stesso (il conosciuto, il quotidiano, il familiare), per andare verso l'estraneo, l'altro (lo sconosciuto, il meraviglioso, l'Unheimliche) e, a partire da questa esperienza, tornare al suo punto di partenza<sup>309</sup>.

Berman, en la misma línea teórica de muchos escritores clásicos considera la traducción como una experiencia que después del encuentro consigue volver a su origen. Así Nietzsche interpreta la traducción y San Girolamo que, como recuerda Berman afirma con algo de presunción, haber “deportado” la palabra de la propia lengua con el “derecho del ganador”.<sup>310</sup> Bajo esta luz, la traducción que “deporta” los significados de una cultura a otra revela el

---

<sup>306</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>307</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>308</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>309</sup> *Ibidem*, p. 60-61.

<sup>310</sup> *Ibidem*, p. 61.

sentimiento imperialista tan común en Occidente. Como por ejemplo en Herder, el poeta romántico alemán que experimenta la relación entre lo propio y lo extranjero de modo apologético y defensivo. Herder parece enfrentarse al espectro de una posible traición: «Predominanza dell’estraneo: perdita del proprio. Trasformazione dell’estraneo in puro pretesto per l’arricchimento del proprio: tradimento dell’esperienza stessa dell’estraneità».<sup>311</sup> Según Berman la traición lleva a una “mala traducción” y sin embargo la “prueba del extranjero” se transforma en la ocasión para enriquecerse él mismo. En este caso por tanto, la traición parece ser inevitable y necesaria sobre todo en los intercambios lingüísticos que se deben a motivaciones sociales, culturales y políticas como en las lenguas híbridas de algunas colonias modernas, o de algunos escritores situados “entre” de dos culturas. Todos ejemplos no etnocéntricos que han contribuido a des-centrar y desestructurar las ideas comunes acerca de la traducción y a moverla hacia un interés internacional. A este propósito Berman recuerda que ya Johann Wolfgang Goethe había sostenido la importancia del des-centramiento elaborando la *Weltliteratur* (literatura mundial), concepto moderno nacido en una época de intercambios culturales e internacionales. Goethe, quien durante un viaje a Italia descubre el valor cultural y lingüístico implícito en el acto de la traducción para la constitución de las identidades nacionales, elabora además una nueva y original reflexión acerca del concepto de “contemporaneidad”, según el cual la lengua traducida puede traducir, y por tanto quien traduce puede ser a su vez traducido en un movimiento vital de traducción. Según él, el arte tiene que ser entendido como una creación producida a partir de un intercambio transnacional. Esto se hace evidente en las páginas que Goethe dedica a la cultura occidental y oriental en su texto *Divan de Oriente y Occidente*. Aquí, por primera vez, emerge un Oriente que no corresponde a una imagen estereotípica de un lugar exótico y lejano, sino una imagen interior que delimita el perímetro de Persia como una línea conectada con Occidente. Ese perímetro es el lugar del encuentro, del *wasl* (en persa) y del *Begegnung* (en alemán), que alimenta la poesía y la vida de quien ha viajado, traducido y recogido experiencias.<sup>312</sup>

---

<sup>311</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>312</sup> Johann Wolfgang GOETHE, “Note e saggi sul Divan Orientale-Occidentale”. En: Giorgio CUSATELLI (ed.), *Divan Occidentale-Orientale*, Turín: Einaudi, 1990.

### 9.4.1. Oriente y Occidente: Un encuentro en el arte

Las Literaturas nacionales, aunque tengan peculiaridades específicas, tienen hilos comunes que las relacionan entre ellas por medio de complejos efectos sociales y culturales. En su concepto de *Weltliteratur* (Literatura mundial) Goethe describe no solo la intrínseca voluntad migratoria de la creatividad artística sino también el intercambio cultural entre los pueblos que tejen redes internacionales en los diferentes niveles de las actividades humanas como el comercio, la economía, la política, los instrumentos de la comunicación, etc. Esta posición teórica sigue siendo uno de los ejes más profundos entre Oriente y Occidente, sobre todo en un tiempo histórico, el contemporáneo, marcado por fenómenos migratorios, por la diáspora, por la globalización económica. En la producción de obras visuales, como en las literarias, se ha manifestado también el efecto de migración y de encuentro entre las culturas. En 2007, durante la Bienal de Venecia uno de los eventos colaterales hospedaba una exposición titulada *East-West Divan* en la que se presentaban las obras de diez artistas de tres países de Oriente Medio: Afganistán, Irán y Paquistán. A partir del mismo título de la exposición se hace manifiesta la voluntad de seguir la creencia de Goethe según la cual las culturas son conectadas por medio de redes internacionales. Los artistas escogidos para representar estas “zonas de conflicto” meditaban acerca de los diferentes modo de responder, reescribir y reinventar las tradiciones artísticas comunes. El arte, la artesanía y la arquitectura de estos países han tenido relaciones con la cultura y la historia islámica por más de un milenio. La exposición comprendía por tanto a los artistas cuyos trabajos desafiaban, transformaban o asimilaban lenguajes tradicionales como la caligrafía, la miniatura, los *pattern* geométricos, la literatura y los rituales religiosos por medio de negociaciones entre su propia cultura heredada del pasado y los nuevos elementos diaspóricos dados por la cercanía hacia otras culturas. Así la obra de la artista Nusra Latif Qureshi, *Did you come here to find history* (2009) (figg. 24-25), investiga el concepto de interconexión y yuxtaposición entre el pasado y el presente, lo extranjero y lo propio. Se trata de veinte diferentes retratos de la misma artista que se yuxtaponen a figuras de la pintura canónica histórica de Occidente y de Oriente. De ese modo cada retrato muestra en una única imagen dos figuras tomadas sea de la contemporaneidad que del Renacimiento europeo o de la las miniaturas Mughul.<sup>313</sup> La imagen

---

<sup>313</sup> Jemima MONTAGU (ed.), *East-West Divan. Contemporary Art from Afghanistan, Iran and Pakistan*. Venecia: Bienal de Venecia, 2009, p. 10.

única que emerge traza un lugar de interconexión entre dos mundos culturales y dos épocas históricas desafiando de ese modo al espectador a separar visualmente las dos figuras o a definir de forma estable la identidad nacida del encuentro entre las dimensiones espaciales y temporales.

Así en Arte Visual como en Literatura, la manifestación de la *Bildung* descrita por Berman revela un proceso en el que él mismo se afirma por medio de la relación con el extranjero, en un camino gradual que le lleva desde el cierre a la interrelación con el otro. Berman aclara esta visión de la creación de la *Bildung* en estos términos: «Ogni interpretazione è la ricostruzione di un senso operata da un soggetto. Su cosa si fonda questa ricostruzione? Sul campo visivo di questo soggetto, sulla sua prospettiva».<sup>314</sup> Así, el traductor acepta desde su perspectiva, y enfrentándose a muchas dificultades, la palabra del extranjero en un proceso en constante devenir.

### **9.5. Traducción: necesidad y sobrevivencia en Jacques Derrida**

En este contexto teórico el acto de traducir se manifiesta como el deseo que nace de la prueba entre dos diferentes, pero también como un desafío necesario para borrar las complicaciones y las dificultades que surgen al acercarnos al otro y al comprender su lengua. Esta necesidad llevó a Jacques Derrida a formular su idea sobre la traducción: es imposible y sin embargo necesaria en cuanto a ella se debe la sobre-vivencia de un texto. A partir de este pensamiento Jacques Derrida de-construye la metafísica de la traducción de Benjamin, así como la utopía y el sueño mesiánico de una lengua pura. Según Derrida la traducción es posible, y además necesaria, porque la traducción absoluta es imposible. Por tanto la imposibilidad es una *chance* más que una punición divina, como quiere la mitología cristiana. La intraducibilidad por tanto comportaría la muerte de la lengua, el colapso del sentido. En este sentido, para Derrida, la total “im-posibilidad” de traducir transformaría el texto en algo insignificante, ilegible, también entre hablantes de un mismo idioma, porque comprender es intercambiar, comparar, trasladar, es decir, traducir. Sin este entendimiento estaríamos solos y aislados, cuerpos insignificantes sin identidad, sin memoria y sin historia.

---

<sup>314</sup> Antoine BERMAN. *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*. Ob. cit., p. 256.

La “im-posibilidad” es el trabajo del traductor, el deseo que nos lleva a comunicar con nuestros símiles, a entender y descifrar mensajes, a aprender la lengua del extranjero y hospedarla en nuestros cuerpos. En este contexto teórico el acto de traducir se manifiesta como el deseo que nace de la prueba entre dos diferentes, pero también como un desafío necesario para borrar las complicaciones y las dificultades que surgen al acercarnos al otro y al comprender su lengua. La imposibilidad de la traducción, definitiva y universal, es la posibilidad misma de la traducción que nos abre al deseo, a la necesidad y a la urgencia.

Un texto -dice Derrida- vive solo si sobre-vive, y no sobrevive más que a condición de ser al mismo tiempo traducible e intraducible. Totalmente traducible desaparece como texto, como escritura, como cuerpo de la lengua. Totalmente intraducible, también dentro de lo que se cree una lengua, inmediatamente muere.<sup>315</sup>

La intraducibilidad por tanto comportaría la muerte de la lengua, el colapso del sentido. En este sentido, para Derrida, la total “im-posibilidad” de traducir transformaría el texto en algo insignificante, ilegible, también entre hablantes de un mismo idioma, porque comprender es intercambiar, comparar, trasladar, es decir, traducir. Sin este entendimiento estaríamos solos y aislados, cuerpos insignificantes sin identidad, sin memoria y sin historia.

### **9.6. La hospitalidad lingüística: donar y traducir**

En buena parte de la cultura occidental, la hospitalidad ha sido un elemento de reflexión para discusiones centradas en “el sentido de la humanidad”.<sup>316</sup> Estas se ha entrecruzado por un lado con las múltiples cuestiones filosóficas relacionadas con la identidad humana, a la alteridad y a la trascendencia, según las cuales el huésped no solo es el otro diferente *de* nosotros, sino también algo que está *en* nosotros y es difícilmente reducible a la totalidad de

---

<sup>315</sup> Jacques DERRIDA, *Sopra-vivere*. Traducción italiana de G. Cacciavillani. Milán: Feltrinelli, 1982, pp. 43-44. La versión original del ensayo titulado *Survivre* está disponible en el sitio web:

<http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/survivre.htm>

<sup>316</sup> Livio BOTTANI, “Urgenza dell’ospitalità e identità. Introduzione”. En: Livio BOTTANI, Tommaso SCAPPINI (eds.), *Ospitalità/Gastlichkeit*. Vercelli: Edizioni Mercurio, 2009, p. 7. Versión online disponible en el página web: <http://dsu.lett.unipmn.it/documenti/Ospitalita.pdf>

un único<sup>317</sup>, por otro lado se ha relacionado con las actitudes sociales y culturales regidas por el deber, la deuda y la responsabilidad. Debemos esta segunda actitud filosófica a la cultura griega clásica, de la que hemos recibido la noción básica de *xenia* es decir de hospitalidad entendida como deber. Marco Tulio Cicerón por ejemplo afirmaba que los que querían un gran nombre entre las naciones extranjeras debían dar mucho crédito a la hospitalidad.<sup>318</sup> También en Sófocles, en la *Antígona*, y en Esquilo, en las *Suplicantes*, podemos identificar ya uno de los momentos de la cultura humana en la que la recepción del extranjero se manifiesta en términos de derecho jurídico, es decir el derecho a un reconocimiento público muy preciso.

Una definición nueva y original de la hospitalidad nos la ofrece Emile Benveniste en el *Vocabulary of Indo-European Institutions*, que la describe como un ritual que consiste en el intercambio de regalos. Teniendo en cuenta la etimología de la palabra “huésped” (*host*), anfitrión pero también hostil, el lingüista francés afirma que la hospitalidad se basa en la idea de vincular dos o más personas a través de una obligación de compensación, en tanto que el don siempre implica una obligación.<sup>319</sup> Esta posición conceptual es evidente en el análisis de la palabra hospitalidad. El espacio semántico de la *xenia* está estrechamente relacionado con la esfera de lo *xénos*, entendido como extranjero y extraño. Con la locución *tà xénia* se entienden los dones de la hospitalidad, *he xenía* es la tierra extranjera. La hospitalidad tiene por tanto una doble conexión con lo que concierne al ser extraño y al ser extranjero, pero aún más con el binomio amigo/enemigo que se muestra muy claramente en la doble variante latina *hospes* y *hostis*. La hospitalidad es por tanto una performance de actitudes entre la xenofilia (el placer de experimentar al otro) y la xenofobia (la hostilidad hacia el extranjero).

De este simple axioma nace la exigencia de responder a una serie de preguntas que muestran la dificultad en tejer el destino de una ética que gobernaría la hospitalidad lingüística. ¿Desde qué ámbito debería partir una ética del reconocimiento y de la aceptación? ¿Qué significa entender y aceptar la palabra del otro? ¿Cuáles son los valores en la apropiación de la lengua del otro? Las respuestas a estas preguntas surgen meditando acerca del pensamiento de algunos filósofos contemporáneos que han hecho de la hospitalidad el momento culminante de sus reflexiones teóricas. Estas meditaciones llevan inevitablemente a

---

<sup>317</sup> *Ibíd.*

<sup>318</sup> Marco Tullio CICERONE, “Rethorica”, *De Officiis*, Liber Secundus, XVIII, 64.

<sup>319</sup> Émile BENVENISTE, *Vocabulario des las instituciones indoeuropeas*. Traducción de Mauro Armiño. Madrid: Taurus Ediciones, 1983, p. 48.

superar los confines teóricos que dividen la hermenéutica fenomenológica de la fenomenología trascendental, el post-estructuralismo del decostruccionismo y de la lingüística a la semiótica. Junto con Ricoeur, uno de los puntos de referencia más importantes.

Jacques Derrida lleva al concepto de hospitalidad de Benveniste al complejo terreno filosófico, sin olvidar la importancia de su connotación cultural, política y económica. En su ensayo dedicado a la hospitalidad, Derrida da gran importancia sobre todo a la hospitalidad lingüística, ya que, según él, invitar, recibir, mantener y dar asilo al exiliado son conceptos relacionados con el lenguaje y otras formas de comunicación entre las personas y las instituciones.<sup>320</sup> El filósofo francés nos recuerda que el extranjero es, ante todo, extranjero respecto a la lengua jurídica que formula el deber de la hospitalidad, el derecho de asilo, los límites, las normas y los códigos de la política. El outsider, por tanto, tiene que pedir hospitalidad en un idioma que no es el suyo, sino el que exige el propietario de casa, el rey, el poder, la nación, el Estado, el padre, etc. Ellos son los primeros que imponen una violencia al extranjero, la de traducirse a sí mismo a otro idioma. Para Derrida el problema de la hospitalidad empieza precisamente con el lenguaje y, por tanto, con el pedir al extranjero que entienda y hable nuestra lengua para ser aceptado.

A partir de estas premisas, el antiguo concepto de hospitalidad como deber y moral se pierde entre las páginas del ensayo derridiano que, a su vez, describe las dinámicas contemporáneas regidas por normas y códigos para la protección de las fronteras nacionales. Otro aspecto interesante de la concepción derridiana acerca de la hospitalidad lingüística consiste en la relación que esta tiene con la traducción. En su ensayo titulado *Des Tours de Babel*, que entre otras cosas analiza el bien conocido texto de Walter Benjamin “La tarea del traductor” (*Die Aufgabe des Übersetzers*), Derrida explica el doble significado de la palabra *aufgabe* en estos términos:

(...) the task (*Aufgabe*), the mission to which one is destined (always by other), the commitment, the duty, the debt, the responsibility. Already at stake is a law, an injunction for which the translator has to be responsible. Already at stake is a law, an injunction for which the translator has to be responsible. He *must* also acquit himself, and of something that implies perhaps a fault, a fall, an error and perhaps a crime. The essay has as horizon, it will be seen, a

---

<sup>320</sup> Jacques DERRIDA, Anne DUFOURMANTELLE, *Sull'ospitalità. Le riflessioni di uno dei massimi filosofi contemporanei sulle società multietniche*. Milán: Baldini & Castoldi, 2000, p. 119. [Título original: *De l'hospitalité*. París: Calmann-Lévy, 1997].



‘reconciliation’. And all that in a discourse multiplying genealogical motifs and allusions –more or less than metaphorical- to the transmission of a family seed. The translator is indebted, he appears to himself as translator in a situation of debt; and his task is to render that which must have been given. Among the words that correspond to Benjamin’s title (Aufgabe, duty, mission, task, problem, that which is signed, given to be done, given to render), there are from the beginning, *Wiedergabe*, *Sinnwiedergabe*, restitution, restitution of meaning. How is such a restitution, or even such an acquaintance, to be understood? It is only to be restitution of meaning, and what of meaning in this demean?<sup>321</sup>

Derrida nos recuerda que el termino *aufgeben* significa deber y también donar. El elemento del deber corresponde a la tentativa de superar las diferencias, de hospedar el otro, de dejarlo entrar por medio de la traducción.

En la misma línea política encontramos el concepto de hospitalidad como acto de transgresión formulado por Gilles Deleuze y Felix Guattari. La teórica René Scherer relaciona la hospitalidad al concepto de nomadismo formulado por los dos filósofos, superando la simple solidaridad lingüística y jurídica en favor de la transgresión de las fronteras nacionales. La hospitalidad se abre así al movimiento y a la fluidez y se identifica con los pueblos inclasificables legalmente, con los grupos étnicos y los sin hogar. En este contexto, la hospitalidad pierde su connotación de virtud moral y se convierte en una parte esencial del ser humano, una parte integral de “devenir hombre”. Estas macro-temáticas, abundantemente analizadas por los sociólogos y filósofos (Levinas, Tönnies, Max Scheler, Sartre, etc.), encuentran varias aplicaciones en la experiencia de la vida cotidiana y en las consecuentes poéticas de la micronarrativa. Jean Soldini habla por ejemplo de “micro-errancias domésticas” y afirma que cada pequeña y nueva relación debería ser tratada como un “invitado”. En este sentido Soldini se ocupa de cuestiones como el extranjero, el trabajo, la política, la bioética, el dolor y la muerte en el contexto de la hospitalidad de todos los días.<sup>322</sup>

---

<sup>321</sup> Jacques DERRIDA, “Des Tours de Babel”. En: Joseph F. GRAHAM (ed.) *Difference in Translation*. Cornell University Press, 1985, pp. 175-176.

<sup>322</sup> Joan SOLDINI, *Resistenza e ospitalità*. Milán: Jaca Book, 2010.

### **9.6.1. (Im)posibilidad de una ética de la hospitalidad: Paul Ricoeur**

Desde otra perspectiva filosófica, Paul Ricoeur reflexiona sobre el concepto de ética de la hospitalidad lingüística en los procesos de traducción, entendiendo esta como el placer de vivir la lengua del otro y recibir en la propia casa la palabra del extranjero. Este paradigma abre la hospitalidad lingüística a un análisis acerca de las cuestiones éticas que surgen de la necesidad de encontrar un compromiso entre la pluralidad de las culturas y la unidad de la humanidad. A partir de una reflexión sobre las nociones de “desafío” y “felicidad”, Ricoeur afirma que el “problema ético” de la hospitalidad se revela en la idea de que comunicarse con el otro es también buscar la felicidad. Estos conceptos –que abren la hospitalidad a binomios como desafío/felicidad, imposibilidad/posibilidad, deber/placer– revelan la ausencia de una verdadera compenetración entre las personas, pero también el interés por el diálogo, el entendimiento, la amistad y la hospitalidad.

Como para Derrida, también para Paul Ricoeur la universalidad borraría la historia de cada lengua y «convertiría a todos en extranjeros para sí mismos, en apátridas del lenguaje, en exiliados que habrían renunciado a la búsqueda de asilo de una lengua receptora. En resumen, en nómadas errantes».<sup>323</sup> En la pérdida del absoluto lingüístico el traductor encuentra su recompensa, es decir, la felicidad de abrirse definitivamente a la diferencia y de experimentar lo que Ricoeur llama la hospitalidad lingüística: «donde el placer de habitar la lengua del otro es compensado por el placer de recibir en la propia casa la palabra del extranjero».<sup>324</sup>

A este paradigma se enfrenta Paul Ricoeur cuando afirma que la traducción es un “problema ético” que se revela en la necesidad de encontrar una mediación entre la pluralidad de las culturas y la unidad de la humanidad. A partir de la noción de “desafío” y “felicidad” de la traducción, Ricoeur resume el “problema ético” de la traducción que se caracteriza por la idea de que comunicar con el otro es también buscar la felicidad.

A partir de estas premisas teóricas, la producción artística se revela particularmente idónea para establecer los parámetros de una posible, o imposible ética de la hospitalidad lingüística. Estos parámetros se hacen patentes en algunos trabajos de artistas “desplazados”, artistas, es decir, que han vivido directamente la experiencia de una posible o imposible

---

<sup>323</sup> Paul RICOEUR, *Sobre la traducción*. Traducción Patricia Willson. Buenos Aires: Paidós, 2005, p. 27

<sup>324</sup> *Ibíd.*, p. 28.

hospitalidad lingüística. Los tres trabajos artísticos que siguen se han desarrollado a partir de los discursos sobre la pertenencia y la distancia, la reescritura y la manipulación de los códigos culturales, la dificultad de la comunicación y la imposibilidad de una definitiva y universal traducción entre las culturas, la posibilidad de la ética de la hospitalidad lingüística y la aceptación de la diferencia.

## CAPÍTULO X

### *HACIA UNA ALIANZA ENTRE ESTUDIOS DE TRADUCCIÓN Y ESTUDIOS VISUALES*

Al diseñar una genealogía de los Estudios de Traducción se pueden identificar algunos elementos teóricos que relacionan la traducción y la imagen de forma directa. Las teorías que investigan el fenómeno de la construcción ideológica de una determinada sociedad y de su imaginario, así como la manipulación de los discursos de poder y de las dinámicas culturales y artísticas son solo algunos campos de análisis fundamentales para establecer cánones comunes entre la traducción y la producción artística. Gran parte de estos campos teóricos de “uso común” entre lo visual y la traducción nos derivan sobre todo de los Estudios Culturales, una interdisciplina nacida en Inglaterra poco antes de los años sesenta que, como se ha mencionado anteriormente, tiene por eje central el análisis sistemático de la cultura entendida como un complejo sistema de fuerzas políticas, económicas, ideológicas, religiosas, visuales y lingüísticas que se interrelacionan entre ellas.

A partir de los temas investigados por los Estudios Culturales se puede sustentar la idea de proclamar una “alianza” entre los Estudios Visuales y los Estudios de Traducción, es decir las dos (inter)disciplinas que fundan sus líneas de investigación en la importancia de la cultura, del público, del otro, de la comunidad, etc. Ambos son campos de estudio que han construido sus propias ambiciones académicas investigando respectivamente lo visual y la traducción a partir de las manifestaciones culturales producidas por las sociedades. Uno de los puntos de coincidencia entre estas dos disciplinas ha sido entender el producto visual y el literario como “textos” producidos por una determinada cultura a partir de un simple axioma: la traducción y la producción visual son medios para la transmisión del conocimiento y la distribución de mensajes, por tanto vienen privilegiados para el poder. Quien ha puesto las premisas formales para una alianza entre las artes y la traducción desde el ámbito de la lingüística ha sido el filósofo, lingüista, y crítico literario francés, George Steiner, que en su libro *After Babel* expone de forma detallada las teorías de los más importantes escritores que se han ocupado de la traducción desde la antigüedad hasta su contemporaneidad. El mérito de Steiner sin embargo ha sido poner particular atención en la relación entre la traducción y el multilingüismo en el contexto cultural anticipando muchos de los elementos conceptuales investigados posteriormente por los *Translation Studies*. Todavía hasta los años 70 se

produjeron intervenciones aisladas que no consiguieron asignar a la traducción un estatuto autónomo desde el cual abrir investigaciones interdisciplinarias.

En los años ochenta la traducción se consolida como disciplina, reforzándose a partir del giro cultural (*cultural turn*) promulgado por Susan Bassnett y André Lefevere en la teoría de la traducción<sup>325</sup>. Los autores han definido la cultura como un proceso dinámico que implica diferencias y colisiones y que por tanto requiere constantes procesos de negociación. En este sentido, la traducción constituye el paradigma de cualquier mediación, no solo de una lengua a otra sino también de una cultura a otra. Desde este momento la línea divisoria entre los Estudios de Traducción, los Estudios Culturales y los Estudios Visuales se ha hecho mucho más permeable, debido sobre todo al fenómeno de la globalización y a las nuevas tecnologías de masas.

Aunque la tesis de un “giro cultural” parecía provocativa, muchos teóricos empezaron a investigar las dinámicas del poder, la manipulación y el control por medio de la traducción en la formación de las culturas. Como observaba Gentzler:

In particular, translation studies scholars focused on how textual practices were used by governments, publisher, universities, and other institutions of power to manipulate culture, generally in support, of, or occasionally in resistance to, the status quo.<sup>326</sup>

Así, a partir de la labor de muchos teóricos del contexto anglosajón se ha reconocido una relación comparativa necesaria entre el análisis intercultural y el interdisciplinar. De aquí que los Estudios de Traducción hayan movido sus intereses hacia las culturas plurales. La atención hacia la alteridad y lo diverso, por ejemplo, es lo que relaciona más directamente la Traducción con la Etnografía, los Estudios (Post)Coloniales y los *Gender Studies*. La teoría feminista ha analizado la condición de *inbetweenness* de la traducción, rechazando así la bipolaridad entre el texto de partida y el texto de llegada, es decir, entre el original y la copia, punto focal este reconocible en muchas teorías sociales, culturales, filosóficas y psicoanalíticas. La traducción no es solo un problema de interpretación sino más bien de comprensión, en el sentido etimológico del término (*comprehendere*, coger con la mente y

---

<sup>325</sup> Susan BASSNETT; André LEFEVERE (eds.), *Translation, History and Culture*. Ob. cit..

<sup>326</sup> Edwin GENTZLER, *Translation and identities in the America. New Direction in Translation Theory*. Nueva York: Routledge, 2008, p. 1.

con el intelecto). En efecto, la literatura nacida a partir de los discursos alrededor del género, del feminismo, de la interculturalidad y del postcolonialismo ha abierto nuevas posibilidades en la experimentación de conceptos y ámbitos más completos e idóneos a la traducción. Binomios como fidelidad/libertad o equivalencia/creatividad, que demarcaban las posturas sobre traducción, terminaron absorbidos dentro de una crítica a favor de las identidades complejas.

En este contexto interdisciplinar el polifacético acto de traducir se ha manifestado bajo una multitud de sinónimos, entre los cuales están emular, adaptar, reescribir y recrear. De André Lefevere es el término “reescribir” que en algunos casos, para el autor, nos evitaría distinguir entre las varias formas de la reescritura, como la “traducción”, la “adaptación” y la “emulación”.<sup>327</sup> “Traducción como recreación” o como “transcreación” es una definición que deriva de la escuela brasileña de traducción dirigida por los hermanos Haroldo y Augusto de Campos, fundadores de la poesía visual brasileña. Para ellos “recrear” es la posibilidad de traducir creativamente y por lo tanto de realizar una “traducción-arte”.<sup>328</sup> La producción de estos términos ha favorecido también el interés de la Teoría del Arte hacia la traducción aún más si consideramos la progresiva incorporación de ellos en la producción artística. Cuestiones relativas a la traducción, de hecho, se han podido integrar al arte visual, por un lado como herramienta indispensable para interpretar obras de arte producidas en diferentes contextos geográficos o culturales; por otro, como elemento “formal” indispensable para la realización de artefactos artísticos que, a su vez, quieren interpretar diferentes realidades artísticas, sociales, antropológicas o políticas. Además, gracias a contribuciones que derivan de la Historia del Arte, de los Estudios Visuales, la Mediología, la traducción se utiliza hoy como estrategia para interrogarse y para entender epistemológicamente y ontológicamente las posibilidades expresivas abiertas por las obras de arte.

Como producto cultural, el arte visual ha sido un medio para todo proceso de construcción cultural e ideológica, así como los productos literarios. Así, trazar aunque sea brevemente algunos de los momentos más importantes del nacimiento de los *Translation Studies* como disciplina académica, y su ulterior desarrollo como campo de estudio

---

<sup>327</sup> André Lefevere, por ejemplo, utiliza el término “reescritura” en lugar de “traducción”, “adaptación” y “emulación”. Véase André LEFEVERE, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Londres: Routledge, 1992.

<sup>328</sup> Véase Flora SÜSSEKIND, Júlio GUIMARÃES CASTAÑÓN, *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras. Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

interdisciplinar, resulta indispensable a la hora de analizar las complejas dinámicas culturales que subyacen a todo acto de traducción visual.

### 10.1. *George Steirner: comunicar es traducir*

En todo movimiento del saber va implícita la traducción. Antes de la publicación del libro de George Steiner titulado *Después de Babel* (1972) nunca antes se había ensayado una historia de la traducción capaz de demostrar este axioma de forma definitiva. Una historia que desarrolla sistemáticamente la narración de un proceso que desde la antigüedad hasta la actualidad, pasando por disciplinas y teorías, no limitándose a ningún pueblo sino a todos, ha tenido un rol fundamental en la constitución de nuestra civilización. El intento definido y consciente de establecer una teoría de la traducción que no fuese una simple descripción razonada de los procesos del acto de traducir ha convertido este libro en uno de las más notables publicaciones sobre la traducción social. En el primer capítulo titulado “Entender es traducir”, Steiner ha situado en el centro de su interés la traducción como acto de comunicación, desenmarañando el hilo que la mantenía en la esfera de la literatura y abriéndola a las ciencias sociales.<sup>329</sup> Su trabajo, por tanto, “quiere describir un nuevo ámbito para el razonamiento” cuyo eje central es la traducción entendida como un acto formal y prácticamente implícito en la comunicación humana.

Hasta entonces no se había presentado un intento ordenado o detallado por ubicar a la traducción en el centro de la comunicación humana o por explorar las vías mediante las cuales las lenguas entrañaran, en el plano más inmediato e intenso, la investigación filosófica de la conciencia y del significado del significado.<sup>330</sup>

“Entender” siempre significa “descifrar” aunque la comunicación se desarrolle entre hablantes de un mismo idioma. En suma, para Steiner, «dentro o entre las lenguas, la

---

<sup>329</sup> La traducción entendida como un acto de comunicación lingüístico y cultural viene posteriormente profundizado por muchos autores, véase por ejemplo David KATAN, “Translation as Intercultural Communication”. En: Jeremy MUNDAY (ed.), *The Routledge Companion to Translation Studies*. Londres y Nueva York: Routledge, 2009, pp. 74-92.

<sup>330</sup> George STEINER, *Después de Babel*. Ob. cit., p. 11

*comunicación humana es una traducción*». <sup>331</sup> El ser humano se entrega a un acto de traducción cada vez que recibe cualquier tipo de mensaje, sean ellos verbales, escritos o visuales en el sentido más amplio del término. <sup>332</sup>

(...) la traducción está implicada formal y pragmáticamente en *cada* acto de comunicación, en la emisión y en la recepción de todas y cada una de las modalidades del significado, ya sea en el sentido semiótico más amplio o en los intercambios verbales más específicos. (...) La traducción es una instancia particular en una configuración de diferentes idiomas, pero es también un modelo fundamental para el habla humana, aunque este fuese monoglota. Este postulado general ha sido aceptado sin restricciones. <sup>333</sup>

El intento de contextualizar la traducción en el ámbito general de la comunicación resulta extremadamente ambicioso, sobre todo cuando Steiner considera que el acto de traducir está implícito también entre individuos de la misma lengua ya que tendrán que enfrentarse a los diferentes tiempos generacionales, a la clase social, a la formación cultural y profesional, hasta al heterogéneo uso del lenguaje que existe entre hombres y mujeres. Traducimos a continuación todos los tipos de mensajes que provienen del exterior: mirar una película, contemplar un cuadro o seguir un programa en la TV implica una traducción de lo que vemos, sentimos y escuchamos. La gran innovación dada por Steiner consiste en enfocar el problema de la traducción dentro de diferentes ámbitos de investigación: por supuesto el lingüístico y el filosófico, pero también el cultural y el semiótico. En este sentido, la importancia de sus teorías consiste en sentar las bases para la futura disciplina de los *Translation Studies* cuyo objeto de estudio, como veremos más adelante, es la propia

---

<sup>331</sup> *Ibidem*, p. 69. El cursivo es del autor.

<sup>332</sup> La idea de un constante proceso de traducción dentro de la misma lengua fue elaborada por Heidegger mediante el concepto de *Aus-legung* (*Aus-legung* a menudo traducido como ‘interpretación’, aunque literalmente sea ‘explicación’). Según él, el acto de traducir es algo originario y profundo, tanto que hablar y decir son una manera de traducir y nosotros traducimos ya dentro de nuestra misma lengua. Cfr. Martin HEIDEGGER, *Osservazione sulla traduzione*. Traducción italiana de D. Galasso. in TRAlínea testi a fronte 1998. Versión online: <http://www.intralinea.it>;

[Título original: *Bemerkung zum Übersetzen*. En: Id. *Hölderlins Hymne ‘Der Ister’*, Klostermann: Frankfurt a. M., 1984, pp. 74-76.

<sup>333</sup> George STEINER, *Después de Babel*. Ob. cit., p.13.



traducción lingüística y cultural<sup>334</sup>. Steiner sustenta por tanto la idea de que la traducción está implícita en cada proceso de transmisión y recepción de informaciones, en cada acto de la comunicación humana y en cada manifestación artística que quiera informar sobre «mundos posibles y geografías de la memoria».<sup>335</sup> La comunicación contiene un potencial ilimitado de descubrimiento dado por la articulación entre la realidad y los sueños, es decir, «de lo que llamamos mito, poesía, conjeturas metafísicas y el discurso de la ley».<sup>336</sup> El acto del habla, la escritura o la codificación pictórica tienen a la base una problemática que les acomuna: para ser entendidas tienen que ser descifradas. El tiempo, la distancia espacial o temporal, la variedad de las referencias, los puntos de vistas o las interpretaciones personales vuelven este acto mucho más complicado. Descifrar el potencial ilimitado de descubrimiento de la comunicación humana impone un acto múltiple y complejo.

Entender es descifrar. Atender al significado es traducir. Por eso los medios y los problemas esenciales, estructurales y ejecutivos del acto de traducción concurren cabalmente en los actos del habla, de la escritura, de la codificación pictórica al interior de cualquier lenguaje dado.<sup>337</sup>

En ese sentido la traducción se vuelve una metáfora apropiada para describir a la producción artística y su interpretación. Más allá de una posible o imposible relación con la literatura y la lingüística, la traducción aplicada al campo artístico llega a ser entendida como un segmento de la interpretación que cada acto comunicativo comporta en los procesos de emisión y recepción de las obras de arte. Este punto es muy importante para entender que el proceso de interpretación de muchos de los artefactos artísticos contemporáneos, contenedores de informaciones y mensajes muy variados, está relacionado con la manera de descifrar y decodificar el modo de comunicar elaborado por los artistas.

---

<sup>334</sup> Unos pocos años después nacerá la disciplina de los *Translation Studies* promovida, por André Lefevere, y que a partir de la idea steineriana de que cada acto de comunicación humana es un acto de traducción, se desarrolló mayoritariamente en el campo cultural. A partir de este momento la traducción entra en un ámbito de investigación propio y autónomo.

<sup>335</sup> George STEINER, *Después de Babel*. Ob. cit., p. 15.

<sup>336</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>337</sup> *Ibidem*, p. 13.

### ***10.1.1. La transcripción de lo visual a lo verbal y viceversa***

En su hermenéutica de la traducción Steiner enuncia algunas referencias que nos permiten describir las analogías entre la traducción y la interpretación del significado de las obras de arte visuales. Una primera referencia se basa en la equivalencia entre el modelo emisor/receptor inscrito en todo proceso comunicativo (entre ellos las imágenes) y el modelo lengua fuente/lengua receptora. Un segundo elemento es lo que se detecta en la definición que Steiner adopta al definir la traducción como un proceso de interpretación que depende del periodo histórico, de la sociedad, de otras formas de arte, etc.,- proceso idéntico al que se emplea en la interpretación de las obras de arte. A partir de estas reflexiones disponemos de un instrumento con el que examinar y esclarecer problemas fundamentales del lenguaje artístico, así como de la creación y de la imaginación.

Cada obra de arte de hecho tiene su propio “código” en el que concurren diferentes factores, desde la idea original, la imaginación, los elementos formales y conceptuales hasta llegar a la esfera de la vida privada y pública del artista que la crea, así como el contexto cultural, político, social, erótico y subconsciente. El “código” es por tanto “la vida misma de la obra de arte”. Este código crea inevitablemente un “texto” complejo que necesita ser decodificado para ser entendido.

José Salas Subirat, traductor de la versión española del *Ulysses* de Joyce, afirmaba que “traducir es la manera más atenta de leer”.<sup>338</sup> Precisamente este deseo de penetrar obras complejas y profundas por medio de una lectura atenta sustenta una conexión fuerte entre la interpretación de una obra visual y el concepto de traducción. Por ese mismo motivo, toda “realidad visual” está “codificada” en un lenguaje característico e inimitable. La obra de arte lleva un aura cuya esencia es comparable a lo que se define como la “originalidad” de un texto literario. Steiner afirma:

El paisaje configurado por el tiempo pasado, la organización semántica del recuerdo y la memoria, está estilizada y ha sido codificada de distintos modos por las diversas culturas. Una

---

<sup>338</sup> Citado por Haroldo DE CAMPOS, “Metalinguagem & outras metas”. São Paulo: Perspectiva, IV Edición, 2010, p. 43.

pintura china donde se representan algunas siluetas en un jardín no es lo mismo de un Poussin.<sup>339</sup>

Ambas representaciones (la pintura china y el Poussin) por tanto tendrán que ser descifradas para que la interpretación nos lleve a elaborar una explicación exhaustiva. Para ambas no se podrá usar un único “modo interpretativo” a menos que no se pretendan explicar las obras desde una perspectiva meramente personal y simplista. El texto visual deberá ser leído empezando por descifrar su narrativa, su historia, su estética, sus elementos formales, sociales y culturales, su lenguaje artístico y su lenguaje histórico.

Una posible relación entre arte y traducción viene descrita de forma directa por el mismo Steiner. Su reflexión se basa en la relación entre poesía y pintura a partir del soneto de Dante Gabriel Rossetti “‘*Angelica Rescued by the Sea-Monster*’, by Ingres; in the *Luxembourg*”. Steiner describe la poesía del prerrafaelita como un “tratamiento pictórico”.<sup>340</sup> El soneto viene publicado en 1850 en *The Germ. Thoughts towards nature in art and literature*, el periódico fundado para diseminar las ideas de la Hermandad Prerrafaelita y cuyo eje central era enfatizar las estrechas relaciones entre el Arte Visual y la Literatura. Bajo el título “Sonnets for Pictures”, Rossetti transcribe verbalmente los lienzos de pintores flamencos, italianos y franceses que probablemente ha tenido ocasión de ver durante sus viajes. Indudablemente cada uno de ellos da por supuesta una referencia visual a la pintura, tanto que Steiner llega a definir a Rossetti como “el ojo-lector que “lee” el poema y la pintura al mismo tiempo”.<sup>341</sup> La característica principal del soneto es por tanto la transcripción poética de la representación visual del lienzo de Ingres, es decir la descripción poética de la pintura. Para entender la pintura de Ingres, Rossetti utiliza su propio lenguaje, el poético. Para descifrar la pintura compone un soneto. Aunque Steiner no lo mencione, la experiencia descriptiva de Rossetti es una perfecta ejemplificación de la écfrasis. Como hemos visto durante la elaboración de la primera parte de esta tesis, la écfrasis ha sido un ejercicio para las artes de la descripción poética y de la Retórica, aunque en el origen los objetos descritos abarcaban no solo las obras de arte sino también objetos en general. Dentro del debate contemporáneo, la écfrasis se ha convertido en una figura meramente interartística que pone

<sup>339</sup> George STEINER, *Después de Babel*. Ob. cit., p. 51.

<sup>340</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>341</sup> *Ibid.*

en relación la literatura y el arte visual.<sup>342</sup> Andrei Sprague Becker, en un ensayo titulado *Reading Poetry Through a Distant Lens. Ekphrasis, Ancient Greek Rhetorician, and the Pseudo-Hesiodic "Shield of Herakles"*, reflexiona sobre dos posibles maneras de explicar el acto efrástico en la historia. La primera se refiere a la écfrasis como de una experiencia que transforma el lenguaje en "una ventana" desde la cual el público puede ver el objeto descrito por el poeta. Él tiene que utilizar un lenguaje claro y vívido para no distraer la atención de quien escucha/observa.<sup>343</sup> En otras palabras, la característica fundamental de esta primera interpretación sobre la écfrasis es que quien describe, es decir el mediador entre la palabra y la imagen, lleve a su público a tener la ilusión de visualizar algo que existe solo por medio de la descripción verbal. Aquí, la *enargeia* (del griego *enarges*, visible, palpable, manifiesto) representa la parte vital de la écfrasis y la habilidad del poeta que consigue narrar el objeto como si estuviera vivo delante de quien lo escucha. La segunda interpretación tiene una larga tradición que deriva de los Progymnasmata (Teón, Hermógenes y Nicolao) y que quiere la écfrasis como una mera interpretación para la cual es importante no solo la experiencia de quien describe, sino también la reacción de su público.<sup>344</sup>

Dentro del debate contemporáneo sobre écfrasis, el soneto de Rossetti representa una ventana que nos permite visualizar la pintura de Ingres. Para Steiner representa también un acto de interpretación cuyos protagonistas son Rossetti con su descripción por medio de un acto imitativo y el público que a su vez imagina y visualiza la imagen mental de la pintura de Ingres. El público, tiene que visualizar la imagen con los ojos de la mente, darle vida por medio de la imaginación que viene guiada por un mediador, en este caso el poeta/traductor. En ambos casos se trata de una recreación que necesita ser interpretada, entendida y descifrada. En este sentido, la écfrasis es una de las formas de la traducción con fines de extracción y desplazamiento de un lenguaje a otro: el desplazamiento ocurre entre un código

---

<sup>342</sup> Está bien recordar que la definición moderna se delinea con Leo Spitzer que ha contribuido a caracterizarla como fenómeno descriptivo entre el arte literario y el arte visual. Leo SPITZER, "The Ode on a Grecian Urn". En: Anna HATCHER (ed.), *Essays on English and American Literature*, Princeton, 1962, pp. 67-97.

<sup>343</sup> Andrei SPRAGUE BECKER, "Reading Poetry Through a Distant Lens. Ekphrasis, Ancient Greek Rhetorician, and the Pseudo-Hesiodic 'Shield of Herakles'", *The America Journal of Philology*, 113, 1, primavera 1992, pp. 5-24.

<sup>344</sup> Véase Isabel LOZANO-RENIEBLAS, "La écfrasis de los ejércitos o los límites de la *enargeia*", *Monteagudo*, III Época, n. 10, 2005, pp. 29-38. La autora remite a Teón y Hermógenes (En: *Ejercicios de retórica*. Traducción de María Dolores Reche Martínez. Madrid: Gredos, 1991, pp. 118-120 y 22-23). Véase página 10 nota 6.

lingüístico original, es decir el pictórico, con sus características propias (diseño, color, luz, forma, narrativa, etc.) y otro código, el literario, constituido por el contexto fonético, el sintáctico y el semántico.

A Steiner va también el mérito de haber relacionado dos conceptos hoy en día muy usados cuando nos referimos a los procesos interartísticos, es decir, traducción e interpretación:

La palabra francesa *interprète* condensa todos los valores pertinentes. Un actor es *interprète* de Racine; un pianista hace una *interprétation* de una sonata de Beethoven. En virtud del movimiento por el que ve comprometida su propia identidad el crítico se convierte en un intérprete –un ejecutante de la vida- de Montaigne o de Mallarmé. El término inglés *interpreter* posee mucha menos fuerza, pues no incluye al mundo del actor y si incluye el del músico” solo lo hace por analogía. Pero es congruente con el término francés cuando se proyecta en un sentido también esencial: *interprète/interpreter* se usan comúnmente para referirse al traductor. Ese es según creo, el verdadero punto de partida.<sup>345</sup>

A partir de esta definición, el proceso de la traducción literaria y la interpretación de las artes visuales revelan ciertas afinidades. Estas se establecen sobre todo cuando ambas quieren entrecruzarse o crear momentos de compatibilidad y comprensión recíproca. En los prerrafaelitas, por ejemplo, la preposición lingüística era sancionada por otro medio artístico como la música, la pintura, las artes textiles, las artes decorativas, etc. A partir de esta preposición, Steiner postula que cada acto de interpretación que apodera a la sensibilidad humana es una “repetición original”. Se vuelve a vivir paso a paso la creación del artista por medio de lo que Steiner define una “mimesis finita” y «a través de ella, la pintura o el texto literario son renovados y vueltos a hacer».<sup>346</sup> En ese sentido, la relación original-interpretación/traducción es más bien la que está en la base de cualquier acto de re-creación. Un acto que sustenta la vida misma del original, su sobrevivencia, su renovado renacimiento:

El grado de cercanía de la recreación es variable. En el caso de la ejecución musical, la recreación no puede ser más fecunda y radical. Cada ejecución musical es una nueva *poiesis*. Difiere de todas las otras ejecuciones de la misma composición. Es doble su relación antológica

<sup>345</sup> George STEINER, *Después de Babel*. Ob. cit., p. 49.

<sup>346</sup> *Ibidem*, p. 48.

con la partidura original y con todas sus interpretaciones anteriores: es simultáneamente reproductiva e innovadora. ¿En que sentido existe la música no tocada? ¿Hasta dónde puede reconocerse la intención original del autor, después de diversas interpretaciones sucesivas? En el punto más bajo de la escala se hallaría el restaurador de pintura: por delicado que pueda llegar a ser su tacto, la tarea es esencialmente conservadora. Se propone detener la vida naturalmente mutable de la obra de arte fijándola en una ilusión de autenticidad inmutable.<sup>347</sup>

Algunos ejemplos tomados del mundo de la música ayudan a entender este proceso de repetición original. Cuando el compositor ruso Modest Petrovich Musorgskij compuso su celebre suite para pianoforte *Pictures at an exhibition* (1874), estaba traduciendo en música algunos dibujos que había visto en la exposición de su amigo Viktor Hartmann (1834-1873). Posteriormente Maurice Ravel reescribió una magistral orquestación de esta obra. Una versión moderna ha sido reescrita incluso por un grupo musical rock inglés, los Emerson, Lake & Palmer. Los dos cuadernos de *Goyescas* para piano de Enric Granados que releen los grabados de Goya y *Proeven van Stijlkunst* de Jakob van Domselaer que recrean Pier Mondrian, representan el movimiento perpetuo del lenguaje que Steiner definió como «el modelo más sobresaliente del principio de Heráclito».<sup>348</sup>

El des-confinamiento de una práctica artística hacia otra, así como la interrelación entre diferentes lenguajes ha sido el detonador para futuras interpretaciones acerca del concepto de traducción como interpretación. Con la aparición de la disciplina de los *Translation Studies*, el confín entre los dos términos se ha hecho mucho más débil. Esto se debe al hecho de que otros términos y conceptos que quieren completar y enriquecer las prácticas del traducir dependiendo de las situaciones disciplinares, culturales, sociales y en referencia a las instituciones que las promueven. A la pregunta «How can we best characterize the work we do in the humanities?» Rainer Schulte respondía:

We constantly interpret: we interpret literary and artistic texts, we interpret ideas and concepts, and we interpret human situations. Almost all activities in the humanities are built in one form or another on principles of interpretation.<sup>349</sup>

---

<sup>347</sup> Ibíd.

<sup>348</sup> Ibídem, p. 40.

<sup>349</sup> Rainer SCHULTE, “Translation Studies: A Dynamic Model for the Revitalization of the Humanities”. En: Kurt MUELLER-VOLLMER, Michael IRMSCHER (eds.), *Translating Literature*,

La traducción es un proceso que lleva a la interpretación de las lenguas, pero también de las culturas y de las artes más allá de los confines nacionales, pero también dentro de ellos.

## 10.2. *Nacen los Translation Studies*

Desde el principio de los años setenta, otros teóricos enfocaron sus análisis hacia el carácter científico de este particular ámbito de estudio, separándolo del mero campo de la lingüística y proporcionándole su propia autonomía. Se empezó nombrando la disciplina de los estudios acerca de la traducción, se propusieron sus objetivos, se delinearon sus fronteras conceptuales y se adoptó una metodología específica.<sup>350</sup>

En 1972, James Holmes publicó el ensayo titulado “The Name and the Nature of Translation”, donde utilizaba por primera vez el término “*Translation Studies*” para denominar a una disciplina que tuviese como objetivo principal describir el fenómeno de la traducción y establecer los principios teóricos de este fenómeno:

Translation studies thus has two main objectives: (1) to describe the phenomena of translating and translation(s) as they manifest themselves in the world of our experience, and (2) to establish general principles by means of which these phenomena can be explained and predicted. The two branches of pure translation studies concerning themselves with these objectives can be designated *descriptive translation studies* (DTS) or *translation description* (TD) and *theoretical translation studies* (ThTS) or *translation theory* (TTh).<sup>351</sup>

---

*Translating Culture: New Vistas and Approaches in Literary Studies*. Berlín: Erich Schmidt Verlag, 1998, p. 31. Se trata de una antología que tuvo el propósito de elaborar y dar a conocer mucho de los nuevos conceptos relacionados con la interpretación/traducción, sobre todo aquellas elaboradas en Europa y en particular en el “Center for Advanced Studies in Literary Translation” de la Universidad de Göttingen fundado en 1985 cuya línea de orientación descriptiva es la misma defendida por la teoría polisistema (*polysystem theory*), pero añade una nueva dirección a los Estudios de Traducción. A partir del reconocimiento que la traducción no es solo un caso lingüístico sino esencialmente una compleja práctica de transferencia cultural, el Centro ha explorado esta dimensión por medio de una variedad extensa de casos de estudio e investigaciones empíricas.

<sup>350</sup> Para una exhaustiva pero esquemática historia de los *Translation Studies* consúltense el libro de Jeremy MUNDAY, *Introducing Translation Studies. Theories and applications*. Londres y Nueva York: Routledge, (II edición), 2008.

<sup>351</sup> James HOLMES, “The Nature and the Name of Translation” (1972). En: Lawrence VENUTI (ed.), *The Translation Studies Reader*. Nueva York: Routledge, 2004, pp. 180-192.

En esta descripción Holmes propone un ámbito de estudio autónomo en el que la práctica de la traducción y la formulación teórica tengan una aproximación científica. La estructura dada por Holmes a los *Translation studies* se presenta como un “mapa de campos de investigación”<sup>352</sup> cuyas aproximaciones teóricas específicas se abren a un análisis interdisciplinario, disolviendo de esa forma la controversia de la traducción como objeto de estudio secundario dentro de los ámbitos lingüístico y literario.<sup>353</sup> La aproximación de Holmes ha sido particularmente innovadora debido al hecho de que en las décadas de los sesenta y setenta la mayoría de las teorías sobre traducción se referían principalmente al concepto de “equivalencia”.<sup>354</sup> Muchas de estas teorías se insertaban dentro de un estudio positivista y científico que consideraba el concepto de equivalencia como garantía de fidelidad al texto de origen. Para ellos la garantía consistía en la posibilidad de poder encontrar una traducción equivalente para cada palabra del texto original. Los principales protagonistas de esta aproximación eran teóricos de la información, lingüistas y matemáticos que experimentaban sobre traducción automática por medio de ordenadores, convencidos que el fenómeno de la traducción se pudiera esquematizar y formalizar en términos lógicos. Aunque la aproximación científica se mostró inadecuada, muchos linguistas siguieron siendo influenciados por la teoría matemática de la información (Claude E. Shannon y Warren Weaver) y por la aproximación generativa formulada por Noam Chomsky.<sup>355</sup> Algunos de los exponentes más representativos de la aproximación científica formaban parte de la Escuela alemana de Leipzig como Otto Kade y Werner Koller, sin embargo hay que destacar también la labor de Eugene Nida con su *Toward a Science of Translating*. Aunque todos estos teóricos

---

<sup>352</sup> Uno de los aspectos más importantes de la teoría de Holmes ha sido lo de crear una red completa y unificada de los campos de la traducción que hasta entonces se encontraban dispersos entre varias disciplinas y en diferentes investigaciones.

<sup>353</sup> Kitty M. van LEUVEN-ZWART, “An Introduction”. En: Kitty M. van LEUVEN-ZWART, Ton NAAIJKENS (eds.), *Translation Studies: The State of the Art*. Amsterdam y Atlanta, GA: Rodopi, 1991, pp. 5-11.

<sup>354</sup> Algunos ejemplos son la teoría alemana de la *linguistics-oriented science*, la teoría del *text types*, formulada por Reiss y la *text purpose* formulada por Reiss y Vermeer en 1984 y descrita en la *Skopostheorie*.

<sup>355</sup> Cfr. Noam CHOMSKY, *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge: MIT Press, 1965. Algunos conceptos formulados por Chomsky como el “universal lingüístico” y la “estructura profunda”, fueron aceptados como garantes de una profunda y coherente entidad que subyace a toda manifestación lingüística. La teoría chomskiana postula la existencia de construcciones universales elementares y comunes a todos los hombres. Consecuentemente para él la traducción interlingüística es posible en cuanto los esquemas lógicos que están a la base de las lenguas son constantes.



sean lingüistas, el problema de la traducibilidad no pudo ser solucionado bajo el enfoque de la “estructura del lenguaje”. Se empezaba a perfilar la idea de que un texto literario es un fenómeno cultural sujeto a varias influencias:

L'intento non è quindi quello di superare del tutto l'approccio linguistico, ma piuttosto di inserirlo in una visione più ampia che tenga conto anche di aspetti extralinguistici ed extratestuali, e semplicemente riconosca l'aspetto linguistico come uno dei tantissimi fattori coinvolti nel processo di traduzione.<sup>356</sup>

En los años '70, surgió también una aproximación más descriptiva que tuvo origen dentro de la Literatura Comparada y el formalismo ruso. Uno de los centros pioneros desde donde se operaba un cambio fundamental en los *Translation Studies* ha sido la Escuela de Tel Aviv con sus máximos exponentes Gideon Toury e Itamar Even-Zohar. Este último propuso la idea de “*literary polysystem*”, refiriéndose a la red de sistemas culturales relacionados entre ellos y dentro de la cual la literatura traducida es uno de sus nodos:

Seen from this point of view, translation is no longer a phenomenon whose nature and borders are given once and for all, but an activity dependent on the relations within a certain cultural system.<sup>357</sup>

A partir de esta idea en los años sucesivos, José Lambert y André Lefevere, desde Bélgica, y Susan Bassnett y Theo Hermans, desde Inglaterra, aportaron algunas importantes contribuciones teóricas. André Lefevere, uno de los más destacados teóricos sobre traducción, en 1978 publica su ensayo “Translation Studies. The Goal of the Discipline” en el que, adoptando el nombre propuesto por Holmes, define los “*Translation Studies*” una disciplina académica apta al análisis de la «la producción y la descripción de la traducción».<sup>358</sup> El

<sup>356</sup> Siri NERGAARD (ed.), *Teorie contemporanee della traduzione*. Ob. cit., p. 11.

<sup>357</sup> Itamar EVEN-ZOHAR, “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”. En Lawrence VENUTI, (ed.), *The Translation Studies Reader*. Londres y Nueva York: Routledge, 2000, p. 197.

<sup>358</sup> André LEFEVERE, “Translation studies: the goal of the discipline”. En: James HOLMES, José LAMBERT, Raymond van den BROECK (eds.), *Literature and Translation*. Louvain: ACCO, 1978, p. 234. Esta publicación recoge las ponencias presentadas en ocasión del “Louvain Colloquium on Literature and Translation” de 1976, la histórica conferencia que tuvo lugar en Bélgica y en la que se estableció fundar una disciplina sobre traducción que tuviera la característica de ser interdisciplinar.

objetivo principal de Lefevere era reconocer este ámbito de estudio como disciplina autónoma y elevar a la traducción de su secundaria posición dentro de la Literatura Comparada, en concreto del área específica de la lingüística. Hasta entonces las teorías sobre traducción se habían movido dentro de los ámbitos filosófico, teológico, literario y lingüístico. Por tanto Lefevere destaca la autonomía de la traducción y se dirige hacia la creación de una teoría de la traducción. Nuevas preguntas se empezaron a formular en relación con este campo de estudio y se abrieron cuestiones relativas a la naturaleza del proceso de la traducción, pero también del rol del traductor, de su origen, de su formación cultural y académica.

Sentar las bases de una disciplina autónoma concreta fue el propósito de la teórica inglesa Susan Bassnett que en 1980 publicó el libro *Translation Studies*<sup>359</sup>. En él, se ocupa de analizar cuestiones centrales de la traducción como el problema del significado (*meaning*), de la intraducibilidad (*untranslatability*) y de la equivalencia (*equivalence*), así como de trazar una historia de la traducción poniendo de relieve cómo para cada época y cada cultura se han tenido diferentes conceptos acerca de la traducción:

Most importantly, it is an attempt to demonstrate that Translation Studies is indeed a discipline in its own right: not merely a minor branch of comparative literary study, nor yet a specific area of linguistics, but a vastly complex field with many far-reaching ramifications.<sup>360</sup>

Desde este momento los *Translation Studies* empezaron a ser reconocidos dentro del ámbito académico como una disciplina autónoma y a abrirse a la interdisciplinariedad.

### 10.3. *La Escuela de manipulación*

En 1985 Theo Hermans editaba un importante volumen de ensayos titulado *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*<sup>361</sup> en el que se elaboró el nombre de la ilustre Escuela de Manipulación (“Manipulation School”) protagonizada por André Lefevere, Susan Bassnett, Maria Tymoczko, Itamar Even-Zohar, Gideon Toury, José Lambert

---

<sup>359</sup> Susan BASSNETT, *Translation Studies*. Londres y Nueva York: Methuen, 1980.

<sup>360</sup> *Ibidem*, p. 1.

<sup>361</sup> Theo HERMANS (ed.), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Londres y Sydney: Croom Helm, 1985.

y Maria Tymoczko.<sup>362</sup> En esta recopilación antológica el problema de la traducción como práctica cultural se empezó a volver mucho más clara y se puso de relieve su primaria importancia dentro de las instituciones sociales para “manipular” los discursos culturales:

(...) One of *primary* literary tools that larger social institutions –educational systems, art councils, publishing firms, and even governments- had at their disposal to ‘manipulate’ a given society in order to construct the kind of ‘culture’ desired<sup>363</sup>.

Entre los ensayos destaca *Why Waste our Time on Rewrites? The Trouble with the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm* de André Lefevere en el que por primera vez viene introducido el término reescritura (rewriting) para referirse a los procesos, incluida la traducción, que reinterpretan, alteran y manipulan los textos originales. En 1992, Lefevere volverá a la problemática de la manipulación literaria como herramienta para la construcción de las ideologías en sus textos *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*<sup>364</sup> y en *Translation/History/Culture: A Sourcebook, and Translating Literature*, en los que subraya la importancia de la ideología del traductor y de la poética predominante de la época en los procesos de reescritura:

When we speak of a ‘culture’ or ‘the receiving culture’, we would do well remember that culture are not monolithic entities, but that there is always a tension inside a culture between different groups, or individuals, who want to influence the evolution of that culture in the way

---

<sup>362</sup> Como clarifica Edwin Gentzler: “Manipulation is not meant in any pejorative sense; rather, the term is useful in a productive descriptive sense. Most scholars agree that translations are never neutral in a literary or ideological sense. Translators have to make choices, and in doing so certain aspects of the source text are emphasized and others are not. Sometimes these choices are formal, and involve aspects such as rhyme, meter, metaphor, and style. At other times, these choices are ideological and involve aspects such as politics, history, force, oppression, and resistance. Edwin GENTZLER, “Translation and Micropolitics in the Age of Globalization”. En: Zybatow CAMPS, *Traducción y Interculturalidad. Actas de la conferencia*. Barcelona: Peter Lang, 2006, p. 166.

<sup>363</sup> Susan BASSNETT, André LEFEVERE (eds.), *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, 1998, p. x.

<sup>364</sup> André LEFEVERE, *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1997. [Título original: *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Londres: Routledge, 1992].

they think best. Translations have been made with the intention of influencing the development of a culture.<sup>365</sup>

La traducción es una herramienta para la construcción de la cultura cuya característica es la de constituirse como un campo para la negociación entre individuos. La tarea de mediación que los traductores operan entre dos realidades está sujeta a presiones ideológicas y por tanto estrechamente conectada con la idea de manipulación. Los traductores, sin embargo pueden ser también manipuladores involuntarios en cuanto la misma cultura ya por sí misma contiene y detenta una ideología. Como declaró Barthes, somos al mismo tiempo esclavos y dueños del lenguaje.<sup>366</sup>

#### **10.4. Estudios de Traducción versus Estudios Culturales. El cultural turn**

En 1990, André Lefevere y Susan Bassnett editaron una colección de ensayos titulada *Translation, History and Culture*. Los conceptos principales tratados en esta recopilación de teorías sobre traducción se desarrollaban a partir del “giro cultural” (“*cultural turn*”) que los dos autores identificaron dentro de los *Translation Studies*, sugiriendo que esta vuelta se debía a lo que «the exercise of power means in terms of the production of culture, of which the production of translation is part».<sup>367</sup>

Para los dos autores una investigación empírico-histórica de la traducción llevaba a mostrar la centralidad del poder, esta invisible presencia en la producción de la literatura y, como ya Michel Foucault había afirmado durante toda su carrera filosófica, de la cultura. En la introducción titulada “Proust’s Grandmother and the Thousand and One Nights. The ‘Cultural turn’ in Translation Studies”, Bassnett y Lefevere describen el giro cultural a partir de la aparentemente simple consideración que el *tertium comparationis* o “equivalencia” (*equivalence*) no es garantía de fidelidad al texto original, sino más bien una condición quimérica que aunque posible no determina la fidelidad del significado total de la obra. Los dos autores recordaban que en *Sodome et Gomorrhe* Proust cuenta la postura de la abuela respecto a las nuevas traducciones de las obras *Odyssey* y *Thousand and One Nights*, para ella

---

<sup>365</sup> Susan BASSNETT, André LEFEVERE (eds.), *Translation, History and Culture*. Ob. cit., p. 8.

<sup>366</sup> Cfr. Roland BARTHES, *Selected Writings*. Londres: Collins, 1982.

<sup>367</sup> Susan BASSNETT, André LEFEVERE (eds.), *Translation, History and Culture*. Ob. cit., p. 5.

tan diferentes de las versiones a las que estaba familiarizada. Las nuevas versiones sencillamente no le gustaban.

¿Por qué se habían tenido que volver a traducir las obras, si ya existían versiones “bien hechas”? Como Mette Hjort argumenta en uno de los textos presentes en el volumen, una obra traducida tiene que satisfacer los gustos y las normas dominantes de una determinada cultura en una determinada época. Las traducciones hechas en diferentes momentos históricos son por tanto el producto de un proceso actuado para satisfacer diferentes demandas culturales. Sin embargo, como Lefevere apunta en más ocasiones, la traducción misma se utiliza para manipular la cultura, las ideologías, los gustos y las normas de una determinada sociedad y de un determinado periodo histórico. Muchos autores desarrollan por tanto ideas alrededor de la categoría “poder” y “manipulación” como vinculados a la producción de las traducciones. La traducción como imitación (*mimicry*) de los discursos dominantes (sobre todo aquellos producidos bajo las colonizaciones) eran por ejemplo los tópicos de las argumentaciones de Mahasweta Sengupta. Para Piotr Kuhiwczak ya no se trata solo de imitación sino también de “apropiación”. Elzbieta Tabakowska nos habla de la polifonía (*polyphony*) que se crea en contextos individuales en los que concurren “complejos factores espacio-temporales y socioculturales”.<sup>368</sup> Barbara Godard afirma que algunas escritoras feministas utilizan la traducción para subvertir los discursos masculinos dominantes y Vladimír Macura que la traducción constituye a la cultura misma. Por lo general estos artículos muestran que la traducción nunca es un acto inocente:

What the development of Translation Studies shows is that translation, like all (re)writings is never innocent. There is always a context in which the translation takes place, always a history from which a text emerges and into which a text is transposed. Translation involves so much more than the simple engagement of an individual with a printed page and a bilingual dictionary; indeed, the bilingual dictionary itself is an object lesson in the inadequacy of any concept of equivalence as linguistic sameness.<sup>369</sup>

El concepto de “fidelidad”, elemento fundamental de toda traducción literaria, ya no es sinónimo de “equivalencia” entre palabras de dos diferentes sistemas lingüísticos, sino más

<sup>368</sup> Elzbieta TABAKOWSKA, “Linguistic Polyphony as a Problem in Translation”. En: Susan BASSNETT; André LEFEVERE (eds.), *Translation, History and Culture*. Ob. cit., p. 73.

<sup>369</sup> Susan BASSNETT, André LEFEVERE (eds.), *Translation, History and Culture*. Ob. cit., p. 11.

bien entre la cultura de origen y la cultura de llegada, tanto que Lefevere y Bassnett llegaron a afirmar que «since languages express cultures, translators should be bicultural, not bilingual».<sup>370</sup> En ese sentido, el “giro cultural” no se refiere solo al hecho de que los *Translation Studies* revelen cuestiones meramente lingüísticas en el campo de la Literatura, y de sus connotaciones poéticas, sino también en el campo de la Cultura y sus características políticas e ideológicas, llegando a abarcar de ese modo temáticas como el feminismo y el postcolonialismo. Importante en este sentido es la descripción que los dos autores dan de la traducción cultural:

If neither the word, nor the text, but the culture becomes the operational ‘unit’ of translation, it might be wise to distinguish between ‘intracultural’ and ‘intercultural’ translation.<sup>371</sup>

La traducción “intercultural” se refiere a la traducción lingüística entre culturas diversas, mientras que la “intracultural” describe a la traducción de diferentes “textos” dentro de una misma cultura. Esta última viene definida por los autores también como “reescritura” (*rewriting*) y es importante sobre todo para explicar algunas formas de traducción en nuestra cultura contemporánea que, en palabras de Hillis Miller, citado por los dos autores es «less and less a book culture and more and more a culture of cinema, television and popular music».<sup>372</sup>

Los académicos, los estudiantes o los amantes de la literatura en general tienen a su alcance un abanico de posibilidades para conocer una determinada obra literaria. Pongamos el caso específico de *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Se puede leer enteramente el libro o, si lo se prefiere, solo breves partes de este en una antología, pero hay también comentarios, críticas y artículos académicos que nos hablan de ello. Se trata de formas de reescrituras que según los autores contribuyen a crear la “imagen” de la obra literaria (*the image of a work of literature*):

---

<sup>370</sup> *Ibíd.*

<sup>371</sup> *Ibíd.*, p. 8.

<sup>372</sup> *Ibíd.*, p. 9.

What impacts most on members of a culture, we suggest, is the ‘image’ of a work of literature, not its ‘reality’, not the text that is still sacrosanct only in literature departments. It is therefore extremely important that the ‘image’ of a literature and the works that constitute it be studied alongside its reality. This, we submit, is where the future of ‘translation studies’ lies.<sup>373</sup>

Ahora bien, esta “imagen” se completa y fortalece si el original se adapta a la película en cuanto consigue alcanzar a un público/lector muy vasto. Para la mayoría de la gente la obra literaria se podría perfectamente identificar con la película *Un amour de Swann* del director Volker Schlöndorff, y protagonizada por Jeremy Irons y Ornella Muti. De esa forma, la literatura alcanza a los demás por medio de la “imagen” que la traducción construye de ella.

Es importante constatar que para los dos autores la traducción es solo una de las muchas formas con las que se puede reescribir una obra literaria. La reescritura se refiere a las traducciones, las historias, los artículos críticos, las películas y cualquier otra cosa que contribuya a crear la “imagen” de una obra literaria o de un autor:

Translation, then, is one of the many forms in which works of literature are ‘rewritten’ one of many ‘rewritings’. In our day and age, these ‘rewritings’ are at least as influential in ensuring the survival of a work of literature as the originals, the ‘writings’ themselves.<sup>374</sup>

Esta cita revela otro aspecto de la traducción cultural, la que entiende la reescritura como necesaria para la sobrevivencia de una obra literaria, no tanto para que vuelva a ser “presente” durante siglos (es decir que se re-actualice en base a los gustos, las modas y las ideologías de cada época histórica para que pueda ser conocida y comprendida), como para que sobreviva dentro de un mismo tiempo histórico y una misma cultura. Como se ha dicho anteriormente, la reescritura se manifiesta por medio de diferentes medios, no solo literarios sino también massmediáticos y audiovisuales. Las sociedades hoy en día son mucho más flexibles respecto a los medios de difusión del conocimiento y al mismo tiempo más exigentes. Nuestra cultura literaria se ha vuelto también una cultura visual. La adaptación de obras literarias a la gran pantalla o a la televisión es un fenómeno completamente moderno que se ha incrementado excepcionalmente en nuestros días. El proceso de adaptación requiere

---

<sup>373</sup> *Ibidem*, p. 9-10.

<sup>374</sup> *Ibidem*, p. 10.

una reelaboración y una reinterpretación del contexto cultural y lingüístico en términos visuales:

(...) the adaptation of the classics has much to offer us in terms of analysing the transmission of cultural value. Adapting means re-creating and assuming past conceptions from the perspective of a later historical period.<sup>375</sup>

Así grandes obras de la literatura han vuelto a revivir para un público de “lectores” globales.

### 10.5. *Una (inter)disciplina internacional*

Durante los años noventa la traducción se convirtió en un elemento fundamental de análisis en varias disciplinas. Consecuentemente los *Translation Studies* se convirtieron en un campo de estudio interdisciplinar. La interdisciplinariedad misma se volvió protagonista de importantes estudios sobre traducción, basta mencionar las publicaciones *Translation Studies: An interdiscipline* editada por Snell-Hornby en 1994 y *Method in Translation Studies* de Antony Pym en 1998. Este mismo año también Mona Barker en la introducción a la primera edición de *The Routledge Encyclopedia of Translation* presentaba, oficializándolos, los *Translation Studies* como un ámbito de estudio al que los teóricos podían acceder desde una amplia variedad de disciplinas.

La interdisciplinariedad, como ha notado Mary Snell-Hornby, ha llevado a la traducción a ser entendida como una actividad que interconecta lenguas y culturas, entendiendo por cultura no solo la producción literaria y la artística, sino también la antropológica y la que se refiere a todos los aspectos sociales de la vida humana.<sup>376</sup>

---

<sup>375</sup> Adelina SÁNCHEZ ESPINOSA; Elisa COSTA VILLAVERDE, “The Film Text as Palimpsest: Translating Women’s Gaze from Page to Screen. The Portrait of a Lady as a Case in Point”. En: Eleonora FEDERICI (ed.), *Translating Gender*. Nueva York: Peter Lang, 2011, p. 229. Para profundizar el tema de la adaptación véase también: James NAREMORE (ed.), *Film Adaptation*. Londres: The Athlone Press, 2000; Robert GIDDINGS, Erica SHEEN (eds.), *The Classic Novel from Novel to Screen*. Manchester y Nueva York: Manchester University Press, 2000; Belèn VIDAL VILLASUR, *Textures of the image. Rewriting the American Novel in The Contemporary Film Adaptation*. Valencia: Universitat de Valencia, 2002.

<sup>376</sup> Mary SNELL-HORNBY, *Translation Studies: An Integrated Approach*. Amsterdam: John Benjamins, 1988, p. 39.



Los pioneros de un enfoque directamente interdisciplinario fueron Susan Bassnett y José Lambert. Este último expandió el campo de investigación de la teoría sobre traducción al ámbito de la semiótica, incluyendo muchos aspectos del fenómeno de la traducción que normalmente no se relacionan con la práctica interlingüística. En su ensayo titulado “Translation”, Lambert argumenta que ninguna traducción puede ser aislada de su contexto cultural en cuanto la traducción es el resultado pero también el punto de partida de los procesos semióticos que forman las prácticas discursivas: «translation takes place across various systemic borders, and not just between (two) language systems».<sup>377</sup> Lambert veía el futuro de los *Translation Studies* como una ciencia empírica pero también como práctica semiótica.

Muy pronto, a los análisis semióticos se incorporaron nuevas orientaciones y nuevos conceptos desde varios ámbitos disciplinares, entre ellos la orientación canadiense de traducción y género desarrollada por Barbara Godard, Sherry Simon, Susanne de Lotbinière-Harwood, la escuela canibalista brasileña promovida por Else Vieira y la teoría de la traducción postcolonial con prominentes figuras de Bengala como Tejaswini Niranjana y Gayatri Spivak. Muchos teóricos de Quebec, Brasil e India, dentro de las corrientes postcoloniales y postestructurales han investigado los significados (*meanings*) como materia de negociación entre varios grupos de poder.<sup>378</sup> Recientemente Jeremy Munday ha afirmado:

For us, translation Studies would itself be the Phoenician trader among longer-established disciplines, having a primary relationship to disciplines such as linguistics (especially semantics, pragmatics, applied and contrastive linguistics, cognitive linguistics), modern languages and language studies, comparative literature, cultural studies (including gender studies and postcolonial studies), philosophy (of language and meaning, including hermeneutics and deconstruction), and recent years, to sociology and history.<sup>379</sup>

---

<sup>377</sup> José LAMBERT; Robyns CLEM; “Translation”. En: Roland POSNER, Klaus ROBERING, Thomas A. SEBEOK (eds.), *Semiotik / Semiotics. A Handbook on the Sign-Theoretic Foundations of Nature and Culture*. Berlin y Nueva York: Walter de Gruyter, 4, 2004, p. 3605.

<sup>378</sup> Cfr. Edwin GENTZLER, “Translation and Micropolitics in the Age of Globalization”. En: Assumpta CAMPS (ed.), *Traducción e interculturalidad*. Ob. cit., p. 166.

<sup>379</sup> Jeremy MUNDAY, *Introducing Translation Studies. Theories and applications*. Ob. cit., p. 14.

Desde principios de este siglo los *Translation Studies* se han configurado como una disciplina atenta a temáticas como la globalización y la resistencia (Cronin 2003, Baker, 2006), la sociología y la antropología (Inghilleri 2005, Wolf y Fukari, 2007).

### **10.6. *Transferencia intercultural desde una perspectiva filosófica***

Estos temas, más o menos tratados en varios ámbitos disciplinares, encuentran un punto focal en las teorías filosóficas surgidas en la segunda mitad del siglo pasado en Occidente. Muchas de estas, en estrecha relación con los Estudios Culturales y las corrientes antihegemónicas, se desarrollaron a partir del “giro cultural” que dominó las teorías postestructuralistas y deconstruccionistas y que produjo también nuevos ámbitos de estudio (subalternos, visuales, postcoloniales). Estas posiciones filosóficas llevaron a la traducción a ser un elemento fundamental para la comprensión de las culturas plurales. En 1996, Simon explicaba este fenómeno del siguiente modo:

Cultural studies bring to translation an understanding of the complexity of gender and culture. It allows us to situate linguistic transfer within the multiples ‘post’ realities of today: Poststructuralism, postcolonialism, and postmodernism.<sup>380</sup>

Parte de la importancia de los “post” se debe sobre todo a la carga anti-totalizadora y antitotalitaria que lo posmoderno ha estructurado en antítesis a los metarelatos de época moderna y a cualquier forma de *reductio ad unicum*, hospedando un potencial liberador para los posibles interlocutores marginales. Y de hecho, lo posmoderno ha ido acentuando aquellos aspectos que lo convierten en un aliado para las políticas centradas en el pluralismo, en el multiculturalismo, en la defensa de las minorías y en el respeto por la diversidad. Esta acentuación a las problemáticas de tipo ético y ético-político se ha mostrado sobre todo en los filósofos postestructuralistas, cuyas ideas se consideran el punto de partida para especulaciones teóricas dentro del ámbito de las ciencias sociales, culturales y de traducción.<sup>381</sup>

---

<sup>380</sup> Sherry SIMON, *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*. Nueva York: Routledge, 1996, p. 136

<sup>381</sup> Para una comprensión más amplia de estas problemáticas véase: Jacques DERRIDA, *Políticas de la amistad*. Traducción de Patricio Peñalver y Francisco Vidarte. Madrid: Editorial Trotta, 1998;

Edwin Gentzler en su libro *Contemporary Translation Theories* se enfrenta a las problemáticas de las teorías filosóficas relacionadas a la traducción en el capítulo “Deconstruction”, en el que, como el mismo título evidencia, se pone en cuestión el estatuto decostruccionista en los procesos de traducción de los significados:

I suggest that the shift to a more philosophic stance from which the entire problematic of translation can be better viewed may not only be beneficial for translation theory, but that after such a confrontation, the discourse which has limited the development of translation theory will invariably undergo a transformation, allowing new insights and fresh interdisciplinary approaches, breaking, if you will, a logjam of stagnated terms and notion<sup>382</sup>.

Según él, la deconstrucción se abre a cuestiones acerca de la naturaleza del lenguaje y de cómo vivir el lenguaje mismo (*being-in-language*). Entre ellos Michel Foucault y Jacques Derrida son figuras de referencia para el análisis de la experiencia de la *différence* que está en la base de estas aproximaciones<sup>383</sup>.

### 10.6.1. De la traducción... o del recrear un original: Foucault y Derrida

La necesidad de liberar la traducción de la fidelidad literal al texto de origen llevó a Michel Foucault a describirla en un doble sentido. La primera es la traducción que “tiene que permanecer idéntica”, la otra es la que «hurl one language against another (...) taking the original text for a projectile and treating the translating language like a target».<sup>384</sup> Foucault consideraba el texto original constantemente reescrito en el presente del lector/traductor, que lo reconstruye en el texto de llegada. En *Language, Counter-memory, Practice* (1977), el filósofo francés, citando a Jorge Luis Borges, declaraba que: «every writer creates his own

---

Jean-François LYOTARD, *Moralités postmodernes*. París: Galilée, 1993; Jean-François LYOTARD, Giovanni VATTIMO, “Noi melanconici postmoderni”, *La Stampa*, 14 mayo 1991; Giovanni VATTIMO, *La società trasparente*. Milán: Garzanti, 2000; Id., *La tollerancia, principio fondamentale de la sociedad postmoderna*. Entrevista en “El Diario Vasco”, 22 enero 1989; Id., *Ontologia dell’attualità*. En: Id. (ed.), *Filosofia ’87*. Roma y Bari: Laterza, 1988; Axel HONNETH, “L’altro dalla giustizia”, *Fenomenologia e società*, XVIII, 1, 1995.

<sup>382</sup> Edwin GENTZLER, *Contemporary Translation Theories*. Clevedon, England; Buffalo, N.Y.: Multilingual Matters, II Edición, 2001, 146.

<sup>383</sup> *Ibidem*.

<sup>384</sup> Michel FOUCAULT, “Les Mots qui saignent”, *L’Express*, 29 de agosto de 1969, p. 21.

precursors. His work modifies our conception of the past, as it will modify the future».<sup>385</sup> Esta posición se hace mucho más clara en su ensayo titulado, “What is an Author?”, en el que reflexiona sobre la tradicional noción de original, derechos de autor, propiedad intelectual o equivalencia de la traducción al texto original. Para él toda traducción del original en otra lengua implica una violación y por tanto la imposibilidad de cualquier intento de equivalencia pura. Sugiere una nueva figura de “autor-ficción”, no espontáneamente inspirado, sino en relación con el contexto histórico, los sistemas institucionales del tiempo y del lugar en los que el autor vive. Este no es un individuo aislado sino más bien una serie de posiciones subjetivas determinadas por la discontinuidad, la ruptura, las lagunas.

Jacques Derrida ha hecho de la traducción su eje de reflexión filosófica. Su interés es absolutamente inseparable de la práctica deconstructiva, que en sí misma conlleva una fuerte carga subversiva. Para el filósofo francés, traducir es aceptar que hay suspensiones, misterios, sorpresas y preguntas sin respuesta final. La deconstrucción derridiana cuestiona conceptos como origen, esencia, significado, eliminando de ese modo la diferencia entre original y traducción. Original y traducción se vuelven una materia jerárquicamente igual, sin dependencia ni sumisiones. Ningún texto puede ser original, en cuanto es la traducción de una traducción.

En la misma noción de *différance* se puede encontrar un esbozo del potencial ético y político de la deconstrucción, atenta a denunciar cualquier sistema de poder y de represión de la alteridad. Así como el termino *viens*, medio expresivo que concentra todo un conjunto de conceptos, es una invocación que significa una abertura al otro más allá que cualquier cálculo, programación, re-asimilación, que tiene que ser “dejado venir” (*laisser venir*).<sup>386</sup> Polemizando con la noción heideggeriana de *Ereignis*,<sup>387</sup> que implica una tentativa de apropiación, Derrida afirma que el pensamiento es por esencia una potencia de dominación, que no para hasta encauzar lo desconocido en lo conocido, hasta fragmentar su misterio para hacerlo suyo,

---

<sup>385</sup> Michel FOUCAULT, *Language/ Counter-memory/ Practice*. D. F. BOUCHARD (eds.). Traducción al inglés de D. F. Bouchard y S. Simon. Ithaca. Nueva York: Cornell University Press, 1977, p. 5.

<sup>386</sup> Véase Jacques DERRIDA, *Psyché. Inventions de l'autre*. París: Galilée, 1987, p. 53.

<sup>387</sup> “Ereignis” en alemán significa “acontecimiento”, “suceso”, “evento”. Véase Martin HEIDEGGER, *Identidad y diferencia*. Traducción de H. Cortés y A. Leyte. Barcelona: Anthropos Editorial, 2008, p. 85.

aclararlo y nombrarlo.<sup>388</sup> La política de la hospitalidad, junto con el análisis de los fenómenos de identificación nacional, constituye uno de los momentos principales de la especulación política de Derrida y una de las aportaciones más importantes de un occidental a las críticas postcoloniales. La crisis del concepto de autoría se afianza por tanto en la crítica postestructuralista y deconstructivista. Del mismo modo que el autor pasa a considerarse un no creador de algo, sino un re-interprete de momentos intertextuales anteriores que preceden al texto original, el concepto de autoría adquiere una dimensión multipersonal, ya que, como sugiere Bloom, el texto no surge nunca *ex nihilo*. Ya sea que se considere la traducción como una operación de manipulación y reconstrucción nunca neutra, que se entienda dicha traducción como descodificación de un significado múltiple y errático, o que se coincida con De Man en contemplarla como un fragmento que revela la fragmentariedad de todo texto original, desestabilizándolo y desarticulando el original, se tendrá de todas formas que reexaminar el estatuto de la tradicional posición subalterna de la traducción respecto al original. Bajo esta perspectiva la deconstrucción de la traducción abierta por Foucault y Derrida alimentará como veremos algunas de las voces más importantes de la crítica literaria y de la filosofía producidas por teóricos de la periferia. Entre ellos Glissant, Bhabha y Spivack destacan por su interés hacia la traducción como campo de negociación entre sujetos pluriculturales, nunca puros ni originales.

---

<sup>388</sup> Jacques DERRIDA, Anne DUFOURMANTELLE, *Sull'ospitalità. Le riflessioni di uno dei massimi filosofi contemporanei sulle società multietniche*. Ob. cit., p. 32.

## CAPÍTULO XI

### *ESTUDIOS CULTURALES VERSUS ESTUDIOS DE TRADUCCIÓN. EL TRANSLATIONAL TURN*

El giro cultural dentro de los *Translation Studies* ha determinado una nueva definición de traducción como proceso de transferencias culturales pero también como el lugar donde las culturas emergen para crear nuevos e imprevisibles espacios de confrontación. Más allá de establecer las demarcaciones culturales y territoriales (como por ejemplo entre sujetos del centro y de la periferia), la traducción se muestra como una herramienta metafórica para analizar la conformación de identidades pluriculturales:

The ‘cultural turn’ has shown us, among other things, that culture is best conceived, not as a stable unit, but as a dynamic process which implies difference and incompleteness. As translators and translation researchers we are becoming increasingly aware that translation is not only a matter of transfer ‘between cultures’ but that it is also a place where cultures merge and create new spaces. In the context of the interaction between asymmetrical cultures translation does not confirm borders and inscribe the dichotomy of centre versus periphery: rather, it identifies ‘pluricentres’ where cultural differences are constantly being negotiated. In such a view, cultures themselves do not appear as ‘original life world’ but as translation in the sense that they are already the results of translation activities.<sup>389</sup>

Con estas palabras la teórica Michaela Wolf analizaba la cultura como una forma de traducción a partir de la representación de modelos etnográficos, hoy en día siempre más complejos. Ya en 1998, Susan Bassnett y André Lefevere habían hecho hincapié en la misma problemática en el texto *Constructing Cultures*, una recopilación de ensayos en la que se analizaban los procesos culturales que se producen en las “zonas de traducción”. En esta publicación los dos autores consagraban definitivamente a la traducción como materia de estudio dentro de un ámbito de investigación interdisciplinar. Uno de los aspectos fundamentales tratados por Susan Bassnett se desarrollaba en el ensayo titulado “The Translation Turn in Cultural Studies”. Aquí la teórica afirmaba que los traductores crean

---

<sup>389</sup> Michaela WOLF, “Culture as Translation, and Beyond Ethnographic Models of Representation in Translation Studies”. En: Theo HERMANS (ed.), *Crosscultural Transgressions. Research Models in Translation Studies II. Historical and Ideological Issues*. Manchester: St Jerome Publishing, 2002, p. 186.

conexiones vitales entre diferentes contextos lingüísticos y sociales, por tanto, como sugiere el mismo título del libro, contribuyen a la construcción de las culturas.<sup>390</sup> Interconectar los *Translation Studies* y los *Cultural Studies* por medio de la incorporación de métodos sociológicos y etnográficos en ambas disciplinas resultaba por tanto no solo inevitable sino también indispensable.

El momento de unión de ambas disciplinas se puede identificar ya a partir de 1976, año de la celebración del Congreso de Leuven (Bélgica), en el que se dictaron los comienzos de los *Translation Studies* como disciplina autónoma cuyos intereses se extendían hacia el campo cultural. Los *Translation Studies* tuvieron desde el principio la ambición de moverse en un territorio interdisciplinario, tanto que se puede hablar de un “giro cultural” como algo naturalizado en la misma esencia de la disciplina. En el mismo periodo también los *Cultural Studies* tuvieron un “giro” hacia la traducción (*translationl turn*) en relación a la denominada “fase internacional” que abrió paso a cuestiones interdisciplinarias de tipo intercultural, sobre todo en referencia a la teoría postcolonial.<sup>391</sup> Algunos teóricos de Latinoamérica, Brasil, Canadá y la India extendieron por ejemplo la relación texto original/texto copia a la de colonizador/colonizado. Gracias a estas aportaciones la noción tradicional de traducción dominada por los conceptos de “originalidad” y “copia” empezó a difuminarse dentro de una literatura más crítica, más abierta a nuevas terminologías y a posibles relaciones. Una de las palabra clave fue “pluralismo cultural” (*cultural pluralism*) y las teorías postcoloniales empezaron a romper las fronteras ideológicas eurocéntricas. Así, cuestiones de identidad cultural, diáspora, multiculturalismo y pluralismo lingüístico llegaron a ser puntos focales tanto para los *Translation Studies* como para los Estudios Culturales. Las investigaciones de ambas disciplinas abarcaron cuestiones como la colonización, la globalización y el género haciendo mucho más permeable la relación entre ellas. Tal interés derivó del aumento exponencial de fenómenos sociales como la migración y la formación de grupos plurilingües con diferentes *backgrounds* culturales y económicos. En este contexto la traducción constituía uno de los elementos principales en la construcción de las culturas y por tanto se empezó a considerar fundamental en los estudios de la evolución cultural y de la formación de las identidades.

---

<sup>390</sup> Susan BASSNETT (1998), “The Translation Turn in Cultural Studies”. En: Susan BASSNETT; André LEFEVERE (eds.), *Constructing Culture*. Ob. cit., pp. 123-140.

<sup>391</sup> *Ibidem*, p. 125.

En la fase internacional se detectan por tanto algunos elementos que relacionan directamente los *Translation Studies* a los Estudios Culturales. Las políticas culturales e interculturales que nacen en el pleno desarrollo del *translational turn* de hecho intentan deconstruir las antiguas dicotomías del saber occidental (la Naturaleza y la Cultura, la Ley y la Transgresión, lo Consciente e lo Inconsciente, lo Masculino y lo Femenino, la Palabra y la Imagen, el uno y el otro) y extender la crítica a un debate cultural más amplio que atraviese los territorios materiales y simbólicos (nacionales, étnicos, ideológicos, lingüísticos y artísticos), de la “negociación” de las identidades y de la contratación de los géneros literarios, estéticos o discursivos en general. En la complejidad de este contexto cultural la traducción misma se vuelve metáfora de mediación. De acuerdo con Susan Bassnett, la mayoría de los teóricos de traducción cultural sostienen que:

Translation is after all, dialogic in its very nature, involving a sit does more than one voice. The study of translation, like the study of culture, needs a plurality of voices. And, similarly, the study of culture always involves an examination of the processes of encoding and decoding that comprise translation.<sup>392</sup>

El análisis de los grupos de hablantes en diferentes lenguas dentro de una misma sociedad llevó a una parte de los Estudios Culturales a mover sus intereses hacia las problemáticas del lenguaje en términos culturales. La fase internacionalista de los Estudios Culturales llevó a un nuevo interés para los Estudios Post-Coloniales, a la crítica de los modelos eurocéntricos, a la crítica social y a los métodos etnográficos:

(...) so cultural studies in its new internationalist phase turned to sociology, to ethnography and to history. And likewise, translation studies turned to ethnography, sociology, history and sociology to deepen the methods of analysing what happens to texts in the process of what we might call ‘intercultural transfer’, or translation.<sup>393</sup>

---

<sup>392</sup> *Ibíd.*, pp. 138-139.

<sup>393</sup> *Ibíd.*, pp. 132-133. Importante señalar las temáticas sobre globalización e internacionalización cómo otro punto de contacto entre la teoría del arte y los Estudios de Traducción, evidente sobre todo en las grandes manifestaciones de arte contemporáneo, bienales o en ferias, lugares en los que la traducción se ha vuelto fundamental para la comprensión de las obras y el intercambio de información entre agentes del mundo del arte.



Esta posición ha sido sostenida también por Edwin Gentzler que en su libro *Contemporary Translation Theory* argumentaba la necesidad de investigar el giro de la traducción dentro de los Estudios Culturales promovido por Susan Bassnett.<sup>394</sup> A partir de la teoría sobre traducción de Roman Jakobson (dividida entre interlingüística, intralingüística y intersemiótica), Gentzler analizaba la complejidad de la traducción contemporánea debido a múltiples redes relacionadas entre ellas como el lenguaje, la cultura, los discursos y también el sistema de los signos: «such a reassessment of boundaries and interdisciplinary investigation can only be positive, not only for Western theorists, but also for writers and translator of non-Western origin».<sup>395</sup>

El gran debate que se formó acerca de la globalización, del sistema político y comercial y de las comunicaciones internacionales abrieron los Estudios Culturales a conceptos relativos al pluralismo cultural y lingüístico. Así, las múltiples historias literarias, culturales y artísticas dieron por inevitable el entendimiento de la traducción como transferencia intercultural.<sup>396</sup> El teórico estadounidense señala que muchas teorías culturales postcoloniales han sido producidas con el intento de repensar el rol de la traducción en los procesos del imperialismo occidental. Así en 2008, Edwin Gentzler publica un libro titulado *Translation and Identity in the Americas. New Directions in Translation Theory*, en el que identifica las conexiones entre los *Cultural Studies* y los *Translation Studies* enfocándose en las teorías principales producidas acerca de la traducción post-colonial en las cinco áreas de Américas: Estados Unidos, Canadá, Brasil, América latina y Caribe. En el capítulo titulado “Cannibalism in Brazil”, Gentzler describe el concepto de trasncreación que los hermanos de Campos, Haroldo y Augusto, habían elaborado a partir del proceso de canibalización y antropofagia propia de la cultura brasileña descrita por el manifiesto antropofágico de Oswald de Andrade. En el capítulo titulado “The functional Turn in Latin America”, sugiere que la traducción es uno de los más importantes temas de la narrativa Latinoamericana, y analizando el trabajo de escritores cuales Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa afirma:

---

<sup>394</sup> Edwin GENTZLER, *Contemporary Translation Theories*. Ob. Cit.

<sup>395</sup> *Ibidem*, p. 195.

<sup>396</sup> Véase, Edwin GENTZLER, *Translation and Identity in the Americas. New Directions in Translation Theory*. Ob. cit., p. 1.

Tracing their use of translation as a theme and showing how understanding translation becomes a key to understanding both the fiction itself, and by extension, the cultural formation in Spanish-speaking South America.<sup>397</sup>

El capítulo “Border Writing and the Caribbean”, profundiza las temática de la frontera tanto desde una mirada lingüística como territorial. A partir de este concepto analiza la obra de escritores que viven entre la frontera mexicana y estadounidense, como Rolando Hinojosa, Rudolfo Anaya, Gloria Anzaldua; los artistas Coco Fusco y Gómez-Peña; los cubanos Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, Fernando Ortiz; el poeta y traductor de Martinica Aimé Césaire y Édouard Glissant. En el capítulo titulado “Multiculturalism in the United State”, describe la condición de la traducción en los Estados Unidos tanto en términos históricos como sociales y políticos, argumentando también que a pesar del numero elevado de hablantes de otros idiomas (se estiman más de 150 lenguas diferentes) la traducción sigue relegada a una condición secundaria y sujeta a la cultura dominante. En Canadá, un país oficialmente bilingüe, se han constituido importantes núcleos de pensamiento sobre traducción que se han movido sobre todo dentro de dos ámbitos de investigación: el primero se focaliza en las traducciones de los grandes clásicos de la literatura, sobre todo para la realización de piezas teatrales; el segundo se genera entre las feministas de Quebec y en reacción a las estructuras patriarcales que siguen vigentes en esta región. Entre estas teóricas destacan Barbara Godard, Sherry Simon, Susanne de Lotbinière-Harwood, que en sus especulaciones teóricas han delineado las dinámicas coloniales dentro de la cultura canadiense.

### **11.1. *La Escuela brasileña de traducción: transcreación y deconstrucción***

En la escuela brasileña de Estudios de Traducción, definida como canibalística o antropofágica y dirigida por Haroldo y Augusto de Campos, se ha formulado el concepto de traducción como acto de recreación o transcreación. Los hermanos de Campos fueron los líderes de una renovación del movimiento antropofágico y de la metáfora canibalista comenzada por Oswald de Andrade. Mientras que en Europa el canibalismo tuvo una acepción negativa, siendo el resultado de prácticas tribales y salvajes, en Brasil se volvió una práctica de simbolización de las virtudes positivas del pueblo indio y de su resistencia a la

---

<sup>397</sup> *Ibidem*, p. 108.

cultura europea. Sus ideas empezaron a circular en el ámbito de la poesía concreta, en la teoría de la literatura y de la traducción y en los Estudios Culturales de Brasil. Durante los años 50 los hermanos De Campo y otros escritores, Décio Pignatari y José Lino Grünwald, formaron un grupo llamado “Noigrandes”, un desconocido término rural usado por Ezra Pound y que para el grupo brasileño significa poesía y cultura en progreso. Estos poetas originarios de São Paulo se propusieron como tarea reformular la poética brasileña vigente desarrollando una actividad de teorización y creación por medio de la traducción, entendida como «alimento del impulso creador» (Ezra Pound). En palabras de Haroldo De Campo:

Fazendo-o, tinham presente justamente a didáctica decorrente da teoria e da prática poundiana da tradução e suas idéias quando à função da crítica – e da crítica via tradução – como ‘nutrimento do impulso’ criador”. Dentro desse projecto, começaram por traduzir em equipe dezessete *Cantares* de Ezra Pound, procurando reverter ao mestre moderno da arte da tradução de poesia os critérios de tradução criativa que ele próprio defende em seus escritos.<sup>398</sup>

El grupo fundó en Sao Paulo su propia revista llamada con el mismo nombre y empezaron a crear contactos con escritores, poetas, traductores, músicos y escultores. En 1975, los hermanos y Décio Pignatari editaron el texto *Teoria de poesia concreta: Textos críticos y Manifestos 1950-60*, en el que recopilaban los trabajos del grupo durante aquellos años. Haroldo ha escrito catorce libros dedicados a la traducción/transcreación, aunque los sinónimos acerca del acto de traducir abarquen un número considerable: “recreación”, “transtextualización”, “transiluminación”, y más provocativamente “tranluciferación mefistofaica”,<sup>399</sup> etc. A partir de estos sinónimos se quería explicar la traducción en su acepción de “traición” y de “metáfora”. La traición se refiere al acto de apropiación de los elementos culturales y lingüísticos del colonizador por parte de las poblaciones indígenas colonizadas. Lejos de ser un consumidor pasivo y gracias a la traducción los sujetos brasileños pudieron reinterpretar su propia identidad y cultura. La metáfora de un consumidor

<sup>398</sup> Haroldo DE CAMPO, “Metalinguagem & outras metas”. Ob. cit., p. 42.

<sup>399</sup> Tranluciferación: paradisiaco y demoníaco al mismo tiempo, un movimiento que cruza de modo irreverente y reverente el clásico binomio sagrado/profano. Con este término Haroldo de Campos describía su traducción de las Sagradas Escrituras. Sobre el concepto de “tranluciferación” véase el artículo de Else RIBEIRO PIRES VIEIRA “Liberating Calibans. Readings of Antropofagia ans Haroldo de Campos’ poetics of transcreation”. En: Susan BASSNETT, Harish TRIVEDI (eds.), *Post-colonial translation: Theory and practice*. Nueva York: Routledge, 1999, pp. 95-113.

activo, es decir no pasivo a la dominación extranjera, llevó a los hermanos a formular su idea sobre el traductor, quien más allá de la condición de esclavitud tiene una participación creativa en la autoría del texto traducido. Gentzler detecta esta actitud, considerando al traductor brasileño como un devorador de la cultura extranjera:

Translation, which in the past had served as an uncritical medium by which to import European culture, became one of the artistic tools included in the new devouring process, not as a receptacle for European forms and ideas but as a vehicle to consume European ideas and then to reelaborate them in terms of native traditions and conditions. In sum, it marked the end of the mental colonization and the beginning of an independent identity in Brazil.<sup>400</sup>

De aquí la metáfora del canibalismo que explica cómo la apropiación de la otra cultura ha sido necesaria para poder sobrevivir. La traducción como un acto que se alimenta para su propia sobrevivencia, lo toman de Benjamin y Derrida, según los cuales la traducción de un texto le garantiza la vida más allá de su tiempo histórico. Sobre todo Haroldo De Campos ha usado las teorías de Derrida para desarrollar una postmoderna, y no-eurocéntrica, aproximación a la traducción brasileña. Esta postura es evidente en su libro titulado *Eden*, en las que en referencia a Babel, la segunda de las tres transcripciones bíblicas, Haroldo escribe:

*Bere'shith/Gênese*: a tentativa ensoberbecida dos descendentes do 'homem-húmus' (Adão, o 'Terra vermelha', de *adamá*, 'terra', e *adom*, 'vermelha'), tentativa em prol de levantar uma torre até o céu de Elohim, isto sem a graça divina, sem o favor (antes, com o desfavor) de *Adonai*, 'O-Nome'. Ou, resumindo: esforço 'humano, demasiadamente humano' para recuperar, por meios próprios, ao arrecio do interdito divino, o *Éden* (Paraíso Terrestre) perdido.<sup>401</sup>

En la interpretación de Haroldo, la torre de Babel representa la “tentativa humana, demasiado humana”, de reconquistar el Paraíso perdido y desafiar el castigo de dios. El mismo hombre que dios expulsó del Paraíso porque aspiraba a ser como él, decidió construir una ciudad comunitaria provista de una torre en la cual la humanidad estuviera vinculada por

---

<sup>400</sup> Edwin GENTZLER, *Translation and Identity in the Americas. New Directions in Translation Theory*. Ob. cit., p. 78.

<sup>401</sup> Haroldo DE CAMPO, *Éden. Um tríptico bíblico*. São Paulo: Perspectiva, 2004, pp. 21-22.

la misma lengua. Dios entonces quiso mantener el castigo originario, destruyendo la torre y dispersando a los humanos por toda la tierra:

De um opnto de vista semiótico, é possível considerar a ‘operação traductória’, em especial aquela modalidade do traduzir que designo por ‘transcrição’ –e que se aplica a obras de arte verbal- como uma forma de ‘desbabelizar Babel’.<sup>402</sup>

Haroldo quiere partir del contenido teórico del ensayo de Walter Benjamin y de su concepto de lengua pura, que según él corresponde a la noción bíblica de “lengua-lábio una”, es decir la lengua original e ideal del paraíso, del Edén. Sin embargo, recuerda, como ya hizo Derrida, que la palabra Babel, “Bilbbêl”, proviene de “Ibbêl”, que significa mezclar, perturbar, confundir, trastornar. Recordando a Benjamin, según el cual en todas las lenguas se reconocen elementos de la lengua pura, De Campo realiza la “transcrição” poética del texto bíblico de la torre de Babel intentando superar la alienación babélica para reunificar la dispersión de las lenguas por medio de la poesía. Se subraya en la gran carga creativa de la poesía la base del proceso de traducción.

A tradução de poesia (ou prosa que ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragilista beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num Corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica.<sup>403</sup>

En este ámbito el Arte Visual y la Literatura encuentran su punto de intersección. La misma poesía concreta es una poesía que se desarrolla a partir de la potencialidad visual de las letras, creando imágenes de gran valor estético. La escuela de traducción dirigida por los hermanos De Campos tiene una relación muy estrecha con el arte visual y con las manifestaciones de la traducción en el arte contemporáneo.

---

<sup>402</sup> Ibídem, p. 72.

<sup>403</sup> Haroldo DE CAMPO, *Metalinguagem & outras metas*. Ob. cit., p. 43.

## 11.2. *La traducción como criollización en el Caribe*

La criollización, el *mètissage*, la hibridación y la heterogeneidad son conceptos clave dentro de la Literatura y de la Filosofía producida a partir del fenómeno de la diáspora. La crítica a las dicotomías ha generado discursos acerca de las identidades transnacionales definidas por componentes de heterogeneidad cultural, lingüística, religiosa y política. Las identidades diaspóricas según Paul Gilroy nacen en un lugar liminal, dialógico, por medio de un proceso de negociación.<sup>404</sup> Paul Gilroy es el autor de uno de los textos canónicos sobre el fenómeno de la diáspora, *The Black Atlantic*<sup>405</sup>, en el que analiza las nuevas identidades diaspóricas como un recorrido identitario que, entrando en contacto con otras culturas, lleva a algo nuevo. A partir de la identidad diaspórica negra Gilroy crea una síntesis de las concepciones sociopolíticas que conciernen la producción cultural. Lejos de ser un espacio neutro la cultura ha determinado posicionamientos esencialistas que han configurado la experiencia del otro de modo ideológico. Su objetivo es por tanto delinear un original marco histórico determinado por una contracultura negra y diaspórica, transnacional y dislocada. No se trata tanto de crear un discurso crítico para la defensa de los espacios postcoloniales (Américas, Caribe o África), sino más bien de generalizar el discurso hasta las sociedades diaspóricas nacidas en el mismo Occidente, debido a la circulación de personas, ideas, mercancías, etc. De ese modo el concepto “black atlantic”, revela la zona de contacto cultural que produce una contracultura de la modernidad y describe el lugar transcultural de la creatividad cultural, irreducible a tradiciones étnico-nacionales. Las ideas de “pertenencia nacional”, “nación”, “nacionalidad” según Gilroy son sostenidas por estrategias retóricas que definen “cultural insiderism”, es decir la producción de diferencias etnoculturales entre las naciones y del ideal de la nación como algo homogéneo. En este contexto ideológico, para Gilroy la simbolización del *Black Atlantic* es el *cronotopo* del barco en movimiento que une África, América y Europa y que representa un micro sistema de superación de confines y de hibridaciones políticas y lingüísticas. Aquí el Atlántico negro es el lugar de la transnacionalidad.

---

<sup>404</sup> Paul GILROY, “The Black Atlantic as a Counterculture of Modernity”. Jana Evans BRAZIEL, Anita MANNUR (eds.), *Theorizing Diaspora: a Reader*. Malden: Blackwell Publishing, 2003, pp. 49-80.

<sup>405</sup> Paul GILROY, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Londres y Nueva York: Verso, 1993.

La experiencia de la diáspora no solo pone en contacto dos diferentes realidades sino que más bien de este contacto produce una identidad nueva. Una metáfora de la traducción lingüística que poniendo en relación dos lenguas diversas crea un tercer texto, con una identidad única. La identidad diaspórica obliga a la cultura de origen a modificarse y se modifica a sí misma desestabilizando el mecanismo histórico y cultural de la pertenencia, de la nostalgia hacia el origen, del volver hacia algo (un texto de origen, la patria, la familia, etc.)

Según Eduard Glissant, considerado el padre espiritual del movimiento criollo en literatura, estamos en presencia de sistemas de relaciones erráticos y móviles que concretan el carácter de absoluta imprevisibilidad entre las culturas de las humanidades. Este carácter imprevisible que tienen las diferentes culturas del mundo al entrar en relación entre sí, se caracteriza por unos paradigmas que definen el “pensamiento archipiélago” como la ambigüedad, la imaginación, la resistencia y la criollización.<sup>406</sup> El autor, nacido en la Martinica, en su libro titulado *Introducción a una poética de lo diverso*,<sup>407</sup> profesa una poética de la relación al abordar la realidad criolla que se encuentra representada en el mosaico cultural móvil del archipiélago del Caribe, lugar de tránsito y travesías, pero también de encuentros y de implicaciones.

Tratando sobre la situación de las Américas, Glissant afirma que ha habido tres tipos de “pobladores”: el “migrante armado”, es decir el colonizador, el “migrante familiar”, que llega a los nuevos territorios llevando consigo un bagaje de recuerdos y tradiciones, y el “migrante desnudo”, el que ha sido trasladado a la fuerza al nuevo continente y ha sido despojado de todo, de cualquier elemento propio de su vida cotidiana, desprovisto incluso de su lengua. Sin embargo, partiendo de los únicos poderes de la memoria, que Glissant define como los “pensamientos del rastro”, el migrante desnudo ha conseguido crear lenguajes criollos o formas artísticas universales como la música jazz por medio de un proceso de traducción interna.<sup>408</sup>

---

<sup>406</sup> El término criollización fue formulado por primera vez por el teórico caribeño Édouard Glissant en su libro titulado *La poética de lo diverso*. Aunque sea particularmente relevante para definir formas de traducción cultural y lingüística no voy a profundizar más en el tema, ya que en mi trabajo de DEA pude investigar el fenómeno de la criollización en las formas y los lenguajes artísticos producidos en las culturas diaspóricas.

<sup>407</sup> Édouard GLISSANT, *Introducción a una poética de lo diverso*. Traducción Luis Cayo Pérez Bueno. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2002. [Título original: *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1995].

<sup>408</sup> *Ibidem*, pp. 16-18.

Ampliando estas tipologías de migración a la “totalidad del mundo”, hoy en día realizada gracias también al soporte de la tecnología global, Glissant afirma que cada comunidad, país o continente ha tenido o sigue teniendo estas experiencias de migración, que inevitablemente conectan al planeta de un extremo al otro. Las culturas actuales viven en un mismo momento varios tiempos y espacios, un tipo de contracción dado por las constantes influencias que llegan de las imágenes, las culturas y las identidades en continuo movimiento. Como Glissant, también para Néstor García Canclini «repensar la identidad en tiempos de globalización es repensarla como una identidad multicultural»:

que se nutre de varios repertorios, que puede ser multilingüe, nómada, transitar, desplazarse, reproducirse como identidad en lugares lejanos del territorio donde nació esa cultura o esa forma de identidad. De manera que la reflexión sobre la identidad, en términos conservacionistas aparece hoy como un intento de forzar los hechos, detener procesos sociales, en constante renovación y transformación, embalsamar en un conjunto de rasgos algo que de hecho está transformándose incesantemente.<sup>409</sup>

Al seguir la lectura del texto de Glissant, se descubre en la “criollización” un movimiento que facilita el pensamiento del encuentro y de la relación en un mundo que, hoy en día, ha concretado su propósito de totalidad, donde la internacionalización del mercado cultural se orienta por el desarrollo de las comunicaciones y donde las ideas y los gustos, junto a los flujos de migraciones, se mueven rápidamente atravesando los continentes. La criollización descrita por Glissant pide lo nuevo sin rechazar el pasado y en su imprevisibilidad modifica, erosiona y lima. Este es por tanto un movimiento que cruza las líneas divisorias entre las lenguas y las culturas para desmontar la estabilidad, la inmovilidad y la unicidad. Un movimiento de con-creación con el que remodelar los territorios, aceptar las otras lenguas, traducir las culturas, educar las conciencias e imponer nuevas cartografías que, en palabras de Glissant, harían de cada tierra firme un archipiélago.

En la relación mundial actual asistimos ya a la abundante manifestación de tareas, producciones e intervenciones que contribuyen progresivamente a hacer que las humanidades

---

<sup>409</sup> Néstor GARCÍA CANCLINI, *Cultura y Comunicación: Entre lo global y lo local*. La Plata (Provincia de Buenos Aires): Ediciones de Periodismo y Comunicación, Universidad Nacional de la Plata, 1997, pp. 80-81.



admitan que la diferencia no deteriora. En arte, este “hacer” es una forma comprometida de lucha y el artista es el mejor pertrechado porque en palabras de Glissant:

el artista es quien acerca lo imaginario del mundo, y cuando las ideologías del mundo, sus visiones, sus prefiguraciones, los castillos en el aire que erige se vienen abajo, es necesario volver a levantar este imaginario. No se trata de soñar en el mundo, sino de intervenir.<sup>410</sup>

En este contexto de relación y apertura a lo otro la creatividad se mueve de manera rizomática, sin centro ni periferia, se abre a la compenetración con el otro manteniendo las diferencias. De esta manera la creatividad podría coincidir con el imaginario que permitiría entender la ardua complejidad de una identidad de relación, de una identidad que comporta una apertura al otro, sin peligro de disolución. La centralidad de lo imaginario como factor dinámico de la vida convierte a los individuos y sus vidas cotidianas, junto con sus fantasías y anhelos, en la escena privilegiada donde se juega el futuro de la sociedad. Para Glissant lo que a su juicio está llamado a ser una de las artes más decisivas del futuro es el arte de la traducción. Desde una posición que recuerda la metafísica de la traducción de Benjamin, Glissant considera que «comprender otra, otras lengua, significa aceptar que la verdad ajena se añade a la nuestra».<sup>411</sup> La traducción es al mismo tiempo una señal y una prueba con la que imaginamos todas las lenguas del mundo, así el trabajo del traductor no sabrá establecer una relación entre dos lenguas a menos que no esté en presencia de todas las otras. En la traducción de una lengua a todas las lenguas, el traductor actúa como el poeta, inventa un lenguaje en su propia lengua:

(...) una lengua de tránsito necesaria, un lenguaje común a ambas, pero de algún modo imprevisible respecto de cada una de ellas. El lenguaje del traductor actúa como la criollización y como la Relación en el mundo, generando imprevisibilidad. Arte de lo imaginario, la traducción es una auténtica operación de criollización y será en adelante una práctica inédita y libérrima de un valioso mestizaje cultural. Arte de intersección de mestizajes que aspiran a la totalidad-mundo.

---

<sup>410</sup> Édouard GLISSANT, *Introducción a una poética de lo diverso*. Ob. cit., p. 58.

<sup>411</sup> *Ibidem*, p. 46.

La traducción se inscribe de ese modo dentro del pensamiento archipiélago y de la poética de la relación en la que se garantiza por medio del arte de la fuga que una lengua no se anule y que la otra no renuncie a manifestarse. Este arte de la fuga sin embargo consiste en aprender a renunciar a algo: «Tal vez lo que hay que aprender en el arte de traducir es la belleza de esa renuncia».<sup>412</sup>

### 11.3. Border Crossing *entre México y Estados Unidos*

El el concepto de transculturación formulado por Fernando Ortiz<sup>413</sup> y el análisis de las culturas híbridas elaboradas por el poeta y crítico cubano Roberto Fernández Retamar contribuyeron entre los años 60 y 70 al desarrollo de una nueva crítica acerca de la hibridación de frontera. Desde el espacio de la frontera se han podido elaborar posiciones en que las distinciones entre el original y el extranjero tienden a desaparecer. Así por ejemplo se describe en el trabajo de Jacques Derrida, constantemente relacionado al concepto de frontera, como se nota ya desde su temprano ensayo titulado “Living on/Border Lines” (1978). Los efectos de esta disolución han generado muchas teorías acerca del lenguaje de frontera y sobre todo de cómo este afecta la formación de las identidades. Desde diferentes aproximaciones hemos aprendido a usar el concepto de frontera (*border*) para describir la compleja cuestión de la identidad. La traducción es sin duda una de las aproximaciones usadas para el análisis de las diferencias relacionadas a la raza, la etnicidad, el género, la clase, etc. que se desvelan en los discursos sobre la frontera. La multiplicidad de las lenguas y de las culturas se relaciona con constantes procesos de traducción. En referencia a los *bordes* Gertzler afirma que la traducción más que ser metáfora es más bien un asunto crítico en los procesos cotidianos que

---

<sup>412</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>413</sup> Fernando Ortiz ideó el concepto “transculturación” dentro del ámbito antropológico en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* publicado en 1940, con el fin de describir el contacto cultural entre grupos socioculturales diferentes. En él Ortiz se diferencia de otros antropólogos por su análisis de la identidad no tanto en términos de raza sino más bien cultural. Se ha definido a la transculturación como el proceso gradual que lleva una cultura a adoptar rasgos de la otra. Generalmente este proceso sucede entre una cultura dominante más desarrollada y otra que se considera menos desarrollada, sobre todo en el campo tecnológico. Ortiz sin embargo nos habla de mestizajes de todo tipo, de cocinas, de razas, de culturas, etc. A partir de los estudios de Ortiz se han ramificado otras investigaciones que han observado que la mayoría de las transculturaciones son conflictivas, en modo especial para las culturas receptoras, sobre todo cuando los rasgos culturales son impuestos. En este contexto, el concepto “transculturación”, elaborado por críticos literarios como Ángel Rama, ha sido indispensable para entender las complejas dinámicas que están en la base del “giro” hacia la traducción dentro de los Estudios Culturales.

comprenden todas las formas de comunicación y todos los individuos que viven en la condición de *border crossing*.<sup>414</sup> El discurso sobre las fronteras y sus desconfinamientos ha llevado a parte de los Estudios de Traducción contemporáneos a privilegiar la traducción como un “*carrying across*”, “*leading across*”, “*setting across*”, es decir como una práctica de la transferencia *entre* (pero también del conducir y dirigir *entre*) fronteras lingüísticas y culturales aunque esta transferencia se refiera a bienes materiales y seres humanos.<sup>415</sup> El espacio de la frontera determina de hecho el lugar de la diferencia de culturas, lenguas y consecuentemente de las identidades. Las mismas fronteras entre lenguajes viven en constante flujo, se hibridan o más específicamente, como notó Glissant, se “criollizan”.

La teórica italiana Paola Zaccaria en referencia a Latinoamérica, cuyos habitantes tienen múltiples voces y lenguajes y revelan múltiples identidades, describe la cultura del *border crossing* como una práctica social única y mestiza en la que se produce una representación de la frontera como un espacio que se manifiesta en la hibridación, alimentándose de la compenetración de estilos diferentes, de la ironía y del exceso.

Celebrazione-pratica dell’attraversamento, impollinazione, incrocio, commistione che si disvela nella mescolanza di discorsi locali e globali, nazionali e internazionali, tradizionali e sperimentali (per es. l’inclusione di proverbi e versi di ballate in letteratura; di stilemi degli *ex-voto* o *retablo* in pittura; di strumenti e ritmi tradizionali in musica contaminata), personali e politici, naïf e digitali, fa della frontiera una figurazione della modernità, una contronarrativa; e del *border crossing* una pratica sociale unica, un’estetica nuova, *mestiza* – non una sotto-cultura segregata dentro le maglie della cultura-sguardo egemonico, ma una co(n)-cultura o, per dirla con Gaspar de Alba, una *alter-cultura*, una cultura *alter-nativa* (dove *alter* sta per altro da sé, un’altra identità).<sup>416</sup>

<sup>414</sup> Edwin GENTZLER, *Translation and Identity in the Americas. New Directions in Translation Theory*. Ob. cit., p. 143.

<sup>415</sup> Maria TYMOCZKO, “Translation, Ethics, and Ideology in the Age of Globalization”. En: Assumpta CAMPS, Lew ZYBATOW (eds.), *Traducción e interculturalidad*. Ob. cit., p. 287.

<sup>416</sup> Paola ZACCARIA, “Border Crossing”. En: Michele COMETA, Roberta COGLITORE, Federica MAZZARA (eds.), *Dizionario degli Studi Culturali*, Roma, Meltemi, 2004, p. 93. De la misma autora véase el ensayo titulado “Translating Borders Performing Trans-nationalism”, *Human Architecture: Journal of Sociology of Self-Knowledge*, 4, 3, Article 8, pp. 57-70. Pdf consultable en la página web: <http://scholarworks.umb.edu/humanarchitecture/vol4/iss3/8/>

La cultura “alter-nativa”, en la que se revelan otras identidades, nuevas y mestizas encuentra en los *Chicano/cultural studies* su primera e importante formulación sobre todo en toda una producción de teorías concernientes a los discursos contra-hegemónicos y anti-nativistas. Gentzler considera la palabra “chicano/a” un *slang* peyorativo que deriva de mexicano/a, sin embargo adquiere una connotación de orgullo entre los hablantes del spanglish. El chicano spanglish es de hecho una herramienta lingüística que determina no tanto una traducción entre lenguas y culturas sino que contribuye a crear una nueva identidad del in-between:

Those on the border often do not identify with either standard Castilian Spanish or standard American English. Their culture is complex and heterogeneous, and Chicano Spanglish is increasingly viewed as a language in its own right, one that speaks to realities and values of the peoples living on the borders.<sup>417</sup>

La condición de *in-between* como de un territorio del atravesamiento (de un lugar a otro, de una identidad a otra, de una lengua a otra propia de los migrantes, de los diaspóricos, de los exiliados, etc.) ha sido formulada por primera vez por la escritora más asociada a la problemática de la frontera entre México y Estados Unidos: Gloria Anzaldúa. En sus trabajos *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, co-editado con Cherrie Moraga, y *Borderlands / La frontera: New Mestiza*<sup>418</sup>, Anzaldúa trata temáticas relacionadas a la frontera entre Texas y México desde una perspectiva feminista e intercultural. La situación que describe Anzaldúa es de constante tensión entre dos realidades territoriales y culturales pero también entre dos realidades sexuales. Revela el maltrato a las mujeres, y cómo la intimidación, la discriminación y la violencia las inmoviliza dentro celdas de miedo.

La frontera es el lugar en el que se evidencian de forma más claras las figuras que detienen el poder, y que por tanto controlan las vidas de los demás. Quien detenta el control se hace visible, participa en la organización de los eventos. Los demás por el contrario viven en constante invisibilidad, víctimas del sistema que los esconde. La similitud con la traducción es bastante obvia: el autor es quien detenta el control, moldeando el texto, lo

---

<sup>417</sup> Edwin GENTZLER, *Translation and Identity in the Americas. New Directions in Translation Theory*. Ob. cit., pp. 141-179.

<sup>418</sup> Gloria ANZALDÚA, *Borderlands / La frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

forma; el traductor es anónimo y silenciado, sujeto al control del otro. Lo que subyace a la cultura de frontera para Anzaldúa tiene un doble sentido. Una parte representa el lugar físico y geográfico de un lugar pero también el sentido religioso y mítico que ha ido constituyendo las identidades de este lugar, a la gente de las fronteras, a los chicanos. El problema de la identidad, ya no concierne a dos culturas y dos idiomas, sino más bien se trata de una cultura que vive en continuas traducciones. En *The Borderlands/la Frontera*, describe algunas de las lenguas habladas por los chicanos: el inglés estándar, el inglés de la clase trabajadora, el español estándar, el español mexicano, el dialecto español del norte de México, el chicano español, el Tex-Mex y el *Pachuco* (el lenguaje de los rebeldes contrarios al inglés pero también al español oficial). El chicano spanglish por tanto comprende ocho variedades de lenguajes. La misma escritora es traductora de sí misma traduciéndose, como en el caso de *Borderlands/La frontera: New Mestiza*, al inglés y al español. La traducción y la mediación son dos de sus temas principales. En este libro de hecho trata la frontera como de un lugar “vague and undetermined”, en el que los sujetos viven en transición. Allí uno se siente un extranjero en su propia casa. Esta condición no es solo de los negros, blancos, hispanos y mestizos sino también de los squint-eyed, de los perversos, queer, troublesome, mongrel, mulatos, half-breed, half dead. El eje de las teorías de Gloria Anzaldúa en *Borderlands/La Frontera* (1987) es el mestizaje en términos de interculturalidad:

(...) il definirsi new mestiza mostra la necessità di distinguere fra il meticcio-meticciato di sangue del passato, imposto, sofferto, affondato nelle carni col ferro rovente della conquista, violenza sessuale e razziale, colonizzazione, e il nuovo soggetto femminile mestizo, consapevole della propria complessità culturale e sessuale che vuole creare da sé le proprie architetture, le proprie rappresentazioni, incurante di riandare semplicisticamente al cuore delle origini per rivendicare autenticità e integrità.<sup>419</sup>

Según Gloria Anzaldúa *nepantla* es la condición de incertidumbre que experimenta el migrante en su transición de un estado a otro. El migrante mexicano por ejemplo experimenta esta condición cuando atraviesa la frontera espinada para entrar en el “paraíso” hostil del norte, Estados Unidos. Sin embargo para Anzaldúa la condición transitoria de *nepantla* comprende también a quien tiene que denegar su propia identidad heterosexual y declarar

<sup>419</sup> Paola ZACCARIA, “Abitare terre a confini instabili: dalle bordelands al Nepantla, il luogo delle trasformazioni”. *Scritture Migranti*, 2, 2008, p. 198.

públicamente su propio ser lesbiano, gay, bi o transexual, así como quien ha tenido que cruzar los confines de una clase social:

La mia idea sulle terre di confine coincide con quella di cui parla Jorge Luis Borges in *Aleph*: quel luogo sulla terra che racchiude, al suo interno, tutti gli altri luoghi. Tutti coloro che risiedono in questo luogo –nativi o migranti, di colore o Bianchi, queer o eterosessuali, di questo lato del confine o del otro lado – sono personas del lugar, gente del posto ciascuno dei quali vive la frontiera e la condizione di nepantla in modi differenti.<sup>420</sup>

La condición de *nepantla* ha sido bien resumida en una performance de la artista mexicana Teresa Margolles titulada *Las llaves de la ciudad/The keys of the city* cuya performance/instalación se presentó entre otros lugares en la “School of the Museum of Fine Arts” de Boston en 2011. La artista invitó al cerrajero Antonio Hernández Camacho de Ciudad Juárez a protagonizar la performance actuando en su propia profesión, es decir haciendo llaves. Los participantes de la exposición se encontraban con el cerrajero sentado en una mesa de trabajo con sus herramientas. Cada uno de ellos venía invitado por Camacho a decir una palabra relacionada con la frontera que él inmediatamente cortaba en una llave mientras contaba su historia de vida personal en una de las ciudades de Latinoamérica más conocidas por la violencia. Camacho, un hombre común, se ve acompañando a la artista de un lugar a otro de Estados Unidos y Europa narrando algo de su identidad fronteriza y de su experiencia como *performer*. De ese modo, Margolles obligaba a Machado a experimentar su condición de desplazado y al espectador a conocer esta condición.<sup>421</sup> Del mismo modo la artista se encuentra viviendo en la condición de *nepantla* así como la describe Anzaldúa:

---

<sup>420</sup> Gloria ANZALDÚA, “Le artiste chicane: esplorare Nepantla, el Lugar de la Frontera”. Traducción de Annarita Taronna. *Scritture Migranti*. Ob. cit., p. 178. En referencia a la condición de la *Nepantla* véase también otro artículo de Paola Zaccaria: “Living in *El lugar* of Transformations, Translating Vision into Writing”. pp. 182-193. Pdf disponible en la página web de la Universidad de Bari:

<http://www.forpsicom.uniba.it/public/files/Zaccaria.Translating%20writing%20into%20vision%20.pdf>

<sup>421</sup> Sobre la condición “adrenálica”, la inquietud y la extrema movilidad de los artistas de México entre el Sur y el Norte de América, véase el libro de Teresa Macrí titulado *PostCulture*, Roma: Meltemi, 2002, pp. 157-163.

(La artista) vive nella condizione di nepantla l'artista chicana emarginata e affamata che d'improvviso vede le sue opere in mostra nei maggiori musei o vendute per migliaia di dollari in gallerie molto prestigiose; o la scrittrice, un tempo sconosciuta, che ritrova di colpo le proprie opere inserite nei programmi dei corsi di ogni professore. Per le artiste nepantla è una condizione costante; la dislocazione è la norma.<sup>422</sup>

Como Margolles muchos otros artistas de frontera operan en la traducción/adaptación creativa ilustrando los múltiples modos en los que la traducción ha sido usada como herramienta artística para la creación de nuevas formas de arte, pero también como herramienta de subversión y resistencia al colonialismo y las definiciones neo-nacionales de cultura y sociedad.

### ***11.3.1. He oído una voz en el desierto. Chantal Akerman***

Desde una aproximación europea, el tema de la frontera entre el Norte y el Sur de América ha sido tratado por la cineasta Chantal Akerman que en su vídeo *A voice in the Desert* (figg. 26-27) bien expresa lo que Anzaldúa define como arte de frontera:

(...) la frontiera è la metafora sempre presente nell'arte de la *frontera*, un tipo di arte che si occupa di temi quali l'identità, l'attraversamento dei confini e il simbolismo ibrido. (...) La frontiera è il luogo della resistenza, della rottura, dell'implosione de dell'esplosione, della ricomposizione di frammenti per creare nuovi assemblaggi. Le artiste della frontiera *cambian el punto de referencia*, rompono la netta separazione tra le culture e creano nelle loro opere d'arte una cultura ibrida, una *mestizada*.<sup>423</sup>

El vídeo *A voice in the Desert* fue concebido para la Documenta de Kassel de 2002, como parte de la instalación *From the Other Side*, que proponía un recorrido estructurado en tres partes. En la primera sala, un monitor reproducía en bucle el último plano de la película: la cámara situada en el interior de un coche recogía imágenes nocturnas de una autopista

<sup>422</sup> Gloria ANZALDÚA, "Le artiste chicane: esplorare Nepantla, el Lugar de la Frontera". Ob. cit., p. 177.

<sup>423</sup> *Ibidem*, p. 179.

americana, mientras que la voz de Chantal Akerman leía un texto en castellano y en inglés, sobre la desaparición de una mujer mexicana que trabajaba en los Estados Unidos. En la sala central, seis trípticos compuestos por monitores multiplicaban la imagen de la frontera y planteaban la paradoja de una frontera inexistente que dejaba que todo se colase: viento, polvo y animales; excepto los hombres. En la tercera sala, una pantalla se proyectaba en el interior de otra pantalla. Se había colocado una pantalla de diez metros de base en la frontera del desierto de Arizona entre dos montañas, una norteamericana y la otra mexicana. Sobre esta pantalla se proyectaban los últimos minutos de la película *De l'autre côté*.<sup>424</sup>

*Une voix dans le désert* desvela una gran paradoja: la imagen se inscribe en el paisaje desértico y empieza a desvanecerse con la llegada del día. Esta desaparición está poblada de sueños rotos, de hombres y mujeres, vivos y muertos, en busca de una vida mejor. El vídeo se enfocaba en la historia de una mujer que, habiendo conseguido cruzar la frontera para ir a Estados Unidos consiguió aparentemente una nueva vida. Sin embargo, de repente se desvaneció, así como el mismo vídeo proyectado en pleno desierto se desvanece con la llegada de la luz del día. A continuación se transcribe la historia narrada por Akerman y traducida una y otra vez a lo largo de todo el vídeo:

David no sabe cómo su madre pudo sobrevivir pero sobrevivió. Tampoco sabe cómo logró llegar a Los Ángeles. Sin duda, hizo trabajos pequeños en el camino. Sin duda, durmió en la calle o en granjas o en parques. Se sabe que trabajó en una gasolinera y en una cafetería, y a menudo como mujer de la limpieza. Pudimos seguirle los pasos de ciudad en ciudad e incluso un poco en Los Ángeles. Al cabo de un tiempo perdimos su rastro en Los Ángeles porque al cabo de un tiempo los hijos y las cartas dejaron de llegar. Es por esta razón, para buscarla, que David también pasó la línea. Trabajó como camarera y un día no volvió más, trabajó como mujer de la limpieza y un día no volvió más. Hablaba poco, hacía su trabajo, era amable (...) Dejó un vacío cuando se fue. Sobre todo los niños la echaron de menos. El dueño le dijo a David: “ella vivía aquí y se fue”(…). Tal vez se fue a México. (...) Por qué se fue no tengo ni idea. Dejó el dinero del alquiler sobre la mesa y ... no dejó ninguna carta, ni nada, no tenía gran cosa. Yo no estaba en casa cuando se fue, seguramente aprovechó la oportunidad. No tengo mucho que decir sobre ella. Sin embargo, conmigo es fácil intimar. Ella no veía ni a hombre ni a mujeres. Siempre salía más o menos a la misma hora y volvía más o menos siempre a la misma hora. A veces los domingos iba a la playa: lo pienso porque los domingos había un poco

---

<sup>424</sup> François BONENFANT, *Cinéma*, Paris: Centre Pompidou, Abril, Mayo y junio de 2004.



de arena en la escalera. A veces salía algunos minutos para fumar, no me gusta que se fume en la casa; entonces ella deambulaba un poco en la calle mientras fumaba, parecía pensativa, pero en qué pensaba, esto no puedo decírselo. Siempre estaba bien arreglada. Se notaba que planchaba su ropa. En la bodega hay una lavadora y una secadora. Pero ella tenía que planchar su ropa en su habitación. Solía poner la radio cuando planchaba, yo la oía. Una vez hizo que se quemasen los fusibles de la casa. Pero seguramente no era culpa suya. En fin, se fue poco después. Me pregunto si se fue a México o a otro lugar. A veces pienso que está muerta, pero es porque suelo tener ideas negras. No está muerta, está en México o en otro lugar. Pero dónde, esto no puedo decírselo. No la volví a ver en el barrio. (...) <sup>425</sup>

Esta historia repetida más veces desvela en realidad la voluntad por parte de Akerman de denunciar los miles de casos parecidos a este. En México, a lo largo de la frontera cercada con alambres de púas que separa a este país de los Estados Unidos, Chantal Akerman se encuentra con hombres, mujeres y adolescentes, permanentemente perseguidos por los servicios de migración norteamericana cuando intentan escapar de la miseria. Si logran cruzar la frontera con vida, terminan siendo parias, exiliados y explotados:

Se trata de evitar todo sistema binario como: aquí está México, con sus pobres y aquí están los Estados Unidos, su El Dorado; aquí está México, con una antigua cultura –que también tiene su crueldad, su corrupción, pero que es parte de la vida-, y aquí está Estados Unidos, donde se pasea la muerte, una aculturación y lo primitivamente moderno. Todo esto, sin embargo, existe (pero es mucho más complicado que eso) y hay que olvidarlo cuando uno va allí. Hay que saberlo y, no obstante, olvidarlo para hacerlo existir. <sup>426</sup>

El eco de palabras como “suciedad”, “horda” e “invasión” mora en las tierras de Arizona que tocan y al mismo tiempo se separan de México. La cacofonía de voces que componen este eco comporta actos que revelan de forma primitiva y arcaica el sentimiento del

---

<sup>425</sup> Transcripción del texto leído por la artista en castellano e inglés. Quien habla es la compañera de piso de la mujer desaparecida en Los Ángeles. Después de cuatro meses David cruza la frontera para buscar a su madre, que no da noticias desde hace mucho tiempo. Chantal AKERMAN, *A voice in the Desert*, 2002. Multimedia recording. Single-channel video, colour, sound, 52'11''. MACBA Collection. MACBA Foundation.

<sup>426</sup> Chantal AKERMAN, “Carta de intención para De l’Autre Côté”. En: *Chantal Akerman. An Autobiography*, Buenos Aires: Malba, Fundación Costantini, 2005, p. 103. [cat. exp.: 8.04 – 30.05.2005].

miedo. Asustados por el desorden que corromperá el orden y la impureza que contaminará la pureza, los rancheros de Douglas y de la región del norte de esa pequeña ciudad, actúan con sus propias leyes y con total impunidad en una guerra en contra de los inmigrantes mexicanos que cruzan la frontera. En esa árida tierra de suciedad, entre montañas y desierto, Chantal Akerman encuentra un espacio trágico que encierra en sí mismo las semillas del asesinato o incluso de un suicidio postergado. Para ella, lo que atrae a nuestra imaginación europea es la tragedia propia de este espacio, una tragedia que se hace legible por la distancia entre nosotros y ellos. La medida de esta distancia nos aleja de la tragedia y nos evita una implicación afectiva y personal. Sin embargo, recortar la medida de la distancia significa entender, y entender para Akerman significa crear una historia contada una y otra vez en dos idiomas diferentes para vivir paso a paso el viaje de una mujer desaparecida:

Her most important achievement is the rendering of this itinerant life in a unique cinematic language, whose syntax is composed of a static shot alongside a traveling shot.<sup>427</sup>

En Douglas y los ranchos, la frontera y el desierto son visibles bajo su sol. Allí Chantal Akerman recoge las impresiones de una historia que no habría podido entender sino recortando la distancia:

(...) el misterio del desierto, de los espacios abiertos, de una naturaleza tan vasta y a veces tan terrible, en la que el hombre se siente solo y fuerte ante la inmensidad, cuando anochece bruscamente tras una puesta de sol casi violenta que tiñe las montañas y las rocas de un rosa intenso. Es entonces cuando contiene la respiración.<sup>428</sup>

---

<sup>427</sup> Edna MOSHENSON, “Chantal Akerman: A Spiral Autobiography”. En: *Chantal Akerman*. Tel Aviv: Museum of Art, 2006, p. 15.

<sup>428</sup> Chantal AKERMAN, “Al otro lado”. En: Carolina GRAU (coord.) *Entre Fronteras. Between Borders*, MARCO, Museo de Arte Contemporáneo de Vigo. [Cat. exp.: 09.02 – 20.06.2007,]. La versión en inglés del texto traducido del francés por Muna El Fituri, fue publicada como “The Other Side”, en *Documenta11\_Platform5: Exhibition*, Hatje Cntz Publishers, Ostfildern-Ruit, Kassel, 8 de junio –15 de septiembre 2002, pp. 546-548. Texto original: The mystique of the desert, of open spaces, of a nature so vast and sometimes so terrible, when man is alone and powerful in the face of this immensity, where night falls suddenly after an almost violent sunset which colours the mountains and rocks an intense Pink. It is then that one holds one’s breath.

La frontera, más que una barrera física, representa la instancia de la autoridad; una autoridad que puede castigar, herir y anular los otros cuerpos. Junto a esta lógica punitiva, la frontera se desvela también como una región lábil, porosa: una zona de contacto donde nos encontramos todos expuestos a recorridos de traducción, donde tanto la cultura del que llega como la que acoge están modificadas, traducidas y transformadas.

#### 11.4. In-betweenness en el feminismo canadiense

El libro titulado *Mauve Desert* de la escritora canadiense Nicole Brossard comprende tres novelas unidas por un hilo común: la traducción. La primera novela titulada *Mauve Desert*, ficticiamente escrita por una cierta Laure Angstelle, nos presenta la historia de Mélanie, la joven hija de una mujer lesbiana que cruza el desierto de Arizona en un Meteor blanco. La segunda, titulada *Un livre à traduire*, nos cuenta la historia de Maudes Laurel, una traductora que lee la novela de Angstelle y se obsesiona con ella, con su autora, los personajes y los significados que transpiran de la historia. La tercera novela es la primera pero traducida por Laurel.<sup>429</sup> La compleja historia de *Mauve Desert* nos describe una novela y su doble alter ego traducido, una historia es decir que sobrevive gracias a la lectura de la traductora (o cualquier otro lector) y luego a la traducción: una misma historia, pero diferente. Esta diferencia se hace patente en la mediación/negociación de Maudes. Es ella misma que se hace visible en la segunda lengua, la que traduce la voz de Mélanie y de los otros personajes, pero también la historia en la que se manifiesta su propia voz. Sin embargo, dentro de la novela es la misma Nicole Brossard quien se auto-traduce por medio de la ficción.

The universe was a risk. She was a minimal presence, a misted space in front of the window. A marker perhaps between this book and its becoming in another language. This remained precisely to be seen.<sup>430</sup>

<sup>429</sup> Véase Sherry SIMON, “Translating and interlingual creation in the contact zone. Border writing in Quebec”. En: Susan BASSNETT y Harish TRIVEDI, *Post-Colonial Translation: Theory and Practice*. Nueva York: Routledge, 1999, pp. 58-74.

<sup>430</sup> Nicole BROSSARD, *Mauve Desert*. Traducción de Susanne de Lotbinière-Harwood. Toronto: Coach House Press, 1990, p. 51. [Título original: *Le desert mauve*. L'Hexagone Montréal, 1987]. “L'univers était un risque. Elle était une présence minimal, un espace embué devant la fenêtre. Un jalón peut-être entre ce livre et son devenir dans une autre langue. C'était précisément à voir”.

La escritora canadiense parece explicar con un lenguaje literario la esencia de la traducción feminista de Quebec, la colisión entre escritura (la primera y la segunda novela) y reescritura (la tercera novela), entre los lenguajes de sus heroínas, sus culturas y los discursos de género que nacen de esta colisión, de la homosexualidad, del conflicto y de las negociaciones. La novela de Brossard es una actividad transformadora del acto de traducción, que a su vez es transformación (*transformance*). En este sentido «translation cannot then be understood as a search of sameness. Like parody and quotation, translation is a kind of rewriting which at the same time creates difference».<sup>431</sup>

Este juego de reflejos protagonizado por la traducción sigue manifestándose con otra traducción de la misma novela realizada por Susanne de Lotbinière-Harwood, una de las teóricas más destacadas de los Estudios de Traducción feminista (una rama disciplinar de los Gender Studies) de Quebec. Por su parte, Susanne de Lotbinière-Harwood hace de su traducción de *Mauve*, la posibilidad de poner en práctica su teoría sobre traducción, de plasmar sus ideas y dar forma a una voz politizada, una voz que no es secundaria ni derivada sino más bien primaria: «I am a translation because I am a woman».<sup>432</sup>

En su ensayo *Re-belle et infidèle: La Traduction comme pratique de réécriture au féminin*, sostiene que la voz de la traductora puede ser reconocida en la misma traducción y que el acto de traducción incrementa las metáforas del original. Las traductoras deben ser inventivas, recorrer el lenguaje, jugar con la tipografía, romper la sintaxis, con el fin de mostrar el espacio híbrido del *in-between*. La traducción es por tanto co-autoría. Como ya se evidencia en el mismo título del libro, Susanne de Lotbinière-Harwood quiere contraponerse a los dos tópicos más conocidos de la traducción. El primero se refiere a la persistente expresión sexista que define la traducción como “la bella infiel” (*les belles infidèles*), introducida por el filólogo Gilles Ménage (1613-1692) para referirse al hecho de que las buenas traducciones, como las mujeres bellas, son infieles al texto original. En esta definición de la traducción resulta implícita una “complicidad” cultural entre la fidelidad de la traducción al texto original y el matrimonio, es decir el contrato entre un hombre (el marido, el padre, el original) y una mujer (la esposa, la hija, la traducción).

---

<sup>431</sup> David HOMEL, Sherry SIMON (eds.), *Mapping Literature. The Art and Politics of Translation*. Montreal: Véhicule Press, 1988, p. 44.

<sup>432</sup> Susanne de LOTBINIÈRE-HARWOOD, *Re-belle et infidèle: La Traduction comme pratique de réécriture au féminin/The body bilingual: translation as a rewriting in the feminine*. Montreal y Toronto: Éditions du Remue-ménage, 1991, p. 95.

El proceso de feminización del texto traducido viene planteado también por Jacques Derrida que en referencia a la *les belles infidèles* formula la metáfora del himen, es decir el espacio del entremedio, de la promesa de la virginidad y del matrimonio. Derrida elimina la relación de poder entre el texto de origen y el texto de llegada. A diferencia de la traducción considerada tradicionalmente como infiel, le reconoce una posición de igualdad con el texto/hombre original. En efecto, la metaforización de la traducción y la preocupación por la fidelidad/infidelidad es la misma que obedece a la preocupación, omnipresente en el mundo Occidental, de la oposición producción/reproducción, la cual otorga valor en la esfera cultural y cifra la originalidad y creatividad en términos de paternidad, autoría y legitimidad. La *Re-belle* es por contra una traducción que se rebela a su tradición histórica sexista.

El segundo tópico parte del mismo discurso feminista. Para ser más exactos del feminismo francés y sobre todo del concepto de *écriture féminine* elaborado por Hélène Cixous para referirse a la autonomía de las mujeres en escribir sus propias historias. En los textos de la filósofa francesa se postula que el pensamiento occidental siempre ha trabajado en la elaboración de dualismos, o parejas binarias, entre las cuales encontramos las que forman la oposición hombre/mujer. Sin embargo, los dualismos no son oposiciones fijas y por tanto son imposibles de teorizar desde una perspectiva logocéntrica y radical. Es lo que Cixous define “la paradoja de la alteridad”, es decir el “otro” que se define a partir del “uno”, considerando el uno como lo que es diferente y por tanto sujeto a ser domesticado, destruido y retomado. La alternativa a la apropiación del otro por medio del poder es según Cixous una nueva forma de mirar que caracteriza la “*manière-femme*” de trabajar y de escribir.<sup>433</sup>

Si en el proceso de *écriture* entran en juego una mirada femenina que escribe su propia historia a partir de la dualidad otro y uno, en el proceso de *réécriture* el otro se vuelve un sujeto pluricultural. A partir de Susanne de Lotbinière-Harwood, las teóricas feministas de Quebec empiezan a usar el término *réécriture au féminin* (*rewriting in the feminine*/reescritura al femenino) para referirse a la escritura/traducción. Hay que tener en mente que estas teóricas operan en un contexto politizado y que por tanto experimentan la *réécriture* como sujetos feministas. Para ellas, la traducción en Quebec nunca es un acto neutral sino consciente:

---

<sup>433</sup> Cfr. Marta SEGARRA, “Hélène Cixous, la fiesta del significante”. En: Marta SEGARRA (ed.), *Hélène Cixous, Jacques Derrida. Lengua por venir/Langue à venir- Séminaire de Barcelone*, Barcelona: Icaria Editorial, 2004, pp. 23-31.

Its project is to imbue translation praxis with feminist consciousness (...) translation thus becomes a political activity that has the objective of making women visible and resident in language and society<sup>434</sup>.

Los propósitos de la *réécriture* son por tanto dos: el primero es ir más allá de los confines y de las dicotomías conceptuales tradicionales como original y copia, masculino y femenino, primario y secundario, alto y bajo, escritura y reescritura, colonizador y colonizado, individualizado y neutralizado, mujer e infiel. En palabras de Sherry Simon:

Whether affirmed or denounced, the femininity of translation is a persistent historical trope. 'Women' and 'translator' have been relegated to the same position of discursive inferiority. The hierarchical authority of the original over the reproduction is linked with imagery of masculine and feminine; the original is considered the strong generative male, the translation the weaker and derivative female.<sup>435</sup>

El segundo es superar la simple escritura femenina hacia lo politizado y lo erótico como estrategias para contar otras historias y neutralizar los estereotipos usados para referirse a la sexualidad femenina:

Women's sexuality and women's eroticism, described from a woman's point of view, have become a preferred area of experimentation in the feminist writers. Writers have looked for and developed vocabulary for censored or denigrated parts of the female anatomy and tried to create erotic writing that appeals to women. They have responded to the challenge to '*tender l'érotique*', to attempt and tempt the erotic.<sup>436</sup>

En este sentido, *Mauve Desert* –como escritura y reescritura/traducción que revela un cuerpo textual politizado y erótico- es la metáfora más adecuada y descriptiva del concepto de traducción nacido en la escuela de la traducción feminista de Quebec cuyas protagonistas

---

<sup>434</sup> Susanne Lotbinière-Harwood (1991:11) citada por Luise Von FLOTOW-EVANS, *Translation and Gender. Translating in the 'era of Feminism'*, Manchester: St. Jerome y Ottawa, University of Ottawa Press, 1997, p. 27.

<sup>435</sup> Sherry SIMON, *Gender in translation. Cultural identity and the politics of transmission*. Ob. cit., 1996, p. 1.

<sup>436</sup> Luise Von FLOTOW-EVANS, *Translation and Gender. Translating in the 'era of Feminism'*. Ob. cit., p. 17.

principales son Susanne de Lotbinière-Harwood, Barbara Bordad, Sherry Simon y Luise van Flotow.<sup>437</sup> Gracias al trabajo de estas teóricas la traducción ha llegado a un nivel de abertura mucho más amplio, extendiendo sus fronteras conceptuales, aportando nuevas expresiones y por tanto inaugurando, junto con otras voces, la nueva fase internacional de los Estudios de Traducción. Gracias a intervenciones puntuales por parte de teóricas de Asia, Latinoamérica y África, el discurso feminista se ha abierto de ese modo a la teoría postcolonial. Aún más porque las feministas de Quebec viven la misma condición de colonizadas en el lugar que viven, atrapadas en una doble identidad lingüística, la inglesa y francesa, y sintiéndose en exilio en su propio país. La traducción comporta siempre un doble movimiento en cuanto se refiere a un doble femenino lingüístico pero también a un doble movimiento entre lo masculino y lo femenino. Para decirlo en palabras de Lotbinière-Harwood, la traducción feminista es un “quadrophonic site”: «you are in a room with four speakers voicing: one in English, one in French, one in the masculine, one *au féminin*».<sup>438</sup>

#### 11.4.1. *El feminismo politizado y la subalternity*

Las feministas traductoras han dado un nuevo significado al concepto de traducción a partir de reflexiones diferentes acerca de la tradición histórico-lingüística. La traducción es una actividad política que tiene el propósito de redefinir la voz de la traductora, darle visibilidad, pero también otorgarle una actividad política entre las grandes y las pequeñas culturas, los dominadores y los dominados.<sup>439</sup> En la condición social y política de Quebec la lucha se mueve entre dos realidades lingüísticas, la francesa y la inglesa. Esta condición es lo que lleva a Lotbinière-Harwood a decir «I am a translation because I am bilingual».<sup>440</sup> Aún

---

<sup>437</sup> La teoría producida por las traductoras de Quebec es bastante extensa, aquí citamos algunos de los libros más importantes y conocidos de esta producción: Barbara GODARD, “Theorizing Feminist Discourse/Translation”. En: Susan BASSNETT; André LEFEVERE (eds.), *Translation, History and Culture*. Londres y Nueva York: Pinter, 1990, pp. 87-96; Sherry SIMON, *Gender in translation: Cultural Identity and the Politics of transmission*. Ob. cit.; Id. “Translation and Interlingual Creation in the Contact Zone: Border Writing in Quebec”. Ob. cit.; Luise Von FLOTOW-EVANS, *Translation and Gender. Translating in the ‘era of Feminism’*. Ob. cit.

<sup>438</sup> Susanne de LOTBINIÈRE-HARWOOD, *Re-belle et infidèle: La Traduction comme pratique de réécriture au féminin/The body bilingual: translation as a rewriting in the feminine*. Ob. cit., p 79.

<sup>439</sup> Véase David HOMEL, Sherry SIMON (eds.), *Mapping Literature. The Art and Politics of Translation*. Ob. cit.

<sup>440</sup> Susanne de LOTBINIÈRE-HARWOOD, *Re-belle et infidèle*. Ob. cit., p. 89.

más importante se vuelve el discurso de la pluralidad. La visibilidad consiste en mostrar las voces y las palabras de las escritoras y traductoras en un proceso de conocimiento intertextual (*intertextual knowledge*). Cada escritora-traductora tiene en sí misma las múltiples voces de otras escritoras-traductoras, incrementando de esa forma las memorias, las imaginaciones y las acciones de la historia feminista. En este sentido Lotbinière-Harwood habla de la creación de una “historia viviente” (*living history*)<sup>441</sup> en las que la voz de una representa la voz de otra mujer, aunque lejana en el tiempo y en el espacio. Se establece por tanto cierta solidaridad entre mujeres en cuanto se comparte la misma condición de represión y segregación. En este sentido Sherry Simon afirmaba que creció «in a city segregated as colonial Calcutta».<sup>442</sup> Así, el discurso feminista de Quebec se une a los análisis postcoloniales en cuanto la traducción no es simplemente un modelo lingüístico de transferencia de significados sino una práctica entre (*across*) lenguajes:

Borders do not simply divide and exclude, but allow the possibility to “interact and construct”. The double vision of translators is continuously redefining creative practices -and changing the terms of cultural transmission.<sup>443</sup>

Del mismo modo el discurso feminista se relaciona a las teorías sobre traducción y globalización. Sherry Simon hace una analogía entre el trabajo de Madame de Staël, por su análisis de la traducción en una época en la que se empezaba a construir el concepto de nación, y Gayatri Spivak por sus investigaciones acerca de la traducción en la era de la globalización.<sup>444</sup> Analizando ambas posiciones, aunque se refieren a épocas diferentes, Simon

---

<sup>441</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>442</sup> Sherry SIMON, *Translating Montreal. Episodes in the Life of a Divided City*. Montreal y Kingston: McGill-Queen's University Press, 2006, p. xi. Para la teórica las ciudades fronterizas, como Trieste, o de fuerte carga cultural, como Calcuta, son lugares de intersección entre lenguajes y memorias. En este sentido se siente cercana a cualquier mujer que viva estos espacios de continua negociación. Las mismas ciudades como las personas viven en constante traducción. Interesante en este sentido es la descripción de la ciudad de Barcelona a la que la autora dedica un capítulo en el libro *Cities in translation. Intersections of language and memory*. Londres y New York: Routledge, 2012, pp. 88-116.

<sup>443</sup> Sherry SIMON, Paul ST-PIERRE (eds.), *Changing the Terms: Translating in the Postcolonial Era*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2000, p. 28.

<sup>444</sup> Sherry SIMON, “German de Staël and Gayatri Spivak”. En: Maria TYMOCZKO; Edwin GENTZELER (eds.), *Translation and Power*. Amherst y Boston: University of Massachusetts Press, 2002, pp. 122-140.



subraya la importancia de la organización del poder y de sus dinámicas de control en la elaboración de la traducción como algo indispensable, tanto dentro de los confines nacionales como en los globales. Para Madame de Staël la traducción ha sido un elemento fundamental en sus análisis de los estereotipos nacionales, aunque al mismo tiempo reconoce su importancia para la determinación de una literatura cosmopolita. En este sentido promovía el libre mercado en el campo de las artes y definía la traducción como un elemento esencial para el intercambio de ideas entre las naciones.<sup>445</sup> Según Madame de Staël:

Translation are necessary, for a number de reasons: not only because we can never learn all languages but also because translations bring pleasure in themselves, introducing new colours, unusual formulations, and strange beauty. Translation is not imitation but a form of revitalization.<sup>446</sup>

En la teoría y en el método de la Spivak emerge una posición post-estructuralista del lenguaje y una post-colonial relacionada con la Literatura Comparada. Su definición de la traducción como acto político se inserta en un contexto en el que la cultura y las ideas se someten a los procesos de globalización. Aquí, el problema de la traducción no es en términos de fidelidad o equivalencia.<sup>447</sup>

Traductora ella misma de algunos textos de Jacques Derrida, de Mahasweta Devi y otros escritores de Bengali, Spivak ha hecho de la traducción un ámbito de estudio e investigación dentro de los Estudios Culturales. El trabajo de Spivak se sitúa en la intersección de muchas aproximaciones críticas, entre ellas el postestructuralismo, el feminismo y el marxismo. Sus ideas sobre traducción se recogen en el ensayo titulado “The Politics of Translation”, en el cual Spivak examina las relaciones entre algunas teorías culturales, de género y de traducción:

The task of the feminist translator is to consider language as a clue to the workings of gendered agency. The writer is written by her language, of course. But the writing of the writer writes agency in a way that might be different from that of the British woman/citizen with the history

---

<sup>445</sup> *Ibidem*, 128.

<sup>446</sup> *Ibid.*

<sup>447</sup> *Ibidem*, p. 137.

of British feminist, focused on the task of freeing herself from Britain's imperial past, its often racist present, as well as its 'made in Britain' history of male domination.<sup>448</sup>

En acuerdo con Jacques Derrida, del cual Spivak es la traductora al inglés, el lenguaje es uno de los elementos que nos permite dar un sentido a las cosas y nos da sentido a nosotros mismos: "Making sense of ourselves is what produces identity".<sup>449</sup> En el prefacio de la traducción inglesa de *Of Grammatology* (1976) de Derrida, Spivak habla de *double bind*, un espacio aporético donde las identidades, las lenguas y las culturas contienen indefiniciones y lagunas. La deconstrucción nos enseña que es imposible aprehender el significado de forma absoluta y por tanto también la otredad. En definitiva el texto y la traducción no son oposiciones binarias, como en el caso del original y la copia, que nunca se identifican, sino que más bien viven de la diferencia, de la contaminación y la interacción incompleta. El texto de origen no puede ser representado en términos de fidelidad, pero se reafirma con la traducción. En este sentido el rol del traductor es facilitar el amor entre el original y su sombra: «a love that permits fraying, holds the agency of the translator and the demands of her imagined or actual audience at bay».<sup>450</sup>

En el debate general feminista acerca de "dar voces a las mujeres" teniendo en cuenta el factor pluricultural de los sujetos diaspóricos, uno de los textos más relevantes de Spivack es "Can the Subaltern Speak?" La primera parte del ensayo es una crítica de las ideas de Foucault y Deleuze en su diálogo de 1972 titulado "Les Intellectuels et le pouvoir (entretien avec G. Deleuze)". La segunda parte está centrada en el análisis de la subalternidad de la mujer tomando como punto de referencia el rito *sati* y un caso en concreto cercano a su familia, el de la joven tía Bubjaneswari Baduri. La primera parte sirve a Spivack para situar el problema de la subalternidad desarrollado por diferentes agentes de Occidente y Oriente. Según Spivak, los intelectuales son parte de un proceso de construcción homogéneo y simplista del subalterno. La crítica a Foucault y Deleuze parte de aquí: en haber hablado de un sujeto unitario dejando de lado la división internacional y unificando la representación de un sujeto oprimido y desposeído, por tanto de haber convertido al otro, indiferentemente de su

---

<sup>448</sup> Gayatri Chakravorty SPIVAK, "The Politics of Translation". En: Lawrence VENUTI (ed.), *The Translation Studies Reader*. Londres y Nueva York: Routledge, 2000, p. 397-398.

<sup>449</sup> *Ibidem*, p. 397.

<sup>450</sup> *Ibidem*, p. 398.

situación geopolítica, en algo homogéneo. En efecto el debate en torno al subalterno se desarrolla a partir de tres ejes:

- 1) La identidad del subalterno, 2) la cuestión de su posición activa o pasiva políticamente hablando, 3) aquel que se centra en el papel del intelectual.<sup>451</sup>

Una de las argumentaciones principales de la Spivak es que los individuos desarrollan una identidad que se constituye a través de discursos que ellos no pueden, o pueden controlar poco. Este sujeto es lo que la Spivak define como “subalterno”, término que toma de Antonio Gramsci según el cual las clases subalternas no pueden ser unificadas por sus complejas diversidades.

La subalternidad definida por Spivack por tanto se refiere a un sujeto que en la mayoría de los casos está incluido en las definiciones hegemónicas de las políticas imperialistas. Aquí, la respuesta a la pregunta de si pueden hablar los subalternos se vuelve problemática. La historia de Bujaneswari Baduri, que según el cuento de la madre de la propia Spivak se colgó suicidándose, clarifica su posición. La joven tía, miembro de uno de los grupo relacionados a la lucha armada por la independencia de la India, quiso enviar un mensaje político utilizando su propio cuerpo como si fuera una carta de intenciones (Spivak habla de la muerte como texto). Ella calculó a propósito su suicidio para que coincidiera con el periodo de su regla y así no se pensara que estaba embarazada, sin embargo, su acto político pasó desapercibido no solo en los sectores institucionales sino también en su propia familia. La declaración de Spivack “el subalterno no puede hablar” se haya en el fracaso de la acción política de la joven mujer, que después de 50 años sigue siendo interpretada como la extrema consecuencia de un amor ilegal. Una situación que en palabras de Derrida correspondería al axioma: “La malinterpretación es la condición de posibilidad de todo acto interpretativo”. La misma Spivack, familiarizada con el léxico deconstructivista en este ensayo sugiere que la incapacidad de hablar del subalterno depende por tanto también de las interpretaciones textuales. El problema de la comunicación, aparentemente inmediata, supone un desciframiento por parte del otro que puede ser condición de malinterpretación.

---

<sup>451</sup> Manuel ASENSI PÉREZ, “La Subalternidad Borrosa”. En: Gayatri Chakravorty SPIVAK, *¿Pueden hablar los subalternos?*. Traducción de Manuel Asensi Pérez. Barcelona: MACBA, 2009, p. 21.

### **11.5. Políticas de traducción desde la India: Third Spaces y Newness**

Como en el ámbito literario y filosófico, las teorías y los estudios poscoloniales se insertan en el amplio debate, que sobre todo en las últimas dos décadas ha agitado a las universidades americanas y asediado a las ciencias sociales y en general, a toda la producción del saber occidental. El poscolonialismo es un hijo directo del posmodernismo, con la diferencia de que sus conceptos más heurísticos como la *differance*, deconstrucción, microfísica, multiculturalismo, imaginario e hibridez, se han puesto al servicio de autores que intentan leer de otra manera la relación entre los imperios europeos y sus excolonias, entrando de lleno en el debate cultural, ideológico, político y económico que se había generado en la producción occidental. Aquí, la antología del desafío y del derecho a la diversidad, se enriquecen de manera extraordinaria encontrando recorridos no convencionales, “contaminados”, por medio de los cuales se intenta derrumbar, o para utilizar una expresión de Homi K. Bhabha, colapsar los confines disciplinares (*collapsed boundaries*) creando transversalidad, errancias, nomadismos, hibridismos, contaminaciones y criollizaciones. Negándose a las disciplinas tradicionales y eurocentristas, estos recorridos tienen un proyecto político revolucionario que se encuentra en las nuevas geografías culturales y de identidad.

Considerada una subdisciplina entre la teoría literaria y la teoría de la cultura, el análisis del discurso colonial se sitúa en los años setenta, sobre todo con la obra de Frantz Fanon y la publicación del libro de Said *Orientalismo* que indaga en las complejidades existentes entre las formas del conocimiento y las estrategias políticas. El saber y el poder son, para Said, la base de cualquier forma de autoridad. Se trata de la autoridad, de los eruditos, de las instituciones y de los gobiernos, que determinan las circunstancias que favorecen la actitud textual en *crear* no solo un conocimiento, sino también la realidad que parece describir.<sup>452</sup>

El mejor aliado del control político y económico sobre los otros pueblos ha sido el mercado del conocimiento que, por un lado ha sostenido la dominación colonial y por el otro, ha convertido el discurso cultural en un arma de persuasión oculta en la construcción de una nueva identidad de los pueblos colonizados subordinados a Occidente. Y de hecho, la larga historia de los imperios coloniales ha ido acompañada por dos políticas de integración: el poder y el sometimiento económico, pero también la obra civilizadora (como la exportación

---

<sup>452</sup> Véase Edward W. SAID, *Orientalismo*. Traducción de María Luisa Fuentes. Barcelona: Edición Debolsillo, 2003, pp. 136-137.

de las lenguas y de las literaturas del saber europeo, como acción misionaria y civilizadora de las colonias).

Uno de los grandes méritos de Edward Said ha sido introducir una crítica cultural de las prácticas discursivas para mostrar la estrecha interdependencia que se forma entre el lenguaje y las formas de pensamiento. De hecho, la estrategia política del “orientalismo” ha sido construir con un perfil esencialista dos entidades monolíticas que dividen el mundo: Oriente y Occidente. Para Said, la cultura europea ha sido capaz de manipular y además de producir políticamente, socialmente, militarmente, ideológicamente, científicamente e imaginativamente el Oriente durante todo el periodo de la posilustración. Pero el eficaz discurso orientalista, como fantasía de Occidente, no se ha desvanecido con los imperios coloniales, sino que sigue su camino gracias a los conceptos y a las representaciones que las culturas dominantes utilizan para sus intereses.

El Oriente que describo en mi libro como creado en cierto modo por los conquistadores, administradores, académicos, viajeros, artistas, novelistas y poetas británicos y franceses es siempre algo que está ‘afuera’, algo que representaba la forma más elevada, y en cierto modo, más inaccesible de ese romanticismo que los europeos buscan sin descanso.<sup>453</sup>

El discurso colonial ha operado no solo como una modalidad instrumental de conocimiento sino también como ambivalente protocolo de las fantasías y del deseo. Esta ambigüedad resulta ser el nodo central en el análisis de Homi Bhabha, así como la relación entre la cultura imperialista y las prácticas locales que, como revela en *Nation and Narration*<sup>454</sup>, producen espacios de confrontación y antagonismo. En el proceso del poder colonial se ponen en marcha prácticas de resistencia, oposiciones y contestaciones. Para Bhabha, cuando el discurso de la autoridad colonial pierde el control unilateral y encuentra en sí mismo rasgos del lenguaje del otro, se produce una crisis que gradualmente la deteriora. Esta crisis se produce por el fenómeno de la hibridez que empieza cuando la autoridad impone a los colonizados una imitación pasiva, sin creatividad. La imitación a la que son obligados los colonizados, producirá un tipo de contaminación de cada práctica o ideología que a lo largo del tiempo, se volverán contenedores de estrategias de subversión. Estas

<sup>453</sup> *Ibíd.*, p. 10.

<sup>454</sup> La versión a la que me atengo es la italiana: Homi BHABHA, *Nazione e narrazione*. Traducción: Antonio Perri. Roma: Meltemi, 1997.

prácticas de contaminación se manifiestan hoy más que nunca en los estados nacionales que han perdido la fuerza de restringir sus fronteras y que, de hecho, ya no contienen sus flujos (de comunicación o humanidad). La hibridación es un tema particularmente importante también dentro de los discursos relacionados con la globalización y la internacionalización de las culturas no solo en términos de producción lingüística sino, y más importante, en la formación de “nuevas” identidades, sean ellas plurales, complejas o diaspóricas, como los migrantes, los habitantes en los lugares de frontera y en general todos los individuos y grupos que tienen que desplazarse de su propio contexto original a otros lugares, por constricción política, exilio, condiciones de pobreza, conflictos o guerras.<sup>455</sup>

En este contexto es fundamental la defensa de una estrategia política que se ocupe de las situaciones locales, definidas por Bhabha *limirares* y *borderline*.

Una vez establecida la liminaridad del espacio-nación, y una vez que su diferencia significativa es desplazada de lo externo/extraño fronterizo a su finitud de dentro, la amenaza de la diferencia cultural ya no es más un problema del otro pueblo. Se vuelve una cuestión de alteridad del pueblo-como-uno. El sujeto nacional se escinde en la perspectiva etnográfica de la contemporaneidad de la cultura y proporciona tanto una posición teórica como una autoridad narrativa para las voces marginales o el discurso minoritario.<sup>456</sup>

El lugar de la cultura nacional no es unitario ni puede serlo por la complejidad que se establece entre su interior y lo exterior. Las “fronteras bifrontes” transforman esta complejidad en un proceso de hibridación que incorpora siempre nuevas presencias dentro del cuerpo político y genera otros centros de significado. Para Bhabha, mirar la nación como narración, significa evidenciar la obstinación del poder político y de la autoridad cultural en perseguir lo que Derrida describe como “el irreducible exceso del sintáctico en el semántico”. El efecto de

---

<sup>455</sup> Para profundizar el tema de la hibridación véase: Homi K. BHABHA. *El lugar de la cultura*. Traducción de César Aira. Buenos Aires: Manantial, 2002. [Título original, *The location of Culture*. Londres; Nueva York: Routledge, 1994]; Nikos PAPASTERGIADIS, “Restless Hybrids”, *Third Text* 32,1995, pp. 9-18; Robert J. C. YOUNG, *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*. Londres y Nueva York: Routledge, 1995.

<sup>456</sup> Homi BHABHA, “Diseminación. El tiempo, el relato y los márgenes de la nación moderna”. En: Dolores ROMERO LÓPEZ (ed.) *Naciones literarias*. Traducción de Asunción López-Varela Azcárate. Madrid: Anthropos Editorial, 2006, p. 85. [Título original: Homi BHABHA, “Dissemination. Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation”, *The location of Culture*. Londres y Nueva York: Routledge, 1994.

este significado incompleto es lo que para Bhabha transforma los confines y los límites en los espacios *intermedios* (in-between), a través de los que se negocian los significados de la autoridad cultural y política.<sup>457</sup> Por lo tanto, es políticamente innovadora la necesidad de pensar más allá de las tradicionales narraciones y enfocar el debate de la diferencia en los procesos que se producen en los intersticios, es decir, en los espacios intermedios en los que se negocian las experiencias intersubjetivas y colectivas y se producen nuevos signos de identidad social.

El resultado de esta necesidad es la reescritura de la historia de la modernidad bajo una perspectiva no eurocéntrica, que sea capaz de derribar los discursos ideológicos que intentan asignar una normalidad hegemónica al desarrollo desigual y a las diferencias culturales. Se trata por tanto, de identificar las estrategias de resistencia realizadas por varios antagonistas sociales (emigrantes, exiliados, marginados sociales y culturales), que tienen la misma experiencia de desarraigo y pérdida de identidad originaria, pero también la posibilidad de reescribir su historia personal a partir de la redisolación. El concepto de identidad que resulta de ese proceso, no es el simple reflejo de los rasgos étnicos o culturales, sino una negociación compleja y continua que da autoridad a los híbridos culturales nacidos en momentos de transformación histórica y social. Esta experiencia de reescritura e hibridación inclina el discurso histórico de la modernidad eurocéntrica, que se funda en las representaciones diseñadas por los ideales de progreso moral, civil y material.

Para Homi Bhabha la actividad apta para superar los límites y los conflictos culturales es el reconocimiento de “una angustia necesaria, al construir un saber transformado, postcolonial”.<sup>458</sup> La fragmentación de la cultura global contemporánea revela los espacios intermedios (in-between) en los que se mueven los nuevos sujetos diaspóricos, dislocados y fragmentados. Este espacio intermedio es lo que testifica la desintegración de las fuerzas que miran al conjunto de las estructuras de la sociedad como a un todo y al sujeto como a una totalidad social. En el espacio intermedio e intersticial se destacan los elementos híbridos y «la naturaleza performática de las identidades diferenciales»:

---

<sup>457</sup> Homi BHABHA, “Introduzione: narrare la nazione”. En: Homi BHABHA, *Nazione e narrazione*. Ob. cit., p. 38.

<sup>458</sup> Homi K. BHABHA, *El lugar de la cultura*. Ob. cit., p. 258.

La regulación y negociación de estos espacios que se están ‘abriendo’ continuamente y *contingentemente*, rehaciendo las fronteras, exponiendo los límites de cualquier reivindicación a un signo singulares y autónomo de deferencia, sea este de clase, género o raza.<sup>459</sup>

La diferencia ya no se establece en los términos, uno y otro u original y copia sino en algo más que se encuentra en el intermedio. En la condición de vida del migrante, por ejemplo, este “algo más” se revela en el entre-medio (in-between) de dos condiciones fronterizas:

El problema consiste en si el cruce de las fronteras culturales permite liberarse de la esencia del yo (Lucrecio), o si, como la cera, la migración solo cambia la superficie del alma, preservando la identidad bajo sus formas proteicas.<sup>460</sup>

Para Bhabha esta liminariedad de la experiencia del sujeto migrante es tanto “transicional” como “traduccional”. Su doble condición de sujeto dislocado que vive en el intersticio de Lucrecio o de Ovidio, es según Bhabha lo que vuelve el tema de la diferencia cultural en un problema que Walter Benjamin ha descrito como la “irresolución, o la liminaridad, de la ‘traducción’, el *elemento de resistencia* en el proceso de transformación”:

La cultura migrante del ‘intermedio’, la posición minoritaria, dramatiza la actividad de la intraducibilidad de la cultura, y al hacerlo, traslada la cuestión de la apropiación de la cultura más allá del sueño asimilacionista.<sup>461</sup>

Sin embargo, es en esta “intraducibilidad” que la traducción cultural se vuelve necesaria, o usando palabras de Derrida “imposible” y “necesaria” en cuanto corresponde a la vida misma de la obra (del sujeto migrante), a su supervivencia. En este contexto, para Bhabha en el proceso de negociación entre culturas, la traducción es el símbolo que lleva a la creación de algo nuevo (*newness*) que revela al mismo tiempo la extranjería o la “semilla intraducible” (que Benjamin describía como “la extranjería de los lenguajes”) y la performatividad de la comunicación cultural. La extranjería es el elemento de “lo nuevo” (el

---

<sup>459</sup> *Ibíd.*, p. 264.

<sup>460</sup> *Ibíd.*, p. 269.

<sup>461</sup> *Ibíd.*, p. 270.



migrante, el sujeto diaspórico, etc.) que crea su tiempo y su espacio inter-medios y que por tanto se vuelve “elemento inestable del vínculo” entre las culturas. La traducción, desde esta perspectiva tiene un carácter performativo o, en palabras de Bhabha “es la naturaleza performativa de la comunicación cultural”.

Y el signo de la traducción continuamente dice o ‘anuncia’, los diferentes tiempos y espacios entre la autoridad cultural y sus prácticas performativas. El tiempo de la traducción consiste en ese movimiento de sentido, el principio y práctica de una comunicación, que en palabras de De Man, ‘pone al original en movimiento para descanonizarlo, dándole el movimiento de la fragmentación, un deambular de enracina, una especie de exilio permanente.’<sup>462</sup>

Sin embargo a diferencia de Derrida y de De Man, Bhabha no se interesa por la fragmentación metonímica del original. Sus argumentaciones se centran en el elemento “extranjero” que se perfila en las arrugas de la sociedad y que desestabiliza para crear «lo nuevo que llega al mundo».<sup>463</sup>

---

<sup>462</sup> *Ibidem*, p. 273.

<sup>463</sup> *Ibid.*

## CAPÍTULO XII

### *CONTACTOS Y CONFLICTOS EN LA TRADUCCIÓN GLOBAL*

La teórica Birgit Scharlau afirma que la traducción es un puente que une dos orillas de un río. Sin embargo, el puente se define a partir de la existencia de las dos orillas: sin el puente no hay unión entre ambas, por tanto el puente no es un *a posteriori*, sino la consecuencia natural de la existencia de dos realidades. De la misma manera la traducción no es una mediación *a posteriori* entre dos culturas diferentes, sino que más bien las produce:

The bridge does not simply unite two existent banks. These only become such when a bridge crosses the river, and not before. Thus, as the bridge does not appear as an *a posteriori* union of two pre-existent banks, neither is translation the *a posteriori* mediation of different cultural situation. Rather, it produces them. The colonial subject and the hegemonic versions of the Other, for example, only acquire their contours through discourses and practices such as translation, which has also participated in the construction of colonial cultures as something static, immutable and consequently a-historical.<sup>464</sup>

La traducción, que ha sido también un medio para construir una versión estática e inamovible del sujeto colonial, el otro, ya no forma parte del marco *a posteriori* utilizado por la parte hegemónica. Al contrario, la traducción es una práctica cultural específica que revela sobre todo los conflictos en las relaciones interculturales.

Thus, intercultural relations no longer form the ‘frame’ within which translation is inserted *a posteriori*. On the contrary, only through specific cultural practices such as translation do these acquire their specific colonial form. It is precisely this ‘turn’ in thinking about translation which we refer to when we speak of *translational turn*.<sup>465</sup>

Por tanto, el *translational turn* está en la base de la comprensión de las relaciones interculturales no solo en términos de mediación positiva, sino también de “conflicto”. En

---

<sup>464</sup> Birgit SCHARLAU, “Intercultural relations and translation”. En: Mona BAKER (ed.), *Translation Studies*, Vol. II, Londres y Nueva York, Routledge, 2009, p. 25

<sup>465</sup> *Ibidem*.

este sentido la traducción ocupa tanto una posición de mediación en los procesos interculturales como un punto de partida para reflexionar sobre la crítica al colonialismo y la deconstrucción de la idea de “harmonía” entre dos culturas diferentes. Como nota Ovidi Carbonell i Cortés:

(...) no se trata de fomentar la creación de un mundo feliz de convivencia intercultural, de pluralismo fácil y falso, sino de establecer lugares de resistencia conservando la heterogeneidad multiplicidad, y, sobre todo, el carácter dinámico de los intereses e identidades.<sup>466</sup>

Dentro de las teorías poscoloniales la traducción se debe analizar también desde una mirada crítica y reprochadora que la describe históricamente como un instrumento de dominación colonial. Estas teorías no se refieren solo al acto de traducción entre dos lenguas, sino también a todos los procesos de transferencia cultural, considerando la cultura no tanto como un concepto estático e inamovible, sino dinámico y móvil.

Esta visión proporciona interesantes aspectos de unión con la teoría elaborada por el filósofo alemán Peter Sloterdijk acerca del concepto de globalización terrestre.

Sloterdijk considera la globalización como un fenómeno muy antiguo que empieza con los grandes viajes que llevaron a cartografiar el territorio, a importar y exportar las mercancías y consecuentemente a intentar universalizar los idiomas y las culturas más fuertes. En su libro *En el mundo interior del Capital. Para una teoría filosófica de la globalización*<sup>467</sup> afirma que la verdadera historia de la globalización terrestre debe ser narrada como la historia de “las esferas de protección”, es decir, aquellas “envolturas de salvación” que los europeos han creado durante sus viajes para reproducir “condiciones de existencia vivibles”.<sup>468</sup> Los exploradores europeos llevaban consigo los instrumentos cognitivos que los orientaban en contextos extraños y desconocidos. Metafóricamente, estos instrumentos eran como baldaquines: “simbolizaciones portátiles del cielo” que acompañaban al colonizador en sus

<sup>466</sup> Ovidi CÁRBONELL I CORTÉS, *Traducción y cultura. De la ideología al texto*. Salamanca: Ediciones Colegio de España. 1999, p. 233. Del mismo autor véase: *Traducir al Otro. Traducción, exotismo, postcolonialismo*. La Mancha, Cuenca: Universidad de Castilla, 1997.

<sup>467</sup> Para este análisis hemos utilizado la versión italiana: Peter SLOTERDIJK, *Dentro il capitale*. Roma: Meltemi, 2006. [Título original: *Im Weltinnenraum des Kapitals*, Frankfurt am Main Suhrkamp Verlag, 2005).

<sup>468</sup> Cfr. Peter SLOTERDIJK, *Dentro il capitale*. Ob. cit., pp. 164-165. Las frases entre comillas son del autor.

viajes. La idea del baldaquín, que extrae de la Historia del Arte, le resulta particularmente idónea a la hora de analizar los éxitos europeos: “No fue tanto el fatal ‘exterminismo’ que por siglos confirió a los europeos el primado en la conquista del exterior, sino su capacidad de conservar un mínimo de espacio propio en los lugares más variados”.<sup>469</sup> Sloterdijk confiere a la función protectora del baldaquín también la función de observatorio. La capacidad de llevar consigo su propio cielo dio a los europeos la posibilidad de observar al extranjero sin ser observado: “el observador es quien percibe al otro a través de una ventana teórica y se aparta de la observación en el sentido contrario”.<sup>470</sup> El movimiento unilateral del observador europeo ha fortalecido la idea de que se podía construir la imagen del otro, sin atender al verdadero significado de su identidad. Se lanzaron interpretaciones sobre el objeto de la “representación” para domesticarlos y para tenerlos bajo control dotándolos con significados que no poseían.

Uno de los cinco baldaquines que ha permitido a los europeos exportar sus propios espacios vitales según Sloterdijk ha sido la traducción lingüística.

Durante la globalización terrestre la traducción ejerció la principal función de baldaquín. Los europeos se encontraron delante de un *multiversum* semiótico de enorme variedad, con sus propias mitologías, religiones, ritualismos, artes y gestos. En esta babilonia, las estrategias adoptadas tanto por los colonizadores como por los colonizados fueron por un lado la imposición de la lengua del colonizador como lengua universal, por el otro la penetración de los idiomas por medio de la traducción. En la mayoría de los casos los idiomas europeos han remplazado las lenguas locales aunque, a la imposición por parte del colonizador, algunas comunidades han respondido con actos de resistencia lingüística.<sup>471</sup> Este fenómeno ha sido un tema de reflexión por parte del artista mexicano Guillermo Gómez Peña que en sus performances usa el *spanglish* como forma de rebelión al poder del imperialismo americano. Sus trabajos expresan el concepto formulado por Homi Bhabha acerca de la

---

<sup>469</sup> *Ibíd.* Traducción mía.

<sup>470</sup> *Ibíd.*, p. 165.

<sup>471</sup> La lengua del colonizador ha producido una colisión clara y discernible en el habla del otro, así como importantes formas de “rebelión lingüística”. Algunos ejemplos son las lenguas criollas, los pidgins, las mezclas lingüísticas como el *spanglish*, el *llanito*, el *portuñol* o *eljanglish*.

traducción cultural, espacio de negociación política donde el sujeto no es ni *el uno* ni *el otro*, sino *algo distinto*.<sup>472</sup>

Siguiendo el análisis de Sloterdijk, se podría afirmar que la observación desde una ventana y bajo un baldaquín ha comportado la formación de un doble movimiento en la construcción de la imagen del otro. Por un lado la imagen estereotípica y exótica manipulada por el observador europeo fiel a su ideología. De aquí la construcción de la imagen icono o mito que llega a Europa por medio de pinturas, dibujos, descripciones en textos literarios, etc., (el artista español Rogelio López Cuenca analiza la construcción del otro por medio de las imágenes en su obra *in progress* titulada *El paraíso es de los extraños* [fig. 28]). Por otro lado la imagen que las culturas coloniales tenían de sí mismas por medio del filtro cultural colonial (textos, literaturas, deportes, normas sociales y civiles, etc.). Una consecuencia de la hegemonía cultural occidental sobre las culturas periféricas ha sido un condicionamiento lento de la cultura dominante en la construcción de la cultura colonizada, como en las experiencias sociales vernáculas, en la criollización lingüística, en las hibridaciones culturales y en las representaciones artísticas que, siguiendo el canon cultural occidental como punto de referencia, terminaban creando algo nuevo e imprevisible.<sup>473</sup>

Las culturas dominantes, así como las minoritarias, han tenido que crear instrumentos conceptuales para la defensa de sus espacios vitales. El elemento del baldaquín como espacio de protección y observatorio sin embargo se abre a muchos ámbitos de estudio actuales que analizan, desde la perspectiva de la traducción, la conexión/colisión entre culturas. Desde la perspectiva de los “post”-colonialismos, por ejemplo la teórica Tejaswini Niranjana considera la traducción una poderosa influencia en la formación de las identidades de la cultura extranjera, sobre todo si esta cultura se encuentra en un estado de sometimiento: «Translation as a practice shapes, and takes shapes, within the asymmetrical relations of power that operate

---

<sup>472</sup> Véase el capítulo titulado “Como entra lo nuevo al mundo. Espacio posmoderno, tiempos postcoloniales y las pruebas de la traducción cultural”. En: Homi K. BHABHA, *El lugar de la cultura*. Ob. cit.

<sup>473</sup> Algunas de las posiciones más interesantes acerca de la traducción como sobrevivencia son las producidas en el ámbito postcolonial por teóricos de la India, Latinoamérica y Brasil. País este último, que a partir del Manifiesto Antropofágico de Oswald de Andrade ha elaborado el concepto de traducción como una forma de antropofagia o canibalismo. A partir de este concepto, los hermanos brasileños Haroldo y Augusto de Campos han formulado su teoría de la transcreación o recreación para referirse a la carga creativa de los traductores, sujetos activos en la reafirmación de la propia identidad cultural. Mientras en Europa el canibalismo tuvo una acepción negativa, siendo el resultado de prácticas tribales y salvajes, en Brasil se volvió una práctica que simbolizaba las virtudes positivas del pueblo indio y de su resistencia a la cultura europea.

under colonialism». <sup>474</sup> Según ella la traducción ha contribuido a la desigualdad entre pueblos, razas y lenguas. Sin embargo, a través de la misma traducción se pueden poner en discusión los cánones de la cultura dominante. En otras palabras, la traducción ha alimentado la desigualdad entre pueblos y lenguajes, o para decirlo en palabras de Lawrence Venuti: «la mayor consecuencia de estos efectos, y -por tanto la fuente del escándalo de la traducción- ha sido formar identidades culturales». <sup>475</sup> Sin embargo desde una perspectiva más positiva se considera también como un acto de resistencia sociopolítica. Es a través de la traducción que se pueden poner en discusión los cánones que subyacen a la cultura dominante. <sup>476</sup>

### 12.1. Travelling Theories

En 1992, la teórica Mary Louise Pratt definió “zonas de contacto” (*contact zone*) los espacios sociales en los que la cultura del colonizador y del colonizado entran en contacto y a veces se fusionan para crear algo nuevo. En estos lugares confluyen y entran en comunicación culturas que han tenido, geográfica e históricamente, trayectorias separadas. Pratt toma en préstamo el término “contacto” desde el ámbito de la lingüística para llevarlo al lugar donde se manifiesta el término “contacto”:

(...)the term contact language refers to improvised languages that develop among speakers of different native languages who need to communicate with each other consistently, usually in context of trade. <sup>477</sup>

Como estas lenguas, también las sociedades nacidas dentro de las zonas de contacto son consideradas “caóticas” y “bárbaras”, sin embargo en ellas se revelan las «interactive,

---

<sup>474</sup> Tejaswini NIRANJANA, *Siting Translation. History, post-structuralism, and the colonial context*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1992, p. 2.

<sup>475</sup> Lawrence VENUTI, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, Londres y Nueva York: Routledge, 1998.

<sup>476</sup> Margherita ULRYCH, “La traduzione nella cultura anglosassone contemporanea: tendenze e prospettive”. En: Margherita ULRYCH (ed.), *Tradurre un approccio interdisciplinare*. Turín: UTET libreria, 1997, p. 243.

<sup>477</sup> Mary Louise PRATT, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Nueva York: Routledge, 1992, p. 6.

improvisational dimensions of colonial encounters». <sup>478</sup> La teórica empieza sus formulaciones a partir de la escritura de viaje, analizando la construcción de la imagen de los colonizados por parte de los europeos. El modo en que los viajeros de Europa difundieron sus creencias, interpretaciones y representaciones en los territorios colonizados produjo según la teórica también una colonización cultural:

Las zonas de contacto tienen con frecuencia su origen en la invasión y la violencia y se traducen en formaciones sociales que se basan en drásticas desigualdades. A menudo también entrañan lo que se ha llamado ‘heterogeneidad radical’, es decir, estructuras sociales en las que, en un mismo espacio, coexisten sistemas culturales muy diferenciados que interactúan entre sí. <sup>479</sup>

Las zonas de contacto analizadas por otra teórica americana se extienden desde Latinoamérica a un análisis más generalizado de las políticas sociales y culturales a nivel mundial. Si la primera toma en préstamo el término “contacto” de la lingüística, Emily Apter usa la palabra “zone” de la literatura para referirse a diferentes espacios teóricos: las “diasporic language communities”, el “border cross”, el ámbito massmediático y los programas en las instituciones y en las universidades. Su referencia literaria es un poema titulado “Zone”, en el que Guillaume Apollinaire definía los lugares de la periferia de París, caracterizados por la inmigración, la bohemia y la marginalidad, como territorios psicogeográficos. A partir de esta formulación Apter elabora el concepto de “Translation zone” para referirse a las zonas políticas en las que la traducción se considera un medio para la formación y reformulación social. La teórica americana analiza la traducción a partir de las implicaciones políticas y lingüísticas que se determinaron después del 9/11, y a partir de este acontecimiento político y social de enorme importancia en la constitución del terrorismo contemporáneo, evidencia como la “traducción errónea” (*mistranslation*) es parte de una estrategia general para reconstruir las imágenes y sus significados. En las condiciones de

---

<sup>478</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>479</sup> Mary Louise PRATT, “Apocalipsis en los Andes: zonas de contacto y lucha por el poder interpretativo”. Programa de Conferencias del Centro Cultural de BID. 29 de Marzo 1996. Pdf de la conferencia disponible en Internet:

([http://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CDMQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.cholonautas.edu.pe%2Fmodulo%2Fupload%2FPratt.pdf&ei=2o99T9TgB-mj0QWv1NnYDQ&usg=AFQjCNELmo-ywCsHXfpFNXtyVgxauEgJMw&sig2=bOM\\_OJUyEFTIL5PGT\\_k11w](http://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CDMQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.cholonautas.edu.pe%2Fmodulo%2Fupload%2FPratt.pdf&ei=2o99T9TgB-mj0QWv1NnYDQ&usg=AFQjCNELmo-ywCsHXfpFNXtyVgxauEgJMw&sig2=bOM_OJUyEFTIL5PGT_k11w))

guerra, por ejemplo, la traducción como acto de fidelidad fallece (*nontranslatability*).<sup>480</sup> Esta misma intraducibilidad de las zonas de contacto ha sido puesta en evidencia por los *Travelling Theories* que han revelado la unión y la relación a menudo conflictiva entre culturas diferentes coexistentes en un mismo lugar.

Entre los teóricos más destacados que se han encargado de analizar la construcción de las identidades por medio de la escritura de viaje destacan Edward Said con su ensayo titulado “*Travelling Theory*” y James Clifford con su libro titulado *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*.<sup>481</sup> El primero, dentro de la perspectiva postcolonial, desafía la propensión por parte de la construcción teórica occidental de encuadernar las ideas en un espacio estable e inmóvil. Said afirma que como las personas también las ideas y las teorías viajan. La circulación de ideas lleva por tanto, según él, a crear «influencias inconscientes» o «apropiaciones creativas e indiscriminadas». <sup>482</sup> En la misma línea, aunque con argumentaciones más generales, el libro de Clifford se enfoca en la cultura como derivada de los “cosmopolitismos interconectados” (*interconnected cosmopolitanisms*). Por medio del viaje estas interconexiones aumentan la producción de conocimiento, historias, tradiciones, música, libros y otras expresiones culturales. En este sentido, para él, el viaje es como una forma de traducción: por medio del proceso de traducción se aprenden las historias y las culturas de los otros. Una comparación más directa entre el viaje y la traducción se delinea en la expresión “texto que viaja” propuesta por Michael Cronin. Para Cronin el texto viaja en el movimiento que lleva una lengua a la otra. El viaje es por tanto una manera de revelar la pluralidad de los textos traducidos:

The implicit purpose of translation is to make the original text travel. The text travels into other languages and, in this movement, the multiplicity of origin is revealed. It is precisely because texts are translated into many languages that origins are shown to be intrinsically plural.<sup>483</sup>

---

<sup>480</sup> Emily APTER, *Translation Zone: A New Comparative Literature*. Princeton: Princeton University Press, 2006, p. 15-16.

<sup>481</sup> James CLIFFORD, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Boston: Harvard University Press, 1997.

<sup>482</sup> Edward SAID, “Traveling Theory”. En: *The World, the Text and the Critic*. Cambridge: Harvard University Press, 1983, pp. 226-247.

<sup>483</sup> Michael CRONIN, *Across the Lines. Travel, Language, Translation*. Cork (Irlanda): Cork University Press, 2000, p. 100.



Más allá de ser un lugar neutro, la traducción es por tanto el lugar en el que se establecen ciertas políticas culturales y lingüísticas y que afectan la herencia literaria, la preservación y la diseminación. En su otro libro titulado *Translation and Identity*, Cronin argumenta la importancia del fenómeno de la migración (*migration*) en los debates que se centran en el análisis de la identidad, la cultura y la lengua. Desde el mito de Babel a la contemporánea sociedad actual, la migración ha jugado un papel fundamental en la relación entre la traducción, el lenguaje y el interculturalismo; lo que ha determinado asimismo la formación de las identidades y sus peculiaridades. Indudablemente la cuestión de la identidad se relaciona con la cuestión general del nacionalismo y de las políticas desarrolladas para preservar los espacios físicos y simbólicos de una determinada colectividad. En este contexto, la identidad nacional y de sus ciudadanos se enfrentan a la traducción a partir de unos tópicos fundamentales: el nuevo cosmopolitismo, la migración y la interpretación de las identidades.

La traducción es un elemento clave dentro de la formación de las identidades en un mundo global interconectado. El fenómeno de la globalización como noto ha cambiado el sentido de los términos local y global debido sobre todo al constante movimiento de los migrantes. Cronin argumenta que el fenómeno general de la globalización ha generado una nueva forma de micro-cosmopolitismo basado en la doble naturaleza de la experiencia cultural, aquella específica de un lugar y la conectada con el resto del mundo. En general, la propuesta de Cronin implica una diferencia entre el cosmopolitismo, cargado de discursos politizados acerca de la diferencia, y el micro-cosmopolitismo, cuya peculiaridad se basa en subrayar las identidades locales que, en su relación con el movimiento y el intercambio, definen los micro-niveles de la sociedad como lugares capaces de desafiar el monopolio de la ideología cosmopolita:

Indeed, if one of the recurrent criticisms of cosmopolitan approaches has been the charge of cultural, economic and political elitism, then a micro-cosmopolitan awareness is vital to a proper democratization of inquiry and response. The micro-cosmopolitan movement, by situating diversity, difference, exchange at the micro-levels of society, challenges the monopoly (real or imaginary) of a deracinated elite on cosmopolitan ideals by attempting to show that elsewhere is next door, in one's immediate environment, no matter how infinitely small or infinitely large the scale of investigation.<sup>484</sup>

---

<sup>484</sup> *Ibidem*, p. 16-17.

La investigación acerca del microcosmopolitismo se revela en diferentes niveles de la sociedad, desde lo cotidiano -a través del intercambio entre individuos de una comunidad, muchas veces de origen variado y, por tanto, de habla y culturas diferentes-, a un nivel micro político que determina la necesidad de traducir dentro de la óptica de las interconexiones que mueven las economías y los poderes globales. En el ámbito de los microcosmopolitismos, la traducción es necesaria debido al fenómeno de la migración que une y separa a los individuos, cooperando muy a menudo en la formación de las identidades múltiples e híbridas que necesitan ser interpretadas. Según Cronin, la condición del migrante es la condición del “ser traducido”, o del ser en traducción tanto en su dimensión física como en su dimensión simbólica:

The condition of the migrant is the condition of the translated being. He or she moves from a source language and culture to a target language and culture so that translation takes place both in the physical sense of movement or displacement and in the symbolic sense of the shift from one way of speaking, writing about and interpreting the world to another.<sup>485</sup>

Tal condición se muestra sin lugar a duda a un nivel físico y simbólico. Desde el aspecto meramente físico, la importancia de la traducción reside no solo en las cualidades físicas que muestran visualmente la diferencia sino también en las auditivas.

It is possible to argue that in the setting of migration we need to pay more attention to the notion of translator's audibility and inaudibility rather than confining ourselves to the sole use of visual and textual implied in the notion of visibility and invisibility.<sup>486</sup>

La relación migración e identidad por tanto encuentra en la traducción un momento fundamental tanto en términos de visibilidad como en términos de audibilidad. En este ámbito de lo físico se juega el papel de la identidad en términos lingüísticos, culturales y sobre todo políticos:

---

<sup>485</sup> Michael CRONIN, *Translation and Identity*. Routledge: Londres y Nueva York, 2006, p. 45.

<sup>486</sup> *Ibidem*, p. 73.

(...) the (physical) translatability of human beings implies their (symbolic) translatability - their right to exit and enter languages is in a sense implicit in their right to enter and exit territories. If a democratic society in the era of globalization can no longer be conceived of as a complete and closed social system, then the language or languages of that society cannot be presented as a complete and closed symbolic systems (not that they ever were, of course, except in the minds of self-deluding purist). Therefore, a theory of political justice not only requires a theory of international justice but also demands a theory of translation.<sup>487</sup>

Según Cronin una sociedad democrática, esté unida a la idea de nación o no, debe enfrentarse a un “diferencialismo fractal” (*fractal differentialism*)<sup>488</sup>, concepto que expresa la complejidad cultural de nuestras sociedades contemporáneas en continuo movimiento.

---

<sup>487</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>488</sup> *Ibidem*, p. 15.

---

**PARTE CUARTA**

***TRADUCCIÓN INTERCULTURAL Y SUS MANIFESTACIONES ARTÍSTICA***



## CAPÍTULO XIII

## TRADUCCIÓN LINGÜÍSTICA Y LENGUAJES ARTÍSTICOS

El concepto de traducción se juega en varios niveles de comprensión de las complejas dinámicas que regulan las relaciones humanas. Sin embargo, lo que más mueve el interés de una investigación acerca de la traducción y la visión es el ámbito más restringido, pero no menos extenso, de la traducción cultural entendida en una doble vertiente: la “traducción entre las lenguas” y la “traducción entre lenguajes artísticos”. Aunque en ambas se muestran constantes sinergias conceptuales, la primera se enfoca en el sentido literario y filosófico de los intercambios lingüísticos, indagando por un lado la relación que se establece lingüísticamente con el otro, el extranjero y lo extraño, por otro lado los fenómenos interculturales que derivan del encuentro entre lenguas y culturas diferentes, como por ejemplo las sociedades definidas a partir de realidades dispóricas; la segunda ve la traducción como elemento metafórico de relación entre formas interartísticas e intermediales en las que los lenguajes y los medios operan a través de la palabra, la escritura, el sonido y la codificación pictórica. Esta interrelación es evidente por ejemplo en el lenguaje audiovisual y en la performance, prácticas artísticas que han permitido tanto el desfundamiento de los confines disciplinares, uniendo a las clásicas tipologías de la visualidad formas literarias como el cuento, la poesía, la crónica, las memorias o las relaciones de viaje, como la documentación del extraño, la alteridad, la diáspora, el nomadismo<sup>489</sup> y en general los fenómenos que testifican la experiencia personal e intercultural. En este sentido la traducción lingüística podría ampliar con nuevas definiciones la figura retórica de la écfrasis, que hoy en día más que en otros periodos históricos comparte un fuerte isomorfismo con la imagen

---

<sup>489</sup> Por “nomadismo” nos referimos al complejo fenómeno contemporáneo de las migraciones de masas (voluntarias o forzosas) y de la constante circulación de personas que marcan al mundo presente transformando la estabilidad en la producción de las subjetividades, y consecuentemente la base primaria de los valores, como la hospitalidad, que regula las relaciones entre las varias comunidades. Este concepto ha sido elaborado a partir de las teorías de Paul Virilio y su “*new nomadim*” (Paul VIRILIO, *Vitesse et politique*. París: Galiée, 1977), Gilles Deleuze y Felix Guattari en el tratado de nomadología (Gilles DELEUZE, Felix GUATTARI, *Mille Plateaux*, Éditions de Minut, París 1980) y las tribus nómadas contemporáneas descritas por Michel Maffesoli en su libro *Del nomadismo per una sociología dell'erranza*, (Edizione Consumo, Comunicazione, Innovazione, Milán 2000). Estas reflexiones teóricas han sido conjuntamente analizadas por mi en el artículo “Nomadismo e interdisciplinarietà. La macchina nomádica: el movimiento como forma de resistencia. (Parte II)”. *Interartive* #16, diciembre 2009.

audiovisual, en las que la obra de arte se describe a sí misma. En los próximos capítulos se analizaron las obras de algunos artistas de diferente nacionalidad y sin embargo unidos por una reflexión común: el conocimiento de las lenguas y de las culturas. En estos trabajos la traducción visual, es decir la lectura de situaciones culturales y lingüísticas extrapoladas del contexto social, son reescritas per medio de la visión artística<sup>490</sup>. Las palabras clave se mueven dentro de los ámbitos disciplinares anteriormente investigados. Entre ellos “manipulación”, “reescritura”, “sobrevivencia” y “hospitalidad” se destacan por su intensidad filosófica y expresión artística. Estos términos que se mueven entre lo macro y lo micro, sin duda se abren a un análisis acerca de las culturas complejas que nacen del encuentro y del choque entre colonizados y colonizadores han tenido que hospedar (en el sentido de recibir con hostilidad) la lengua y la cultura del colonizador para poder sobrevivir. Estas consideraciones teóricas nos acercan a las teorías de la complejidad, a las culturas plurales y a la diáspora pero también a voces de fuera de Occidente que han dado un nuevo significado al concepto de traducción. Todas estas voces, está bien recordarlo, son analizadas por diferentes enfoques filosóficos, culturales y artísticos atentos a las cuestiones acerca de los extranjeros, inmigrantes y desplazados. En estas áreas de estudio, la hospitalidad se revela como un puente metafórico, más allá del cual nos encontramos con la incógnita de la felicidad o de la hostilidad. Jabes resumió esta imagen afirmando que “más allá de la responsabilidad está la solidaridad, y más allá de esta está la hospitalidad”.<sup>491</sup>

### 13.1. *Manipulación y reescritura. Un ejemplo artístico: Kutlug Ataman*

El concepto de reescritura fue elaborado por Lefevere en su libro *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, para referirse a distintas formas de escritura como la “traducción”, la “adaptación” y la “emulación”.<sup>492</sup> Una de las características centrales de la reescritura es el elemento que revela la flexibilidad de la traducción, su “libertad” a la hora de resolver los problemas que se plantean durante la transferencia de

<sup>490</sup> Véase: Modesta DI PAOLA, “Translation in Visual Art”. *Interartive* #54. Luglio/agosto, 2013. <http://interartive.org/2013/08/translation-in-visual-art/>

Sul tema si veda anche Modesta DI PAOLA “Ética de la hospitalidad lingüística”, *Interartive* #47, Dicembre 2012. <http://interartive.org/2012/12/etica-hospitalidad-linguistica/>

<sup>491</sup> Edmond JABÈS, *Le livre de l'hospitalité*. París: Gallimard, 1991.

<sup>492</sup> André LEFEVERE, *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Ob. cit.

significados desde el texto original al texto de llegada. La espinosa reflexión acerca de la traducción como acto fiel o libre está en la base de este ensayo. De hecho, Lefevere esboza dos tipos de traductor: el primer arquetipo es el del “traductor fiel”, conservador tanto en términos ideológicos como poéticos: “traduce de ese modo porque siente reverencia por el prestigio cultural que el original ha adquirido. Cuanto mayor sea ese prestigio, más gramatical y lógica será la traducción”. El segundo es el “traductor atrevido” que pone al día el original de tal forma que este pierde parte de su estatus clásico: “asume voluntariamente los riesgos implícitos en el anacronismo”.<sup>493</sup> El traductor atrevido es un subversivo que cuestiona el prestigio del original tanto en términos poéticos como ideológicos. El traductor fiel trabaja en el nivel de la palabra y de la frase. El atrevido lo hace en el nivel de la cultura en su conjunto y del funcionamiento del texto en esta cultura. La fidelidad es simplemente una estrategia traslacional que puede estar inspirada por la combinación de una determinada ideología con una determinada poética. Ensalzarla como la única estrategia posible es tan utópico como inútil. De hecho, lejos de ser objetivas o libres de valores, las traducciones fieles suelen estar inspiradas por una ideología conservadora. André Lefevere con un ejemplo muy acertado dedicado a la pérdida del *qasidah* explica que las dinámicas ideológicas pueden manipular a la traducción. Para él, la pérdida de este género de poesía pre-islámico ha sido causada por la incompatibilidad de las poéticas de los sistemas europeo e islámico. Muchos de los admiradores de la literatura islámica han intentado describir el *qasidah* según los géneros de la poética occidental, utilizando por ejemplo la apología o la analogía. Sin embargo, la forma y el espíritu de esta antigua poesía árabe no se deja situar dentro de las categorías conocidas en Occidente. La incompatibilidad de ambas poéticas no ha sido la única razón del fracaso a la hora de intentar naturalizar el *qasidah* en otras culturas. Una explicación más importante, según Lefever se debe al escaso prestigio de la cultura islámica en Europa y en las Américas. Este prestigio relativamente bajo, a su vez trae consigo dos reacciones. La más radical consiste en negarse a llegar a conocer la cultura islámica. La segunda, la voluntad de acercarse a la literatura islámica pero solo a partir de una relación de dominador/dominado. Tanto la métrica recargada como la prosa altamente explicativa tienden a diluir la fuerza del rasgo más importante de los primeros *qasidahs*: la imagen. Ningún traductor parece haber sido capaz de resolver el problema crucial al que se tienen que enfrentar quienes intentan adaptar el *qasidah* a la cultura occidental:

---

<sup>493</sup> Para las citas mirar las paginas 69-70-71.



dotar esta poesía de una forma que sea razonablemente auto-explicativa para el lector occidental, y que retenga al mismo tiempo la economía y la concisión típica de la poesía pre-islámica.<sup>494</sup>

Cuando el artista y cineasta turco, Kutlug Ataman expuso sus obras en el Maxxi de Roma<sup>495</sup>, la mayoría de los visitantes se quedaron perplejos delante de la videoinstalación *The Complete Works of William Shakespeare* (2009) (fig. 29): la antología de las obras del dramaturgo inglés, de la que la obra de Ataman toma el título, fue copiada a mano en la película en 35 mm y proyectada en una de las paredes de la sala de exposición. Los textos se proyectaban rápidamente hasta el punto que las palabras escritas se convertían en imágenes ilegibles. En *The Complete Works of William Shakespeare* Ataman se refiere a la ilegibilidad de las palabras. Los textos del gran dramaturgo inglés se convierten en imágenes ilegibles, en grabado y en pura decoración. De esa forma el artista transforma, o traduce, las letras inglesas en imagen decorativa. El artista quiere aludir a la naturaleza decorativa de la caligrafía, para suplir a la falta de figuración propia de la cultura islámica. El decorativismo de la caligrafía islámica, como es sabido, no encuentra analogías en ningún otro sistema de escritura. Esto, sin embargo, no impide que Shakespeare pueda ser traducido al árabe y que un turco pueda leer y comprender a condición de que se traduzca el texto. Al contrario, resulta difícil para un traductor occidental mantener una cierta fidelidad con el decorativismo del texto caligráfico, sobre todo cuando este no puede mantener su esencia decorativa en la traducción a otros idiomas.

La lectura de la obra de Kutlug Ataman nos acerca de este modo a lo que Lefever entendió por manipulación del canon literario. La interpretación de una determinada realidad lingüística, la inglesa, manifiesta una crítica al sistema dominante de esta respecto al sistema lingüístico turco. Así, la obra de Ataman necesita una interpretación más cercana a las posibilidades abiertas por la teoría de la traducción cultural que por la Historia del Arte, puesto que nos encontramos por un lado con un texto, el de Shakespeare, y por otro lado con

---

<sup>494</sup> André LEFEVERE, *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Ob. cit., p. 97.

<sup>495</sup> Cristina PARRELLA, *Kutluğ Ataman - Mesopotamian Dramaturgies*. Milán: Mondadori Electa, 2010. [Cat. exp.: MAXXI - Museo Nazionale delle Arti del secolo XXI, Roma 2010. 30.05. – 12.09.2010].

la sensibilidad de una determinada cultura, la turca. En una definición de Umberto Eco sobre traducción, el teórico italiano afirma que la traducción es:

(...) una de las formas de interpretación que debe apuntar siempre, aun partiendo de la sensibilidad y de la cultura del autor, a reencontrarse no ya con la intención del autor, sino con la intención del texto, con lo que el texto dice o sugiere con relación a la lengua en que se expresa y al contexto cultural en el que ha nacido<sup>496</sup>.

De la misma forma, y gracias a la metáfora de la traducción, las obras de Ataman se desarrollan a partir de una idea, la del mismo artista con su sensibilidad y su cultura, y se materializan en un evento visual concreto que ha sido el resultado de una negociación entre sus intenciones y las sensibilidades culturales que deberán recibirlo y comprenderlo.

*English As a Second Language* (figg. 30-31) es una obra del artista turco Kutlug Ataman. El título de la obra se refiere al uso de la lengua inglesa como lengua franca de la modernidad, que, sin embargo, en lugar de aumentar la comprensión recíproca, a menudo conduce a una pérdida del sentido en la comunicación.<sup>497</sup> La obra consiste en una doble proyección que muestra dos jóvenes turcos leyendo algunas poesías de Edward Lear, el artista inglés, ilustrador y escritor conocido por sus poesías y prosas *no sense* (sin sentido). En época Victoriana, Edward Lear creó un alfabeto personal que le permitía componer rimas sin sentido lógico en términos de contenido. Al leerlas los dos jóvenes turcos se enfrentan a una doble tarea, por un lado están intentando comprender una lengua extranjera, el inglés, considerado un instrumento de comunicación y de supervivencia estándar dentro del mundo globalizado, por otro lado tienen que enfrentarse al *no sense* contenido en el texto. Los dos vídeos están uno delante del otro, lo que no solo confunde las palabras y por tanto el entendimiento, sino que recrea el doble movimiento de la incomprensión: la incomprensión al leer y la incomprensión del otro. Kutlug Ataman utiliza el alfabeto sin sentido de Edward Lear para describir la imposibilidad del proceso de traducción tal y como afirma Jacques Derrida: la intraducibilidad transforma un texto en algo insignificante e ilegible también entre hablantes de un mismo idioma, lo que comporta la muerte de la lengua y el colapso del sentido.

---

<sup>496</sup> Umberto ECO, *Decir casi lo mismo. La traducción como experiencia*. Barcelona: Debolsillo, 2009, p. 22.

<sup>497</sup> Cristina PARRELLA, *Kutluğ Ataman - Mesopotamian Dramaturgies*. Ob. cit.

### 13.2. *Palabra, comunicación y lenguaje*

Desde su epifanía en el mundo del arte visual Kutluğ Ataman, ha dotado a la palabra de un rol esencial. Basada en una estética peculiar caracterizada por retratos hablantes, su producción artística choca al espectador por la centralidad de la comunicación verbal. Cuando nos referimos a sus trabajos podríamos hablar de un género artístico que se mueve entre el lenguaje literario, el teatral y el cinematográfico. Saul Anton nos habla de un mini género en el que:

(...) the act of speaking becomes the primary event and the audience is left to put the story together without being able to see the whole at any one time. (...) a way of taking the acts of speaking –and its significance- seriously. In his epic length conversational work, Ataman even suggests that speaking is the most interesting action of all.<sup>498</sup>

Su interés por el lenguaje revela uno de los rasgos salientes de la noción del comunicar: el desafío de la comprensión que subyace a cualquier acto comunicativo, sea este verbal o visual. A partir de este interés, se nos brinda la oportunidad de reflexionar no solo sobre algunos elementos clave de su obra, sino también sobre algunos paradigmas que hoy en día envuelven el mundo del arte internacional, transnacional y globalizado. Su producción artística es extensa, fragmentaria, a veces incomprensible, tanto que se puede hablar de ella como de una producción “extraña y misteriosa”. El elemento “extraño” sin duda consiste en los personajes que Ataman elige como protagonistas de sus trabajos. Personajes que la teórica Irit Rogoff ha definido como un «the uncategorisable world of Kutlug Ataman’s eloquent speakers».<sup>499</sup> Cada uno de ellos representa la sociedad turca antiheroica, genuina y auténtica, personas que, en un flujo interminable de palabras, nos cuentan por horas y horas sus experiencias personales y profundamente privadas. El uso de la palabra resulta una presencia

---

<sup>498</sup> Saul ANTON, “A Thousand Words: Kutlug Ataman”, *Artforum International*, 41, 6, febrero de 2004, p. 117.

<sup>499</sup> Irit ROGOFF, “De-Regulation. With the Work of Kutlug Ataman”, *Third*, 23, 97, 2, marzo de 2009, p. 165.

indispensable porque, como afirma el mismo artista, «talking is the only meaningful activity we're capable of».<sup>500</sup>

Esta posición es evidente en la videoinstalación *Women Who Wear Wigs*, presentada en la Bienal de Venecia de 1999. El vídeo narra la historia de cuatro mujeres turcas, sus vidas privadas, sus hábitos cotidianos, sus historias personales e íntimas sin la autocensura dada por las leyes de la sociedad y de la religión. En cuatro pantallas dispuestas una al lado de las otras, las cuatro mujeres narran sus diferentes experiencias. El elemento que une a cada una de ellas es la peluca que visten.

La peluca es para Melek Ulagay -una mujer de izquierda activa en la vida política de los años setenta y que vive desde entonces como fugitiva porque fue etiquetada de terrorista- un instrumento para crear sus diferentes identidades. Ponerse la peluca le permite recrearse en varias personalidades ficticias y escapar a la represión política. En Ankara puede presentarse como una azafata de avión, en Antep como campesina, en Siria esconderse bajo un *chador*, etc. Para Nevval Sevindi la peluca es un accesorio que le permite contemplar su femineidad que se interrumpió parcialmente cuando perdió el pelo a causa de la quimio. La prohibición de llevar velo durante las clases universitarias ha obligado muchas jóvenes musulmanas a encontrar maneras alternativas para defender su identidad religiosa. Una estudiante universitaria que prefiere mantener su anonimato utiliza su peluca para suplir la función religiosa del pañuelo. Sin embargo, la peluca ha determinado en su vida múltiples divergencias no solo en el contexto social sino también en su mundo interior:

When you look in the mirror you think, Is this me? It's like someone has put a mask on your face. You can't recognize yourself. (...) You think, this isn't me. The person who enters the class looking like this isn't me. It's just a mask I temporarily wear. ... Even I can't recognize the two people in the mirror.<sup>501</sup>

El sentimiento de no poderse reconocer a causa de un cuerpo extraño cargado de valores políticos, culturales y religiosos se muestra más evidente en Demet Demir, el cuarto personaje

---

<sup>500</sup> Kutlug Ataman citado por Saul ANTON. En: "A Thousand Words: Kutlug Ataman". Ob. cit., p. 117.

<sup>501</sup> Palabras recogidas del video "Women Who Wear Wigs", 1999, citadas por Emre Baykal en *Kutlug Ataman. You Tell Me About Yourself Anyway!*, Istanbul: Yapi Kredi Kültür Sanat Yayincilik, 2008, p. 48.

hablante de *WWWW*. Demet es una prostituta transexual y activista feminista continuamente asediada por la policía. El problema de la representación de sus sujetos, para Ataman se convierte en un problema de traducción tanto ontológico como empírico:

The problem between the appearance of the women in the screen and the reality of their experiences becomes doubles: at once an ontological problem of translation – that we know, and are bound to know, only through comparison with our own being, and a more Lacanian problem of translation – to trust that there is a There, where we search for and therefore find the Other of our demand. Confronted by such problems of cross-cultural translation, the artist may not bear the responsibility of verisimilitude, yet when the problem of translation is at stake – as the distance between the here from which we perceive and the there we are primed to make Others grows – the work is made to bear that burden. However successful its verisimilitude, it is yet caught unaware in the colour of our glasses.<sup>502</sup>

La percepción del otro depende de un acto de traducción con el que reconocer al otro bien por medio de una comprensión lingüística y cultural bien por medio de una interpretación de similitud con nuestras intenciones éticas.

### ***13.2.1. Reescribir el cuerpo. Metamorfosis, sobrevivencia y traducción***

En la obra de Kutlug Ataman la metamorfosis se vuelve materia metafórica para acceder al imaginario y a las creencias de una sociedad profundamente religiosa como la turca. En la obra *Twelve* (2003), una videoinstalación que presenta seis entrevistas a personas diversas de una comunidad árabe cerca de la frontera turca con Siria, el artista se enfrenta al problema de la reencarnación como medio para reescribirse. Los protagonistas del film creen que sus almas se han reencarnado en sus cuerpos presentes y cuentan las experiencias de sus vidas pasadas en otros cuerpos y otras identidades. Con este vídeo Ataman quiere mostrar la identidad como un proceso de construcción diaria: «I think, that identity is something we fabricate, that we actually make».<sup>503</sup>

---

<sup>502</sup> Wendy Meryem K. SHAW, “How to Translate? Kutlug Ataman’s Four Women Who Wear Wigs”, *Third Text*, 18, 66, 1, Enero 2004, pp. 70-71.

Kutlug Ataman, *Audio Transcript* de una entrevista hecha con ocasión del Turn Prize otórgatele por la Tate Modern de Londres.

Estos personajes que se reencarnan una y otra vez, trascienden sus identidades para “reescribir” sus nuevas historias personales. El vídeo muestra individuos actuando un papel concreto, la mayoría del tiempo recreándose hasta llegar a modificar sus expresiones del cuerpo. Sin embargo, lo que enseña la pantalla es un cuerpo hablante que explica dos realidades diferentes: el cuerpo físico del ser presente y el mismo cuerpo que viene transcrito en una nueva historia, la de un ser de otro tiempo y de otro espacio; el cuerpo “textual”, por tanto, viene reinterpretado para volver a la vida, sobrevivir a lo largo de generaciones y de la historia. Una metáfora de la traducción literaria, así como la han analizado Susan Bassnett y André Lefevere, perfectamente aplicable a la metáfora de la reincarnación y al cuerpo como texto representativo de historias, culturas y tradiciones de todos los tiempos. Cuando dos realidades y dos historias se combinan en una sola identidad, la sintaxis y la estructura del lenguaje resultan insuficientes para la traducción lingüística. Ataman explica esta dificultad en el hecho de que el lenguaje depende de la lógica de un individuo. Si este resulta ser una identidad doble, o múltiple, su sintaxis y su gramática se volverán confusas e incapaces de establecer una comunicación real.

El tema de la reescritura del cuerpo y de la metamorfosis vuelve en otras obras. *Kutlug Ataman's Semiha b. unplugged* (1997) (fig. 32) representa el videoretrato de la actriz Semiha Berksoy en su extraordinario mundo psicológico y en la re-construcción de su pasado. Cuando la cantante de ópera de 94 años se “reencarna” en su pasado manipula su identidad y juega con ella, la amplifica o la enmascara: «Semiha mythologizes herself. Even within the film her story is instable. She changes herself as if she is changing her clothes».<sup>504</sup> Ser una cantante de ópera durante muchos años le ha permitido cambiar y rescribirse muchas veces, mutando no solo su manera de ser, o su identidad cultural sino, y más importante, su propio lenguaje personal, lo que la identifica como singularidad en continuo proceso de traducción. La anciana diva cree que su inmortalidad trascenderá el pensamiento de la muerte como construcción mental de sí misma como el ave mítica que resurge de sus cenizas: «I'm a Bird, The Phoenix». El montaje de alucinaciones que emplea para evocar o recordar su pasado envuelve diversos encuentros con gente muerta, su madre por ejemplo o uno de sus amantes, Ekrem Rey, que visita a Semiha durante su sueño para alejarla de su vida. De la misma forma

---

[http://www.tate.org.uk/britain/turnerprize/2004/ataman\\_transcript1.shtm](http://www.tate.org.uk/britain/turnerprize/2004/ataman_transcript1.shtm)

<sup>504</sup> Ana Finel HONIGMAN, “What de Structure Defines: An Interview with Kutug Ataman”, *Art Journal*, primavera 2004, p. 83. *Ibíd* para las citas que siguen.

Ceyhan Firat en la pieza “Never My Soul”, se siente “recientemente nacida” o que su “vida empieza de nuevo”, cuando su cuerpo se conecta a la máquina de diálisis. En *Women Who Wear Wigs*, Melek Ulagay describe la relación con su peluca como “un tipo de resurrección” o “el comienzo a una nueva vida”.

La componente metafísica de la reencarnación en la obra de Ataman puede ser leída como el acto de traducir un texto: el cuerpo de la narración en el vídeo de Ataman es el mismo cuerpo del sujeto hablante, un único cuerpo narrado por dos identidades diferentes cuya gramática resulta incomprensible si no se opera un proceso de traducción ante todo lingüístico, pero también cultural e intercultural.

### **13.3. Home Stories. *Ghazel y la (im)posibilidad de la hospitalidad***

La traducción como sobrevivencia es un concepto elaborado por Benjamin en su ensayo acerca de la tarea del traductor y retomada por Derrida en términos biológicos pero también culturales en diferentes trabajos. En general para Derrida vivir es dejar huellas de presencia o ausencia como la escritura con la que el ser humano aprende la importancia de la sobrevivencia.

*Home (stories)*<sup>505</sup> es una película basada en una performance que la artista iraní Ghazel realizó con ocasión del 37 Festival de Teatro de la Bienal de Venecia de 2007. La performance se llevó a cabo en 2005 entre Mestre y Venecia, como resultado de un taller realizado en colaboración con un grupo de inmigrantes ilegales: mujeres, hombres y jóvenes de Afganistán, Kosovo, Kurdistán, Rumanía, Albania, Irán, Congo y Costa de Marfil reflexionaron sobre conceptos como “casa” o “país de origen”. Cada uno de ellos se expresó utilizando diferentes medios artísticos, sobre todo los dibujos, la fotografía y la narración. Las historias narradas tenían como eje central la condición del inmigrante, con sus experiencias personales, sus recuerdos y memorias, sus preocupaciones acerca del futuro y de la sensación de precariedad dada por un presente vivido en las zonas de tránsito de los campos prófugos. Dos años después, Ghazel volvió a trabajar con algunos de estos inmigrantes ilegales realizando la película titulada *Home (stories)*. La película conserva partes de la precedente performance y tiene como objetivo documentar los cambios que mientras tanto se han

---

<sup>505</sup> GHAZEL, *Home (Stories)*, 43' HD Color / B&W, Ed. Micromega cinéma et Culture, Paris 2007.

registrado respecto a la situación de los inmigrantes, especialmente en términos de residencia legal y status social. Dos de los inmigrantes han vuelto a casa (*home*) y los otros seis todavía viven en Italia intentando construir una casa y permanecer en ella. La obra de Ghazel expresa muy bien la derridiana definición de “hospitalidad”: «el extranjero es en primer lugar extranjero respecto a la lengua jurídica que formula el deber de la hospitalidad, el derecho de asilo, los límites, las normas, los códigos de la policía, etc. Tiene que pedir hospitalidad en una lengua que no es la suya, la misma que le impone el dueño de la casa, el huésped, el rey, el poder, la nación, el Estado, el padre, etc. Estos le imponen la traducción en su lengua, y es la primera violencia. La cuestión de la hospitalidad empieza de aquí: en pedir al extranjero de comprendernos, de hablar nuestra lengua, para que se le acepte».<sup>506</sup> Abandonar el sentido de seguridad que proporciona la idea de tener una casa, pone al extranjero en la condición de transición o traslación de un lugar a otro sin una meta fija. Así la traducción más que una metáfora se vuelve una obligación necesaria no solo para la comprensión de los otros, sino también para la propia aceptación. La traducción y todas las otras palabras de su área semántica nos dan la sensación de un progreso en las intenciones del entendimiento entre culturas, sin embargo revelan poco del proceso, a menudo doloroso, que vive un sujeto emotiva y socialmente desarticulado.

#### 13.4. *Tere Recarens. El desafío del aprendizaje lingüístico*

*Miss Work* (fig. 34) es una obra de la artista catalana Tere Recarens que consiste en una fotografía de la misma artista interpretando a una trabajadora de oficina que es galardonada como *Miss work*. Los elementos formales que componen la ambientación son típicos de una oficina cualquiera, sin embargo las estanterías están repletas de diccionarios y la misma artista se erige encima de otros. Con esta obra Tere Recarens nos acerca directamente a su personal visión de una ética de la hospitalidad lingüística: una necesidad que la lleva a acoger la palabra del otro. El arte es un medio para experimentarse a uno mismo, ponerse a prueba en situaciones complejas, vivir en contextos geográficos diferentes y enfrentarse a los límites de la comunicación lingüística. *Miss Work* es el resultado de un proceso de aprendizaje de muchos idiomas y de las problemáticas que este comporta en términos de desplazamientos y

---

<sup>506</sup> Jacques DERRIDA, Anne DUFURMANTELLE, *Sull'ospitalità. Le riflessioni di uno dei massimi filosofi contemporanei sulle società multietniche*. Ob. cit.



de comunicación. Aprender la lengua inglesa -que la misma Tere consideró un escalón mental- la llevó a desarrollar la obra titulada *I was ready to jump* en 1999, un póster colgado en la fachada del P.S.1 de Nueva York en el que se expresa la intención de la artista de saltar desde el techo del edificio. La performance finalmente no se realizó sin embargo para Tere Recarens fue una experiencia cultural e institucional similar a los que «Simone Weil explica en *La gravedad y la gracia*, te imaginas una montaña, pero en verdad no existe»<sup>507</sup>. El alemán es otro ejemplo de caída física que se concreta en la obra *Besenrein* (Inmaculadamente limpio): «Mi teoría es que cuando llego a un lugar donde no entiendo la lengua, imagino. Esto crea un estado etéreo. Tan etéreo que me estoy balanceando hacia un lado y otro geográficamente, desde el Tibet al Amazonas, desde Mali al Kurdistan».<sup>508</sup> En la obra *Beige*, Tere vuelve a explicar el proceso de traducción: «una habitación a la que entras por una puerta automática de cristal. En el interior, hay seis grandes ventanas con cortinas de la gama de colores beige. Al salir la puerta no se abre».<sup>509</sup> Sin embargo lo que más revela una ética de la hospitalidad lingüística es la investigación semántica de su propio nombre en otros idiomas. Al enlazar posibles palabras, durante su estancia en Alemania, Tere encuentra términos como *Heitere*, *Weitere* y *Poltere*, cuya traducción resulta absurda en otros idiomas. Esto nos recuerda uno de los paradigmas de la traducción, es decir la intraducibilidad de algunos términos respecto al sentido cultural. A pesar la dificultad de encontrar una equivalencia entre palabras de varias lenguas, la ironía de la traducción se revela en el mismo nombre de la artista: Tere en esloveno significa hola, es decir la primera palabra que normalmente usamos cuando encontramos a alguien. Siendo de uso común y cotidiano nunca pensamos en su importancia, pues hola es la palabra que rompe el silencio, abre la conversación y nos permite dialogar. La obra en la que se aproxima a los otros y abre un discurso dialógico es sin duda *Maa Tere Manalen* en la que que la artista experimenta la presencia de lo extranjero en su propio nombre. Se trata de una obra compleja que la misma Tere Recarens describe de esa forma:

---

<sup>507</sup> Tere Recarens en una entrevista por mail.

<sup>508</sup> Ídem.

<sup>509</sup> Ídem. Para mayores informaciones acerca de la obra de la artista véase Chus MARTÍNEZ, Mari LAANEMETS, Tere RECARENS, *Tere Recarens – Sportkünstlerin*. Barcelonay Dijon: Galeria Toni Tapies, Frac Bourgogne, 2005.

Lunette Rouges me muestra que *tere* quiere decir algo en bamanan, el idioma oficial de Malí. Decido viajar hasta allí para conocer el país. Pasado un mes diseñamos una tela en una fábrica textil con el motivo de *tere jugu* (mal *tere*) o *tere numan* (buen *tere*) y *maa tere manalen* (alguien con un *tere* encendido). Cortamos esta tela en trozos iguales y las repartimos entre los habitantes de la capital, Bamako, y se hacen vestidos con ella, a cambio de participar en el vídeo que quiero realizar. Más tarde cambio telas nuevas por usadas y construyo una carpa donde mostrar el vídeo. La carpa se convierte en las telas de un antiguo barco que navega por el Mediterráneo.<sup>510</sup>

La palabra *tere* entre los bamanan representa un concepto abstracto cuya dificultad reside en entender toda su dimensión semántica y sus implicaciones dentro del comportamiento individual, social y relacional de la cultura en Mali. La traducción de *tere* además tiene una doble connotación: buen *tere*/mal *tere*, indicando con estos algo que está en el individuo de forma innata. Una extraña metáfora de lo que la palabra “hospitalidad” implica por su misma naturaleza, siendo ella anfitrión y al mismo tiempo enemigo.

Kutlug Ataman vive entre Turquía e Inglaterra, Ghazel entre Irán y Francia, Tere Recarens entre España y Alemania. Los tres dentro de los confines de Europa, y más allá de ellos, comparten la reflexión sobre traducción, entendida no solo como el acto de interpretar lenguas y culturas, sino también de “comprender” pautas morales y éticas, valores y sentimientos, en un proceso que se sintetiza en la idea de que la vida es traducción. La experiencia nómada del arte y del lenguaje ya no es la expresión de una historia singular, sino la expresión de un pensamiento que deambulando más allá de las fronteras se traslada y necesita ser traducido. Así, la traducción cultural en la producción artística revela la posibilidad y al mismo tiempo la imposibilidad de una ética de la hospitalidad lingüística. Sin embargo, entre deseo y duelo, tarea y deber, se encuentra la felicidad de abrirse definitivamente a la diferencia.

### **13.5. Ghada Amer. Una réécriture re-belle et infidèle en el corazón de Islam**

Dentro del movimiento feminista promovido en Francia por Luce Irigaray, Julia Kristeva y Monique Wittig, cuyas críticas se centraban en las teorías de Freud y Lacan, las teorías de

<sup>510</sup> Tere RECARENS, Salia MALÉ, “Tere Recarens, Maa Tere Manalen”. Dijon: Fonds régional d’art contemporain de Bourgogne, 2010.

Hélène Cixous, sobre todo las enunciadas en “The Laugh of the Medusa”, investigaban el poder del lenguaje en la producción de un canon literario históricamente protagonizado por los hombres. Cixous proponía una escritura femenina como estrategia de resistencia a la sistemática exclusión de las mujeres elaborando el concepto de *jouissance* para oponerse a las teorías psicoanalíticas según las cuales las mujeres no pueden hablar de temas relacionados a la sexualidad. El objetivo de la *écriture féminine* era por tanto poder escribir acerca del placer femenino, de los deseos y de las experiencias sexuales.

Como en filosofía y en literatura, estas teorías han influenciado también la producción artística visual. En un artículo acerca de la obra de Ghada Amar, la teórica Maura Reilly consideraba sus proyectos artísticos como una «manifestation of the theory of *écriture féminine*»<sup>511</sup>:

As if in answer to Cixous’s question, Ghada Amer’s artistic practice concerns itself with the suppression of women’s voice, the prevalence of men speaking for women, and the resulting dynamic of the absent-present female who is referred to but remains a mystery. Because of this, her oeuvre is particularly illuminated in relation to Cixous’s writings about *écriture féminine*. From her first calculated decision to use embroidery within the masculine field of painting to her appropriation of pornography to reclaim female sexuality, Amer has successfully translated Cixous’s ideas into an artistic practice.<sup>512</sup>

Al comienzo de los años noventa Ghada Amer empezó a trabajar con algunas figuras del imaginario de los cuentos de hadas. Cenicienta, Campanilla, Blancanieves se volvieron temas frecuentes en sus obras como una forma de crítica al poder que las fábulas, y sobre todo sus heroínas, tienen en la formación de las niñas. Por tanto, Amer quería investigar «el modo en que la sabiduría popular o específicos códigos culturales son transmitidos a través de estos cuentos y de cómo se asimile el comportamiento y las expectativas románticas».<sup>513</sup> Hay otro tipo de traducción en sus trabajos. Una traducción que se constituye a partir de la lectura de algunas historias que han marcado el imaginario femenino. Como la Cixous, también Amer

---

<sup>511</sup> Maura REILLY, “Writing the body: The art of Ghada Amer”, *Ghada Amer*, Gregory R. Miller & CO., Nueva York, 2010, p. 8.

<sup>512</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>513</sup> Elizabeth JANUS, “Navigar in territorio ‘marcato’, ovvero come vivere per sempre felici e contenti”. Danilo ECCHER (coord.), *Ghada Amer*. Milán: Mondadori Electa, 2007, p. 193. [Cat. exp.: 25.05 – 30.09.2007, MACRO, Roma 2007].

analiza las fábulas que, siendo una narrativa para niños, revelan de modo mucho más contundente el poder de manipulación y formación de las subjetividades futuras. Cenicienta o la Bella Durmiente narran las historias de mujeres esclavizadas que necesitan un hombre para ser salvadas: «When we were young girls, fairy tales made us believe that we were all princesses who were going to meet a prince one day and live happily ever after».<sup>514</sup> La misma crítica nos deriva de Cixous en *La Jeune Née*: «Once upon a time ... a still another time... the beauties are sleeping, waiting for princes to come to awaken them. In their beds, in their glass coffins...».<sup>515</sup> Juntos con los cuentos de hada, Amer analiza también las revistas de moda, los juegos para niños, la pornografía, los diccionarios, el Qur'an (manuscritos árabes de la edad media) y los cánones de la historia del arte, con el propósito de desafiar a sus autoridades y subrayar el poder que estos productos culturales tienen en la constitución de la subjetividad femenina. En la serie *Barbie Aime Ken, Ken Aime Barbie* (1995-2000) (fig. 35), Amer crítica el sistema de la producción de juegos para niños en la creación de sus imaginarios. Barbie y Ken son representados por dos prendas de noche, parecidas a camisas de fuerza, colgando en una pared. En ambas prendas hay escritas algunas frases como “obsessively” o “like a punishment”, utilizando la técnica del bordado. Con este acto Amer denuncia la decisión político-cultural de los productores de juntar a los dos muñecos en un amor eterno.

El uso del bordado como técnica tradicionalmente femenina en el lenguaje artístico de Amer se convierte en un instrumento de rebelión a los códigos convencionales. Su iconografía se convierte en la reescritura de algunas posiciones post-feministas en contra de las hipocresías y de los prejuicios de los demás. Teresa Macrí refiriéndose a la serie titulada *Girls loving* describía la “aparente paradoja cultural” que estos trabajos artísticos manifestaban por ser productos de la creatividad de una mujer árabe, sujeto diaspórico y post-colonizado que se articula entre sexualidad, moralidad y política.<sup>516</sup> Como la misma artista tuvo ocasión de declarar en una conversación con Achille Bonito Oliva:

<sup>514</sup> Amer citada por Maura REILLY, “Writing the body: The art of Ghada Amer”, *Ghada Amer*. Ob. cit., p. 17.

<sup>515</sup> *Ibidem*.

<sup>516</sup> Cfr. Teresa MACRÍ, “Liquid Girl”. En: Danilo Eccher (ed.), *Ghada Amer*. Milán: Mondadori Electa, 2007, p. 124.

For me art is still a moral and a political resistance as a female artist and as a hybrid. Of course, not forget the visual level that is as important. The whole point is to try to combine all three facets. It is like writing poetry, making sense with beautiful and powerful words.<sup>517</sup>

Ghada Amer (1963), nacida en el Cairo, ha podido experimentar en primera persona la experiencia del crossing-culture pasando desde una cultura conservadora como la egipcia a una más liberal como la francesa y la americana. Como sujeto diaspórico ha aprendido el ‘arte del in-between’, del border crossing, del ser en devenir, no solo como consecuencia de su género, del viaje o del conocimiento de las lenguas, sino como efecto del prejuicio literario y cultural. Bajo una agenda política y diaspórica, sus trabajos muestran una tentativa de *réécriture féminine* en la que la narrativa no se desarrolla entre un ser masculino y uno femenino sino que más bien conforma una cacofonía de voces:

When I move to America I become American when I move to Europe I become European (...). Once you know that you don't belong or that you are a hybrid, then you really are a hybrid, you take whatever you want anytime.”<sup>518</sup>

El elemento semántico en las obras de Amer se muestra también en sus intervenciones en el espacio público, sobre todo a través de la traducción de textos culturales que conforman nuestros modelos de saber.<sup>519</sup> Durante la exposición organizada por Gerardo Mosquera “Ciudad Multiple City”<sup>520</sup> utilizó seis proverbios chinos y pidió a seis pintores locales que los tradujeran visualmente en forma de anuncios publicitarios. Aunque fueran de otro contexto cultural, estas frases se insertaban perfectamente en lugares específicos de *Panama City*, demostrando que ciertos *patterns* lingüísticos y visuales bien se adaptan a diferentes territorios geográficos y culturales. Los proverbios chinos actuaban como comentarios críticos en algunas zonas urbanas, así por ejemplo en frente de un McDonald's fue ubicada la frase “Si comes menos, saborearás más”; cerca de una institución política se insertó la frase “Por

---

<sup>517</sup> Achille Bonito OLIVA, *Encyclopaedia of the Word. Artist Conversations*. 1968-2008. Milán: Skira, 2010, p. 405.

<sup>518</sup> *Ibidem*, p. 406.

<sup>519</sup> Véase el artículo de Rosa MARTÍNEZ, “Los Jardines de Ghada Amer”. *Ghada Amer*, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2004, pp. 36-46.

<sup>520</sup> Gerardo MOSQUERA, Adrienne SAMOS, *Ciudad Multiple City. Panama 2003. Urban Art and Global Cities: an Experiment in Context*. Panamá: Kit Publisher, 2003.

amor al dinero callará la verdad” y delante un edificio de administración «Occupy the higher ground to exercise control». Las frases chinas ya traducidas en inglés se tuvieron que traducir en español para que los autóctonos pudieran entender el mensaje.<sup>521</sup> La necesidad de la traducción se conforma en su necesidad de viajar; los traslados que los sistemas internacionales del arte impone conducen a muchos artistas a readaptar sus obras a los contextos culturales de llegada, modificar palabras y consecuentemente el significado de sus trabajos artísticos. Como sujeto híbrido y dislocado, Amer tiene que traducirse y traducir sus trabajos artísticos intentando mediar entre su cultura de origen y la cultura de llegada, entre su naturaleza femenina árabe y la occidental, entre el lenguaje y la imagen, entre el original y su traducción.

El acto de reescritura femenina se muestra también en el análisis de temáticas sexuales. En este contexto la traducción como reescritura le resulta fundamental a la hora de trasladar hacia lo visual elementos culturales plurales. En la obra *Encyclopedia of Pleasure* (2001) se citan frases del Corán sobre la sexualidad y el placer femenino bordeadas en grandes bolsas de satén brillante colgantes de una barra. Como acto de transgresión consciente, las citas se presentan en francés, traducidas del original en árabe, así la intervención textual de la obra recupera la sexualidad femenina desde dentro del propio Islam:

I wanted to know what the Qur'an said about women, how women are cited in it. (...) I used a French translation. I didn't want to use the Arabic language, which remains a sacred language with respect to the Qur'an. A translation is a sort of interpretation.<sup>522</sup>

La gran instalación también consta de cincuenta y siete cajas de tela, de tamaños distintos, cuyos lados están cubiertos de bordados dorados realizados con la técnica islámica contemporánea del sirma. El texto caligráfico corresponde a algunas citas extraídas de *La enciclopedia del placer*, un tratado medieval islámico de finales del siglo X escrito por Abu Hasan Ali Ibn Nasr Al-Katib. El objetivo de la enciclopedia era recopilar desde una perspectiva no tanto erótica sino más bien científica, la sabiduría islámica acerca de la sexualidad humana. El autor, que se movía entre ámbitos disciplinares como la filosofía, la

<sup>521</sup> Ghada AMER, “The call to play. Interview with Ghada Amer”. En: Maura REILLY, “Writing the body: The art of Ghada Amer”. Ob. cit., p. 187.

<sup>522</sup> *Ibidem*, pp. 183-184.

teología, la poesía y la historia, reflejaba las ideas y las prácticas sociales en una obra interdisciplinaria, revelando de ese modo que la sexualidad, el placer y el erotismo eran también elementos importantes dentro del Islam de aquella época. El hecho de que Ghada Amer haya elegido esta enciclopedia tiene ante todo un valor histórico. Al analizar una obra realizada en un periodo en que el Islam era en la vanguardia de la ciencia y el progreso, Amer actúa como defensor de la tutela de los valores de esta religión ante el fundamentalismo. La traducción también tiene una importancia fundamental en el proceso de realización de esta obra. El particular bordado, la sirma, se realizó en El Cairo. Allí, mujeres y hombre egipcios pudieron copiar y bordar los textos extraídos de la Enciclopedia gracias a su traducción inglesa, seguramente ininteligible para muchos de ellos. La traducción de un libro actualmente prohibido por tanto contribuyó a superar la censura y reivindicar, aunque sin saberlo, la historia de un Islam mucho más progresista.

Amer es traductora y viajera. La traducción como movimiento de “atravesamiento” (de las culturas, las religiones, los géneros, las sexualidades) está presente en muchas de sus obras. “La traducción no es una pérdida; al contrario, la traducción genera significado”.<sup>523</sup> Sus trabajos más que estar ubicados en una agenda tradicional se insertan en el general discurso del feminismo elaborado en Quebec, cuya traducción, a partir del pensamiento europeo francés, elabora otra forma de reescritura dominada por elementos eróticos y por la pluralidad cultural. Los elementos eróticos, que encuentran su eje en la pornografía, expresan una forma de rebelión en contra de los valores reaccionarios que quieren castrar los deseos sexuales. La reescritura de Ghada Amer es una *re-belle* no durmiente ni mucho menos esclavizada, sino más bien dueña de su propia historia personal e íntima. Bajo esta perspectiva su arte bien se identifica en las palabras de George Steiner:

Eros y lenguaje forman un engranaje continuo. La cópula y la copulación, el libre curso y el discurso son categorías de la comunicación dominante. Surgen de la necesidad que tiene el ser de salir de sí mismo y de comprender, en los dos sentidos vitales de ‘entender’ y de ‘contener’, a otro ser humano. El sexual es un acto profundamente semántico.<sup>524</sup>

---

<sup>523</sup> Jan-Erik LUNDSTRÖM, “Placeres repetidos, deseos desatados: La obra de Ghada Amar”. *Ghada Amer*, IVAM Institut Valencià d’Art Modern, Valencia, 2004, p. 16.

<sup>524</sup> George STEINER, *Después de Babel*. Ob. cit., p. 60.

El aspecto relacionado con la pluralidad cultural supone una crítica feroz de los sistemas ideológicos Occidentales. El problema aquí no se representa solo en términos de “un hombre blanco salva una mujer blanca de su sueño eterno”, sino por decirlo en palabras de Spivak: “Los hombres blancos están salvando a las mujeres de piel morena de los hombres de piel morena”.<sup>525</sup> La crítica se mueve por tanto hacia una dirección más compleja del sujeto diaspórico a las que desde las periferias se tiende a dar voz propia. Como para Spivak, Ghada Amer quiere dar su propia opinión respecto al “orden establecido” por Occidente, pero también en contra de las censura y represiones fundamentalista de Oriente.

---

<sup>525</sup> Gayatri Chakravorty SPIVACK, *¿Pueden hablar los subalternos?* Ob. cit., p. 22.



## CAPÍTULO XIV

### *LA TRADUCCIÓN LINGÜÍSTICA COMO BALDAQUÍN EN LA ERA DE LA GLOBALIZACIÓN*

La globalización, o la que llamamos comúnmente “economía mundo”,<sup>526</sup> ha gozado de un verdadero auge a partir de la década de los 90 del siglo pasado con la aceleración tecnológica que permitió la fusión de la economía, la comunicación y la reproducción exponencial de “imágenes”.<sup>527</sup> Annie Brisset en un ensayo titulado “Traducción y globalización o preservación de las lenguas favorecidas” señala que la variable económica, al depender de la comunicación, “choca contra la barrera de los idiomas y de las culturas”.<sup>528</sup> Al retrasar una globalización efectiva de los mercados mundiales y de la información, la extrañeza recíproca entre las lenguas revela la importancia de la traducción no solo en términos lingüísticos, económicos y políticos, sino también por lo que concierne al uso y abuso de las imágenes que acompañan las transferencias de bienes en todos los niveles de la comunicación (social, literaria, cultural, artística, televisiva, publicitaria, etc.). Este es un aspecto importante de la globalización ya que intensifica los flujos migratorios y cambia la composición etnolingüística de numerosos países: “este desplazamiento de poblaciones (al cual se suma el turismo en masa) ha creado nuevas necesidades de traducción y sobre todo de interpretación”.<sup>529</sup>

La traducción tiene una gran relevancia en la cultura contemporánea debido a un mayor poliglotismo en un mundo siempre más fundado en la comunicación. El intercambio internacional tanto a nivel comercial como cultural ha derrumbado, o por lo menos parece

---

<sup>526</sup> Immanuel Wallerstein (*Modern World System*, New York, Academic Press, 1974) usa esta noción para describir una economía mundial no igualitaria. Cfr. Annie BRISSET, “Traducción y globalización o preservación de las lenguas favorecidas”. En: Assumpta CAMPS, Lew ZYBATOW (eds.), *Traducción e interculturalidad*. Actas de la Conferencia internacional “Traducción e Intercambio Cultural en la Época de la globalización”. Barcelona: Universidad de Barcelona, mayo 2006, p. 1.

<sup>527</sup> Con el término “imagen” nos remitimos a la definición propuesta por W. J. T. Mitchell en su *Teoría de la imagen*. Como ya hemos analizado, el “giro de la imagen” que propone el teórico estadounidense se refiere a los artefactos visuales que están asociadas o no con el valor estético. Sin embargo, los ejemplos tomados en consideración en esta parte de la tesis se refieren principalmente a obras creadas por artistas visuales.

<sup>528</sup> Annie BRISSET, “Traducción y globalización o preservación de las lenguas favorecidas”. Ob. cit., p. 1.

<sup>529</sup> *Ibidem*, p. 2.

darnos esta sensación, cualquier tipo de barrera geográfica y lingüística. Sin embargo este creciente intercambio ha generado una actitud proteccionista en muchos países que reivindican sus propias identidades lingüísticas, tanto en Occidente (condición europea dividida en numerosas unidades) como en países hace poco dominados y periféricos que reivindican su propia lengua y su propia tradición escrita y oral. El arte contemporáneo comprometido con el territorio geográfico y con sus movimientos sociales y antropológicos - estamos hablando de la producción artística que tiene en cuenta los elementos humanos que viven en un territorio con sus múltiples contradicciones- a menudo reflexiona sobre la posibilidad de un intercambio cultural.

#### 14.1. *La Babel de Cildo Meireles*

El artista brasileño Cildo Meireles titula *Babel* (fig. 36) una gran instalación cuya estructura cónica de metal de cinco metros de alto y dos de ancho está totalmente repleta de radios. Todas encendidas crean un efecto estético que estimula los sentidos de la vista y del oído. Mirándola, *Babel* aparece como una imponente torre mellada de luces en la oscuridad que confunde al espectador por sus ruidos indescifrables. Las centenas de voces que provienen de las radios de diversas zonas y periodos provocan un cierto efecto de desorientación, sobre todo al intentar constatar que cada una de ellas se diferencia de las otras por la lengua, acento, pronunciación, argumentos y melodías. Las radios transmiten música, noticias y varios programas radiofónicos desde diferentes ciudades de varios países, conectando de esa forma la totalidad del mundo en una sola sala expositiva. *Babel* representa la confusión babélica materializada en objeto artístico. El hecho de que las radios estén todas conectadas y sintonizadas entre ellas por estar situadas en una misma estructura, no significa que Cildo Meireles quiera enfatizar la afirmación de la diferencia, sino más bien que quiera crear una situación de contraste y colisión para denunciar la dificultad de la coexistencia de la diferencia en un mismo lugar.

La destrucción babélica no ha eliminado solo la posibilidad de una mentalidad colonizadora y unificadora sino que ha dictado la ley de toda posible diferencia, y con ellas de las divisiones territoriales, culturales y lingüísticas. Como constataba Moacir dos Anjos, curador de la exposición titulada *Babel* en la Estação Pinacoteca do Estado de São Paulo en 2006:

Otros elementos constitutivos de Babel problematizan, contudo, essa utopia comunitária, indicando que a emissão de opiniões diversas não é condição suficiente para a repartição mais equitativa de poder entre agrupamentos humanos distintos.<sup>530</sup>

Meireles pone de relieve esta diferencia en la elección de las radios, algunas de las cuales están obsoletas, gastadas por el tiempo, antiguas, y otras muy modernas y de grandes prestaciones tecnológicas, como para mostrar que el poder de las telecomunicaciones –el gran poder expuesto en la Aldea global por Marshall McLuhan o el cuarto poder denunciado por Orson Wells- no es unificador y uniformador por anular los miles de kilómetros espaciales entre los espectadores, sino que es diversificado y desigual como las naciones y los mismos grupos sociales dentro cada una de ellas.<sup>531</sup> Las informaciones circulan de país en país abriendo la posibilidad del conocimiento a otras culturas que hace no mucho estaban aisladas y cerradas dentro de “estables” fronteras nacionales. Alcontrario, Meireles parece decirnos que las fronteras son una materia abstracta inestable e incierta que deja pasar cualquier tipo de información produciendo infiltraciones de tipo ideológico y contaminaciones culturales.<sup>532</sup>

A este razonamiento habría también que añadir otra importante consideración: *Babel* representa también la magnitud de la información contemporánea; no es un caso este que se haya vuelto demasiado debatido en el mundo intelectual y político de hoy en día. La información es poder que consigue remodelar y reestructurar los patrones de la interdependencia social y todos los aspectos de la vida pública y privada. En este sentido Babel representa la máxima McLuhaniana “cuando la información se trenza con la información”<sup>533</sup>, que revela el exceso y el agotamiento del contenido. De hecho, la era massmediática ha abierto graves problemas en la salvaguardia de la calidad del “contenido”.

---

<sup>530</sup> Moacir dos ANOJOS, “Babel”. En: Moacir dos ANOJOS (coord.) *Babel. Cildo Meireles*. Estação Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006, p. 29.

<sup>531</sup> Ídem, p. 29.

<sup>532</sup> La idea de la frontera como espacio inestable es un tema ya tratado por el artista en la obra *Mutações geográficas: Fronteira Rio- S. Paulo* de 1969; las infiltraciones ideológicas son otra tema recurrente de su obra sobre todo la serie de *Inserções em circuitos ideológicos* (1970) e *Inserções em circuitos antropológicos*. Véase Ronaldo BRITO, Eudoro Augusto MACIERA de SOUSA, *Cildo Meireles*. Coleção Arte Brasileira Contemporânea. Fundação Nacional de Artes Funarte. 2ª Edición. Rio de Janeiro 2009; Nuria ENGUITA y Vicente TODOLÍ (coord.), *Cildo Meireles*. Valencia: IVAM Centre del Carme, 1995. [Cat. exp.: 02.02. – 23.04.1995]. Se aconseja también el documental “Cildo Meireles” realizado por Wilson Coutinho, 1979.

<sup>533</sup> Marshall MCLUHAN, *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*. Barcelona: Paidós Iberica, 1988 (sin página).

Las radios de *Babel* se entremezclan y se superponen entre ellas, dejando desvanecer el sonido de las palabras y con ellas el sentido. Se establece por tanto una pérdida del derecho de escuchar de modo discernible y consecuentemente la posibilidad de entender la historia narrada por otros. El mismo artista nos informa que desde el principio:

(...) the reference was Babel, in the sense that, by accumulation, it would become a tower of incomprehension, more than comprehension (incomprehensibility vs. comprehensibility) because each radio was turned into a different station, broadcasting different sound.<sup>534</sup>

En nuestra tradición cultural el mito de Babel ha representado la pérdida de una lengua única que caracterizaba a la universalidad de la comunicación humana. Esta pérdida ha causado la confusión de los lenguajes y la incomprensión dada por la diversidad lingüística. Colocarse después de Babel significa superar la nostalgia de una primordial y utópica unidad lingüística, abandonar el deseo de una homogeneidad cultural y aceptar la pluralidad y la diversidad como signos característicos de los seres humanos.

Esta actitud se manifiesta también en otras obras del artista. *Marulho* (1991-1997) (fig. 37) es una instalación formada por tres largas pasarelas de madera que se erigen sobre un mar de libros abiertos. Las páginas muestran imágenes en las que se ilustra el mar. Las ondulaciones de los libros simulan las olas mientras el sonido del mar viene disimulado por un murmullo de miles de voces pronunciando la palabra “agua” en 80 lenguas diferentes. En 2010, Meireles presentaba en la Bienal de Sao Paulo su proyecto artístico titulado *Abajur* (1997-2010) (fig. 38), un enorme dispositivo escénico que evocando la linterna mágica proporcionaba una visión panorámica de 360° de un velero en su viaje por los mares rodeado de gaviotas. Este poético mecanismo rotatorio sin embargo representa una metáfora del expansionismo colonial, de la violencia y de la dominación. La linterna es activada mediante una dinamo gracias a un notable esfuerzo físico proporcionado por cuatro personas. Según Meireles, aunque *Abajur* presente visualmente el viaje de la dominación colonial, representa también una metáfora de la globalización, del capitalismo salvaje y de las ideologías del sistema, como alternativa al colonialismo para “sobrevivir”. Meireles nos invita a observar los océanos como espacios simbólicos de confrontación y negociación en la construcción de las

---

<sup>534</sup> Guy BRETT; Cildo MEIRELES, *Cildo Meireles*. Londres: Tate Modern, 2009, p. 168. [Cat. exp.: 14.10.2008 – 11.01.2009].

identidades transnacionales. Lejos de ser un espacio neutro, el mar juega un papel decisivo en la definición de las nociones de pertenencia y de contacto intercultural. En obras fotográfica como las de Allan Sekula *Fish Story* y el proyecto *Ports and Ships*<sup>535</sup> de la artista alemana Andrea Frank<sup>536</sup> se muestra el espacio marítimo como el lugar del comercio global encarnado por naves (alegorías de la navegación) y *containers* (los bienes materiales). Desde la perspectiva de estos trabajos, la globalización terrestre parece seguir en auge, bajo formas más sofisticadas y complejas.

#### **14.2. El espacio in-neutro del mar. Ports and Ships de Andrea Frank**

La Tierra, aunque lleve este nombre, es un mundo acuático en el que tres cuartos de su superficie pertenecen al elemento húmedo. Pensando en los océanos imaginamos un cuerpo de agua cuya superficie parece inmensa y desconocida. El mar que nos separa de otros países, poblaciones y culturas, durante mucho tiempo se ha promocionado en la literatura como el lugar de la “*restlessness*”, es decir la inquietud que encarna el espíritu de empresa, el deseo por lo desconocido y el viaje para descubrir. Más allá de la visión poética el mar es también escenario de la inquietud como símbolo de frustración, de vaga esperanza y de la erradicación que a menudo se involucra con los fenómenos de la emigración, el exilio y la huida por mar.

Para la artista Andrea Frank los océanos representan otra inquietud. *Ports and Ships* (2004-2008) es un proyecto fotográfico que documenta la presencia de grandes naves de transporte de mercancías en los puertos de algunas ciudades del mundo, como Venecia, Rotterdam, Atenas, Marsella, Barcelona, Miami, Nueva York, Boston, Singapur, Laem Chabang y Saigón. El ojo analítico de la lente de su cámara se ha enfocado en el elemento poético y nostálgico de estas grandes bestias que habitan los mares del mundo: enormes contenedores de varios deseos producidos por el capitalismo contemporáneo. Gastados por el tiempo y el clima, estos gigantes del comercio por mar detienen el poder de gestión sobre nuestros deseos por todo tipo de objetos y necesidades. El general el mercado material global se desarrolla en lo que aparentemente es un espacio neutro que conecta los continentes. Sin embargo, esta neutralidad se revela como la principal vía para los comercios, con sus reglas y

---

<sup>535</sup> Allan SEKULA, *Fish Story*. Allan Sekula. Düsseldorf: Verlag, 1995. [Cat. exp.: 21.01–12.03.1995. Witte de With, Center for Contemporary Art, Rotterdam and Richter].

<sup>536</sup> Cfr. Modesta DI PAOLA, “Andrea Frank. Ports and Ships”, *Interative*, 39, enero 2012. <http://interartive.org/2012/01/andrea-frank/>

sus sofisticadas técnicas de gestión de los bienes. Bajo esta perspectiva el trabajo de Andrea Frank nos recuerda las teorías elaboradas por Gilles Deleuze y Felix Guattari acerca del “espacio liso” y del “espacio estriado”.<sup>537</sup> El primer espacio, como por ejemplo el mar, tiende a quedarse fuera del control panóptico de los Estados. Sin embargo, para Deleuze y Guattari una de las tareas fundamentales del Estado es la de “estriar el espacio”, es decir, marcar los límites del territorio y controlar las emigraciones, el comercio, los transportes, etc. Podríamos imaginarnos el mar como el campo de confrontación entre dos fuerzas contrapuestas y antagónicas: una es la del aparato del Estado -que intenta a toda costa estriar el espacio y limitarlo; la otra es el fenómeno del nomadismo contemporáneo (flujos de todo tipo y de transporte lícito o no, como en el caso de humanos y mercancías)- que se mueve por un espacio abierto y liso.

Al proceso de captura de flujos de todo tipo (de poblaciones, de mercancías, capitales, etc.), movimientos de disidencia, muy a menudo “ilegales”, se contraponen a las normas que regulan la circulación y el movimiento. Aquí es donde Deleuze y Guattari, recuerdan la teoría del *neonomadismo* de Paul Virilio<sup>538</sup> que acompaña a una organización que desborda los aparatos del Estado y está presente en complejos energéticos, militares-industriales y multinacionales.<sup>539</sup> Deleuze y Guattari retoman la interesante tesis de Virilio para recordar que el espacio liso, puede ser trazado y ocupado por la organización del poder, por tanto, el mar, como otros espacios aparentemente lisos como el desierto, la estepa y el aire (las geografías de lo liso por excelencia) son los lugares de una confrontación entre el poder y la resistencia.<sup>540</sup>

La inquietud denunciada por Andrea Frank es un acto de resistencia que se manifiesta en contra de la ola de la globalización que ha determinado la remodelación de los puertos de las grandes ciudades que dan al mar. Estos grandes barcos irradian una belleza multiforme y

---

<sup>537</sup> Véase Gilles DELEUZE, Felix GUATTARI, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José Vázquez Pérez. Valencia: Edición Pre-textos, 1997.

<sup>538</sup> Paul VIRILIO, *Vitesse et politique*, Galiée, París 1977. Citado por Deleuze y Guattari, en *ob. cit.*, en nota 58, p. 429.

<sup>539</sup> Gilles DELEUZE, Felix GUATTARI, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. *Ob. cit.*, p. 391.

<sup>540</sup> Virilio, Deleuze y Guattari, retoman el tema del control del movimiento directamente de las estructuras panópticas definidas por Michel Foucault como “espacios cerrados, recortados, vigilados en todos sus puntos, en los que los individuos están insertos en un lugar fijo y en los que los menores movimientos se hallan controlados”; en su libro *Vigilar y castigar*, Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1982, p. 201.

sin embargo, junto con los puertos que son las demoras para su reposo después de la navegación, nos recuerdan nuestro insaciable apetito, cada vez mayor, de recibir, enviar y consumir, en definitiva, de traducir.

## CAPITULO XV

*LINGUA, LINGUAGGIO VISIVO E TRADUZIONE NEL LAVORO ARTISTICO DI ANTONI MUNTADAS*

Il concetto di traduzione visuale nell'opera di Antoni Muntadas si sviluppa su più livelli d'interpretazione e documentazione con la quale elaborare una teoria etica intesa in una doppia valenza: la traduzione tra le lingue e la traduzione tra linguaggi. Da una parte il suo lavoro si contestualizza infatti dentro le teorie che indagano la componente letteraria e filosofica negli scambi linguistici in senso specifico e quindi la relazione che s'instaura linguisticamente con l'altro, lo straniero e l'estraneo, e dall'altra i fenomeni interculturali che derivano dall'incontro/scontro tra lingue e culture diverse, come per esempio nelle società definite diasporiche (alcune opere quali *On translation: Miedo/Fear* e *On translation: Miedo/Jauf* si muovono in questa direzione). Alcune delle posizioni teoriche contemporanee occidentali che vedono la traduzione come il momento apice della riflessione filosofica sulle relazioni umane, così come alcuni originali approcci teorici sulla questione dell'altro e dell'alterità elaborate da voci periferiche, trovano una concreta realizzazione pratica nei progetti artistici di Muntadas: *inbetween* e il terzo spazio di Homi Bhabha, l'alterità/otherness di autori quali Appadurai, Glissant, Said, ma anche le teorie su la traduzione interculturale, che tra le tante cose collegano i discorsi sul colonialismo e il decolonialismo.<sup>541</sup>

---

<sup>541</sup> I testi visivi creati da Antoni Muntadas non tralasciano importanti questioni interdisciplinari e interculturali. Tale aspetto della sua opera ci autorizza a non soppiantare alcune "teorie della relazione" elaborata da teorici "periferici", che saranno comunque presenti durante tutta l'elaborazione della tesi. Fin dall'inizio della sua attività artistica, Antoni Muntadas ha lavorato come "traduttore" delle realtà socio-culturali con cui entrava in contatto. Nel 1971, si trasferisce a vivere a New York dove per qualche tempo elabora ricerche opere concettuali (tra cui "This Is Not an Advertisement". Intervento su grande schermo proiettato in Time Square, New York, 1985). A New York, città cosmopolita e multiculturale, Muntadas entra in contatto con artisti provenienti da diverse parti del mondo e s'interessa a diversi temi interculturali, interlinguistici e interdisciplinari. Tra i suoi innumerevoli interessi citiamo per il momento solo le culture complesse latino americane. Tra i più importanti progetti realizzati in quei paesi, ricordiamo solo il progetto artistico "Acción/Situación: Hoy. Proyecto a través de Latinoamérica" e il video arte "On Translation: Fear/Miedo". Il primo è un'opera che si modula in azioni che usano il viaggio come esperienza che permette il confronto tra realtà sociali, economiche e storiche assolutamente uniche. Questo progetto deriva da una sorta di diario/documentario redatto durante uno dei suoi viaggi in America Latina nel 1975, in cui Muntadas entra in contatto con termini e concetti quali cultura composta, cannibalismo, antropofagia, ibridismo, meticcio, etc. Attraverso i suoi legami con artisti e istituzioni culturali scopre non solo le diverse forme artistiche di questi paesi, ma anche la ricca letteratura prodotta da scrittori quali Osvaldo de Andrade, Ferreira Gullar, Décio Pignatari e i fratelli Haroldo e Augusto de Campos. Il secondo è un video arte realizzato nella frontiera tra Stati Uniti e Messico nel 2007, in cui si indagano



L'opera di Antoni Muntadas riflettere inoltre sulla traduzione da un punto di vista prettamente visuale. Essa è infatti indicata all'analisi della traduzione come elemento metaforico per meditare su alcune forme interartistiche e intermediali in cui linguaggi e media operano attraverso la parola, la scrittura, il suono e la codificazione visuale.

### 15.1. *Codici semantici e semiologici*

La traduzione linguistica è parte essenziale di tutta l'opera di Muntadas. Dall'idea alla realizzazione finale del progetto artistico, la parola, la lingua e il linguaggio sono elementi presenti come parte costitutiva della sua opera. L'importanza della dimensione linguistica all'interno di essa è evidente nei processi di ricerca semiotici e semiologici, nell'utilizzo grafico della scrittura, nel sincronismo interlinguistico e perfino nello stile di vita condotto da Muntadas, nomade oltrapassatore di frontiere.

A cominciare dalla sua opera si può elaborare una teoria critica che si sviluppa intorno all'idea che la traduzione è un atto complesso che si vincola a diverse manifestazioni della creatività umana, non solo dentro l'ambito prettamente letterario, ma anche in quello delle arti visive, composte da opere finite e attività progettuali - quali l'installazione, la performance o il video arte - in cui il linguaggio scritto o verbale, con i suoi codici linguistici e semantici, rappresenta l'elemento principale di tale creatività (il progetto *Warning* per esempio si sviluppa sulla ricerca semantica condotta da Muntadas). Alla ricerca semantica delle parole va aggiunta l'importanza relativa alla ricerca semiologica con cui Muntadas rappresenta le immagini che si riferiscono alle parole e ai concetti.<sup>542</sup> Su tale linea l'opera di Muntadas va analizzata anche sotto la luce della "retorica visuale", comunemente associata, come visto precedentemente, alle ricerche semiologiche di Roland Barthes, Norman Bryson e Umberto Eco, con cui investigare le pratiche che s'interrogano sullo stile della comunicazione e della rappresentazione visiva. L'attuale nozione di retorica visiva ha trasformato il significato di "stile", rappresentando oggi sia l'apparenza estetica di un artefatto artistico, sia la strategia

---

profondamente le connotazioni psicologiche, culturali, socioeconomiche e politiche della parola "paura" in entrambi i lati geografici divisi dalla frontiera.

<sup>542</sup> "The Limousine Project", è un progetto artistico in cui Muntadas associa parole vincolate alla finanza e alle sfere dell'*high-class entertainment* con una limousine che circola per le strade di New York. Da dietro i vetri oscurati del lussuoso mezzo di trasporto, si proiettano immagini e parole che si riferiscono all'universo simbolico del potere e del lusso.

comunicativa per la trasmissione di messaggi e informazioni. La retorica, con i suoi tropi e figure, non è la sola pratica usata da Muntadas per manifestare il significato e significante delle sue opere. L'ambito della letteratura e della linguistica gioca infatti un ruolo fondamentale nella realizzazione dei suoi lavori: composizione, contenuto simbolico, tipo di fonte senso della lettura sono strumenti basilari del linguaggio adottato da Muntadas per la definizione di tutti i suoi progetti. La trasposizione di concetti appartenenti alla letteratura verso l'ambito artistico è dunque un altro argomento di riflessione che ci accosta alla produzione di Muntadas come luogo per la traduzione visiva.

### ***15.1.1. La traduzione nei linguaggi interartistici e intermediali***

La traduzione tra linguaggi rappresenterebbe infatti la mediazione tra forme artistiche intermediali, in cui l'interazione tra i media (soprattutto grazie alle nuove tecnologie) crea artefatti ibridi e complessi. Si pensi per esempio alle forme composte pittorico-verbali come i film, le immagini televisive, le videoinstallazioni, ma anche alle immagini digitali e alle forme d'arte elettronica che Muntadas usa per plasmare le sue idee sulla traduzione, l'ospitalità, l'immigrazione, il viaggio, l'incontro e le interconnessioni. Oltrepassando la nota definizione che il medio è il linguaggio di Marshall McLuhan, il teorico americano W. J. T. Mitchell vi oppone una teoria dell'immagine secondo cui non esiste alcuna differenza tra media e linguaggio: dal punto di vista semantico, non vi è alcuna differenza tra testo e immagine.<sup>543</sup> Le riflessioni di Mitchell che ben si adattano all'analisi della traduzione linguistica in Muntadas, derivano indubbiamente da tutto un filone teorico che partono dai "campi simbolici non linguistici" di Karl Bühler e dalla linguistica dell'immagine di Gombrich, anch'essi essenziali nell'analisi del nostro argomento.

Con tali pratiche artistiche, che potremmo considerare dei veri e propri testi visivi, il lavoro di Muntadas ha potuto ampliare i confini disciplinari, unendo alle classiche tipologie della visualità forme letterarie quali il racconto, la cronaca, l'intervista, le memorie, le relazioni di viaggio e addirittura la raccolta dei detti popolari,<sup>544</sup> e dall'altro di documentare

<sup>543</sup> William J. Thomas MITCHELL, *Teoría de la imagen*. Ob. cit., p. 144.

<sup>544</sup> Pochi mesi fa l'artista ha pubblicato un piccolo testo, editato dalla Galleria Moisés Pérez de Albéniz, che raccoglie i più celebri detti popolari utilizzati dai politici spagnoli come una chiara strategia per "far parlare il popolo" direttamente dalla bocca dei governanti. Alcuni esempi sono: "chi

l'estraneità, l'alterità, la diaspora, l'emigrazione, il nomadismo e in generale i fenomeni che testimoniano l'esperienza personale interculturale. La traduzione linguistica e culturale che sottende il lavoro di Muntadas può ampliare quindi con nuove definizioni sia la nota figura retorica dell'*ekphrasis*, che oggi più che in qualsiasi altro momento storico condivide un forte isomorfismo con l'immagine audiovisiva, in cui addirittura l'opera d'arte si auto descrivere (come accade per esempio nel video o nelle stesse "immagini centauro"), sia il concetto meno conosciuto di "traduzione visuale", ossia la lettura di situazioni culturali e linguistiche estrapolate dal contesto sociale e riscritte per mezzo della visione artistica. Superando la sua accezione tradizionale, la traduzione ha assunto un carattere polivalente che utilizza la ripetizione di un codice – quella della traduzione appunto – per interrogarsi e riflettere su temi di tipo culturale, sociale, antropologico, politico, architettonico e urbanistico. Con l'intenzione di comprendere ciò che culturalmente è diverso, Muntadas ha usato la traduzione linguistica e culturale come strumento concettuale per adattare e ricreare i suoi lavori artistici.

## **15.2. Zone di traduzione**

In riferimento all'esportazione e il prestito di concetti e categorie di ricerca che derivano da ambiti disciplinari diversi da quello prettamente visuale, bisogna considerare anche il concetto di traduzione linguistica, culturale e interculturale per l'analisi di una serie di lavori realizzati da Muntadas che vanno sotto il titolo generico di *On Translation*. Che migliore materia della teoria della traduzione per speculare teoricamente su una serie di opere artistiche che investigano la traduzione come mediazione tra linguaggi e culture? La polisemia, l'attitudine di una parola di significare cose diverse, questa attitudine che ricopre il linguaggio dalla radice fino all'antitesi, caratterizza l'opera *On Translation* di Antoni Muntadas, il primo artista che dentro il campo della Cultura visuale e della Teoria dell'arte tradizionale, si è appropriato della parola traduzione e lo ha reso il punto cardine di tutte le sue creazioni.

*On translation* è un processo creativo che, superando le frontiere linguistiche e culturali, ha come obiettivo la comprensione della diversità, di interpretare parole e immagini, di trasporre il senso ovvio delle cose verso un'interpretazione più profonda. Nel 1995, Antoni Muntadas presentava il suo progetto con queste parole:

---

semina vento raccoglie tempesta” di Mariano Rajoy o “l'unione fa la forza”, nota espressione spesso usata dal Presidente della Generalitat Valenciana Francisco Camps.

On translation is a series of works exploring  
issues of transcription, interpretation and translation.

From language to codes

From silence to technology

From Subjectivity to objectivity

From agreement to wars

From private to public

From semiology to cryptography

The role of the translation/translators as a visible/invisible fact.<sup>545</sup>

Superando la sua accezione tradizionale, la traduzione ha assunto un carattere polivalente che utilizza la ripetizione di un codice – quella della traduzione appunto – per interrogarsi e riflettere su temi di tipo culturale, sociale, antropologico, politico, architettonico e urbanistico. Con l'intensione di comprendere ciò che culturalmente è diverso, ma senza annullare le differenze, Muntadas ha usato la traduzione come strumento concettuale per creare e ricrearsi, adattare e riadattare le condizioni antropologiche e geografiche alle esigenze del suo lavoro, quindi alla ricerca, allo sviluppo e all'esposizione delle singole opere. Dal testo d'introduzione al progetto *On Translation*, possiamo individuare alcune delle caratteristiche più importanti della serie.

Innanzitutto la polisemia del termine traduzione, che Muntadas accompagna a trascrizione e interpretazione. A tal proposito va introdotto l'aspetto fondamentale della cronologia. Come analizzato anteriormente, la disciplina dei Studi sulla traduzione (disciplina d'origine anglosassone: *Translation Studies*) assumeva la sua autonomia accademica svincolandosi dal suo ambito tradizionale della letteratura e della linguistica proprio negli anni novanta. Ciò avveniva con una serie di interventi e discussioni all'interno dell'ambito accademico che portò alla realizzazione di alcuni testi fondamentali che ne propiziarono la sua definitiva costituzione. Tra questi, uno in particolare ci fornisce alcuni spunti di riflessione per analizzare la polisemia della traduzione così come viene usata da Muntadas. Nel testo *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, André Lefevere chiarisce che la traduzione non riguarda solo l'atto di trasposizione da una lingua all'altra, ma

---

<sup>545</sup> Breve testo d'introduzioni alla serie *On Translation*. Antoni MUNTADAS. In: Mela AVILA, Valentin ROMA (eds.). *Muntadas: On Translation*. Barcellona: MACBA, 2002.

la sinonimia delle diverse accezioni che la caratterizzano, come trasformazione, riproduzione, emulazione, adattamento, moltiplicazione e diffusione. Non è quindi solo un atto di fedeltà tra idiomi, ma anche un atto che trasforma e ricrea. Levefere adotta il termine “riscrivere” per abbracciare la polisemia della traduzione.<sup>546</sup> E' dunque particolarmente sorprendente che proprio in quegli anni un artista visivo elaborava, da un ambito di ricerca differente, un concetto personale di traduzione che però trova la sua similitudine all'interno delle elaborazioni teoriche dell'epoca. Ritroviamo infatti una completa sfilata di sinonimi della traduzione all'interno della serie, tutti compresi nella nota formula di presentazione: *On Translation: ...*. Ognuno dei *On Translation* comprende uno o più sinonimi della traduzione, con cui mediare, da osservatore/traduttore visibile o invisibile, la relazione tra realtà sociali, culturali e linguistiche sia a livello pubblico che privato, soggettivo che oggettivo, e con supporti convenzionali e tecnologici di vario tipo (video arte, installazioni, Internet, etc.).

Superando quindi il suo ambito tradizionale, la traduzione ha assunto un carattere polivalente che s'interroga su tematiche culturali e sociali e si esprime per mezzo della varietà dei lessici linguistici, verbali, visuali e tecnologici.

Un altro elemento essenziale di ognuno dei progetti *On Translation* è senza dubbio ciò che si considera intangibile, segreto e, per certi aspetti, poetico. Per mezzo dell'osservazione e dell'indagine, Muntadas si propone di svelare e interpretare ciò che rimane nascosto. Walter Benjamin, nel suo saggio sulla traduzione, spiegava che “in tutte le lingue e in tutte le forme, insieme a ciò che si può trasmettere, sempre c'è qualcos'altro che è impossibile da trasmettere, qualcosa che, in base al contesto in cui si trova, è simbolizzante o simbolizzato”.<sup>547</sup> L'obiettivo principale di *On Translation* è comprendere le diversità, interpretare parole e immagini, convertire il senso fittizio in quello reale, svelare l'invisibile e mostrare ciò che è simbolizzante o simbolizzato. Muntadas ha affermato spesso che il ruolo dell'artista è preoccuparsi della parte invisibile dell'immagine, di ciò che va oltre la semplice apparenza:

Es parte de la función del artista de hoy, preocuparse de la parte “invisible” de la imagen y tratar de hacerla “visible”. (...) el énfasis va dirigido a remarcar la aparición de los roles,

<sup>546</sup> LEFEVERE, André, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Ob. cit.

<sup>547</sup> Walter BENJAMIN, “La tarea del traductor”. Ob. cit., pp.133-134.

técnicas y estrategias que crean una red compleja de intereses diversos –políticos y económicos principalmente-, que se sitúan/existen detrás de la imagen.<sup>548</sup>

Anche il ruolo visibile o invisibile della traduzione/traduttore osservato da Muntadas, appare come uno dei momenti fondamentali all'interno degli argomenti dei Translation Studies. Lawrence Venuti analizzava tale ruolo nel suo libro *The translator's invisibility*.<sup>549</sup> A Venuti si deve anche un'altra analisi che ci risulta fondamentale per analizzare l'opera di Muntadas, soprattutto quella che usa come supporto tecnico il video arte (nelle sue molteplici narrative). Alcuni dei video arte di Muntadas si basano infatti su interviste realizzate a diversi soggetti di culture diverse. La traduzione in sottotitoli diviene dunque parte del progetto stesso. Nel suo saggio intitolato "Adaptation, Translation, Critique".<sup>550</sup> Venuti apre anche un'analisi sulle possibilità di fedeltà dall'adattamento letterario in materia filmica. Il suo concetto di "adattamento" risulta essere una prima base teorica per l'interpretazione di *On Translation: The Adapter*, opera in cui Muntadas riflette sul significato semantico e semiologico della parola "adattatore" da diverse prospettive.

### **15.2.1. Ricerca e documentazione. Il metodo di Antoni Muntadas**

Per coloro i quali vogliano approssimarsi all'opera di Antoni Muntadas esiste una mole enorme di documentazione bibliografica che comprende saggi, articoli in riviste d'arte specializzate, periodici, giornali, antologie, cataloghi, panphlet, materiale di vario genere in supporti digitali e Internet, poster e locandine. Basta visitare anche uno solo dei tre archivi personali (uno a New York e due a Barcellona) dell'artista, che raccolgono le opere o i materiali di documentazione, per farsi un'idea dell'immensa attività svolta in 40 anni. L'intera opera di Muntadas si sviluppa su vari livelli narrativi, da quelli audio visivi al documentario, il saggio, la critica, l'esposizione di fatti, il giornalismo, etc. Ogni pratica narrativa viene comunque decontestualizzata dal suo ambito per convertirsi in materia artistica. A ciò si deve aggiungere l'importanza del metodo che Muntadas applica alla realizzazione dei suoi lavori.

---

<sup>548</sup> Antoni MUNTADAS, "Detrás de la imagen", *Telos*, 9, 1987.

<sup>549</sup> Lawrence VENUTI, *The Translator's Invisibility. A history of Translation*. Londres: Routledge, 1995.

<sup>550</sup> Pubblicato in Mieke BAL, "Translating Translation". Art. cit.

Bisogna chiarire sin da subito che la sua metodologia è fondamentale non solo ai fini della realizzazione delle opere, ma anche all'uso pedagogico che ne viene fatto. Come artista internazionale, infatti, Muntadas è spesso invitato da varie istituzioni e università a partecipare a conferenze, simposi e corsi, ma anche alla docenza.<sup>551</sup> Lo stesso artista ha recentemente pubblicato un articolo intitolato “Riflessioni per una metodologia di progetto” in cui descrive la metodologia da lui usata durante la realizzazione di un progetto artistico. In tale descrizione risulta evidente un'etica che contraddistingue il suo lavoro. Dice Muntadas:

Il metodo è un processo aperto a delle domande a cui si dovrà rispondere e con cui ci si dovrà misurare. Le domande «Chi?» «Cosa?» «Perché?» sollecitano il desiderio, l'interesse, la necessità e la propria responsabilità nel fare; inoltre «Perché?» definisce una fase cruciale del processo, quella della ricerca e della riflessione alle origini del percorso. «Come?» è il *medium* in cui si realizza il lavoro, avviene in maniera organica e non meccanica ed è il progetto stesso a richiederne la forma. «Dove?» e «Quando?» sono legati allo spazio e al tempo, e in queste domande si situa la nozione di *site-specific*: concetto legato alla storia dell'arte dalla metà degli anni sessanta e settanta in cui il lavoro va necessariamente considerato in rapporto allo spazio in cui viene realizzato.<sup>552</sup>

Il metodo di Muntadas si fonda dunque su un'idea, sull'individuazione del concetto che meglio espressa tale idea e sulla costruzione del suo significato per mezzo della documentazione e della ricerca. Le sue installazioni, architetture, video, fotografie, testi, pubblicazioni, websites, net art o interventi pubblici, i suoi artefatti in generale sono sempre la concretizzazione di un'idea nata da una “necessità” soggettiva ed elaborata per mezzo della

---

<sup>551</sup> Muntadas è docente presso le Università IUAV di Venezia e lo è stato presso il MIT di Boston. Sul metodo impartito da Muntadas ai suoi allievi dello IUAV si veda il mio articolo “Connessione artistica e pedagogica nell'attività di Antoni Muntadas”, in cui descrivo l'importanza pedagogica che assume il suo metodo personale nell'insegnamento. In particolare l'articolo si basa sul metodo elaborato da Muntadas durante il trimestre dell'anno accademico 2007-2008, la cui struttura si fondava su un tema sociopolitico intitolato *Limiti, frontiere e confini* e sull'importanza della ricerca, la contestualizzazione, i processi critici, il *site specific* e il *time specific*. Si veda: Modesta DI PAOLA, “Connessione artistica e pedagogica nell'attività di Antoni Muntadas”, *Interartive#2*, luglio 2008: <http://interartive.org/2008/07/muntadas/>

<sup>552</sup> Antoni MUNTADAS, “Riflessioni per una metodologia di progetto”. In MONOS # 4, Settembre 2013. Rivista online consultata il 24 novembre del 2013: <http://www.monoseditions.com/monos4/>

ricerca, dei processi critici, della contestualizzazione, del *site specific* e del *time specific*. Continua Muntadas:

Una volta scelto il concetto è fondamentale iniziare un periodo di esame dizionariale e enciclopedica per interrogare il proprio modo di comprendere degli interessi nonché la forma più pubblica e collettiva del termine in questione. I valori personali e assoluti delle cose a volte devono trovare significati e sensi più ampi che appartengono a una collettività. Il periodo di ricerca comprende l'idea di consultazione attraverso la biblioteca come spazio tradizionale e può essere continuata o arricchita nella biblioteca virtuale.<sup>553</sup>

Poca differenza sembra esistere tra la metodologia di un progetto artistico e la metodologia di un progetto letterario.

### ***15.2.2. Soggettivismo critico e pubblico lettore***

La realizzazione di opere ibride in cui immagine, testo e tecnologia co-esistono si deve indubbiamente all'utilizzo del video, definito da Paul Virilio la "terza finestra"<sup>554</sup>, da parte degli artisti implicati nei movimenti rinnovatori del principio degli anni settanta. Con la commercializzazione della videocamera portatile da parte della Sony, fu possibile ed estremamente facile incorporare il video nella prassi artistica che si situa in uno spazio intermedio tra il cinema sperimentale e la televisione commerciale. L'uso del video infatti si deve alla critica della televisione e alla «conseguenza della ricerca intertestuale da parte degli artisti dell'assemblage, del happening, del fluxus, etc., che rifiutavano la nozione di arte esistenziale derivata dall'espressionismo astratto e che mettevano in discussione la nozione di arte elevata»<sup>555</sup>

In un ambito meramente sperimentale e di denuncia sociale, dunque, i linguaggi e le espressioni del video quali la videoscultura, la videoperformance, la videoinstallazione hanno creato le loro premesse. Più recentemente si è passati alle derivazioni del video quali la computer art e il net art che mostrandosi in schermo e monitor risultano comunque essere le

---

<sup>553</sup> Idem.

<sup>554</sup> Paul VIRILIO, "La troisième fenêtre", *Cahiers du cinéma*, 322, avril de 1981, pp. 35-40.

<sup>555</sup> Anna Maria GUASCH, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Ob. cit., p. 441.



eredi dirette delle sperimentazioni realizzate per mezzo della televisione e, dunque, della videocamera. Tali mezzi tecnologici hanno accompagnato diverse situazioni artistiche nella produzione di complesse trame concettuali e narrative da parte di artisti interessati a rinnovare linguaggi e rompere le tradizionali regole della percezione. Tra poetiche e denunce sociali le nuove tecnologie sono state il supporto ma anche il simbolo di una nuova era artistica in cui i diversi linguaggi scientifico, letterario e artistico, hanno abbattuto le vecchie frontiere della visione testuale. Un esempio di tale comportamento si evince nell'opera di Muntadas, emblematico già dal titolo: *Watching the Press/Reading Television* (1981).

Quasi agli inizi della sua carriera artistica Muntadas definiva la “soggettività critica”<sup>556</sup> come una pratica individuale e personale che lo conduceva a osservare e segnalare fatti che lo preoccupavano o su cui era in disaccordo. Su questa premessa è lecito considerarlo un artista particolarmente attento alla realtà, anzi per essere più esatti Muntadas è un lettore dello spazio fisico che lo avvolge e coinvolge direttamente. Ciò che lo riguarda direttamente comprende anche la realtà filtrata dai mezzi di comunicazione di massa, i “*media landscape*”,<sup>557</sup> come lui stesso definisce quel vasto paesaggio massmediatico che gli proporziona il materiale d'analisi e d'interpretazione. Nei media convivono dimensioni diverse. Come ha affermato Somaini, i media vengono sempre più riconosciuti come fattori d'importanza nell'evoluzione delle forme d'esperienza, di conoscenza e di socializzazione, soprattutto nell'uso di determinati linguaggi, la capacità di esercitare determinate funzioni sociali, di produrre forme di conoscenza e di comunicazione, di riconfigurare il nostro orizzonte sensibile (la nostra esperienza visiva, acustica, tattile, ecc. con tutti i suoi intrecci sinestesici e affettivi), proponendosi di volta in volta come strumenti di ampliamento delle nostre facoltà.<sup>558</sup> Tutti questi elementi venivano riconosciuti e analizzati da Muntadas già a partire dagli anni '70 in lavori quali *Emission/Recepcion, Cadaques – Canal Local, Barcelona Distrito Uno, On Subjectivity, La television e Media Eyes*. In linea generale, si tratta di progetti artistici in cui, per mezzo della

---

<sup>556</sup> Véase Kathy Rae HUFFMAN, *Muntadas: Selección de trabajos en video, 1974-1978*. Los Angeles: LAICA. Los Angeles Institute of Contemporary Art, 1985.

<sup>557</sup> Berta SICHEL, “Muntadas Landscape”, *Artery*, Ottobre-Novembre, 1982; Edwin DIAMOND; Mark MENDEL; James SHEDON, *Media Landscape*. Andover, USA: Addison Gallery of American Art, Philips Academy, 1982. Con *media landscape* Muntadas si riferisce al vasto territorio audiovisuale, dai giornali classici alla televisione e ai diversi supporti comunicativi situati nel contesto urbano.

<sup>558</sup> Antonio SOMAINI, “Introduzione”. In Roberto DIODATO; Antonio SOMAINI (eds.), *Estetica dei media e della comunicazione*. Bologna: Il Mulino, 2011.

visione critica Muntadas individua direttamente alla fonte (media landscape e il territorio urbano) l'informazione che lo preoccupa o lo incuriosisce: temi relazionati per esempio all'identità (come nel caso di *On Subjectivity*), alla censura politica (come nel caso di *Cadaques – Canal Local, Barcelona Distrito Uno* in cui Muntadas cercavo di sovvertire la manipolazione dell'informazione sotto il regime dittatoriale di Francisco Franco), al costante bombardamento d'informazione nelle televisioni e nelle strade cittadine per mezzo della pubblicità (*La television e Media Eyes*).

Tale atteggiamento soggettivo critico è ciò che Muntadas propone al lettore della sua opera. Lettore poiché chi osserva i suoi artefatti deve anzitutto tradurli e comprenderli.<sup>559</sup> La percezione dell'artefatto richiede quindi un atto d'interpretazione e conseguentemente d'azione poiché dovrà essere attivato da un pubblico partecipe e dinamico, interessato ad analizzare la realtà con le sue complessità e contraddizioni. Con essi Muntadas chiede un'attenzione concreta verso temi contemporanei, quali la globalizzazione e il glocalismo, il capitalismo transnazionale, i diversi livelli di potere, i dispositivi di controllo, i procedimenti che manipolano la comunicazione e l'informazione, e così via. I “livelli d'interpretazione” che secondo Muntadas nascono dalle diversità percettive, concettuali e culturali, l'hanno spinto fin dagli anni settanta a creare un'arte più esigente ed educativa, ma anche più aperta alla vita, anzi per il nostro artista l'arte e la vita si compenetrano tra loro. Per comunicare questa sorte di comunione nel 1973 Muntadas propose l'ideogramma *arte - vita*, che appariva in schermi televisivi o altre superfici in vetro, proprio per rivelare la tendenza dell'arte a non separarsi dalla vita, compenetrarla e comprenderla nelle sue varie manifestazioni morali, naturali e anche massmediatiche.

### ***15.2.3. Paesaggi urbani da osservare. La città come testo da interpretare***

Il metodo di Antoni Muntadas trasmette la complessità dei progetti artistici che analizzano la società in cui viviamo, contraddistinta da nuove dinamiche di comunicazione e grandi trasformazioni tecnologiche. Dinamiche e trasformazioni che si condensano, in particolare, nelle contemporanee metropoli. Ed è proprio la città uno dei terreni privilegiati d'analisi e documentazione di Muntadas, in quanto il dispositivo spaziale determina l'identità

<sup>559</sup> Rifletto sul ruolo del pubblico lettore nel mio articolo “El arte de la interpretación y la interpretación del arte. On Translation de Antoni Muntadas”. En: *Muntadas. Warning: Perception requires involvement*. Mosca: National Centre for Contemporary Arts, 2011, pp. 32-38.

del gruppo e ciò che il gruppo difende contro esterno le minaccia la comunità locale.<sup>560</sup> La città contemporanea è infatti il ricettacolo di movimenti e flussi in cui circolano dati, beni e persone; è il luogo dell'interculturalità, della diaspora e degli ibridismi, ma anche delle barriere naturali, linguistiche, culturali, politiche e tecnologiche che marcano l'identità dei soggetti autoctoni. Il soggetto è una complessa costruzione sociale che risulta, come ha affermato Giorgio Agamben, dalla relazione tra corpi e dispositivi: «All'immensa proliferazione dei dispositivi del nostro tempo, corrisponde un'immensa proliferazione di dispositivi di soggettivazione».<sup>561</sup>

I dispositivi individuati da Muntadas sono quelli che regolano il flusso degli individui all'interno di una complessa rete che connette tecnologia e informazione. *Badges, passwords*, codici per l'identificazione, telecamere della video sorveglianza sono solo alcuni dei dispositivi regolati dai meccanismi del potere. Antoni Muntadas sintetizza queste questioni in opere quali *CEE Project*; *On Translation: Warning, Words: The Press Conference Room*; *The Limousine Project*.<sup>562</sup> Questi progetti artistici sono caratterizzati dall'importanza che assumo oggi i mezzi di comunicazione e l'uso delle nuove tecnologie per regolare e manipolare i cittadini.

*CEE Project* (fig. 41) è realizzato sull'idea di Comunità Europea. Si tratta di un tappeto con dodici stelle presentato in alcuni spazi pubblici rappresentativi di ognuna delle città allora facenti parte della Comunità. Il concetto di tappeto perdeva il suo significato di manufatto artigianale in quanto realizzato da un artista e in più acquistava un valore di tipo simbolico in quanto rappresentava l'idea della Comunità Europea.<sup>563</sup> Muntadas investigava per tanto la relazione tra l'uso di un oggetto di design venga percepito simbolicamente dai cittadini. In *Words: The Press Conference Room* (fig. 42), Muntadas prosegue il suo interesse verso la

---

<sup>560</sup> Cfr. Marc AUGE', *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*. Milán: Elèuthera, 1993, p. 45. [Versión cast.: *Los no lugares: Espacios del anonimado*. Barcelona: Gedisa editorial, 1993]. Del mismo autor véase también *Por una antropología de la movilidad*. Barcelona: Gedisa editorial, 2007.

<sup>561</sup> Giorgio AGAMBEN, *Che cos'è un dispositivo*. Ob. cit., p. 23.

<sup>562</sup> Questi lavori sono racchiusi nel libro in lingua italiana curato da Roberto Pinto "The City of Interventions", Milano: Comune di Milano, 1997. Per una maggiore conoscenza dei lavori urbani realizzati da Muntadas si veda il catalogo Antoni MUNTADAS, *Intervenciones Urbanas* San Sebastián, Gipuzkoa: Gipuzkoako Foru Aldundia. Diputación Foral de Gipuzkoa, 1995; Christopher PHILLIPS, *Espacios, Lugares y Situaciones*. Santander: Fundación Marcelo Botín, 2008.

<sup>563</sup> Véase *CEE Project. Muntadas*. Malaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Malaga y Estrabismos, 2001.

realizzazione d'installazioni dei «media architecture».<sup>564</sup> Qui, lo spazio analizzato è quello delle sale per le conferenze a stampa con podio e i microfoni nella parte centrale della stanza. L'assenza dell'oratore viene però enfatizzata da uno spot luminoso. I leader appaiono invece in una televisione nella parte opposta al podio. I due elementi visivi (podio e televisione) sono collegati da un tappeto di fogli di giornali. Elemento acustico è invece una colonna sonora realizzata dalla registrazione di vari discorsi politici, che confondendosi tra loro perdono senso e significato. Questa installazione è stata presentata in varie città e, a seconda dello spazio, cambiavano giornali e discorsi adattandosi al contesto culturale e linguistico.<sup>565</sup>

Un altro lavoro situato nella stessa linea di ricerca delle “media architecture” è *The Limousine Project*<sup>566</sup> (fig. 43), un progetto definito da Muntadas “city specific” (letteralmente: specifico alla città, in questo caso la città di New York). Una limousine, simbolo del lusso newyorchese, circolò per circa sei settimane per i luoghi più emblematici della città come la ONU, Wall Street e le zone più voga per la presenza di *night cubs*, proiettando sui suoi finestrini immagini e parole legate al potere, all'economia, alla politica e allo spettacolo:

Ya se situen en un espacio publico o en una galeria, mis intervenciones se reconocen por su tentativa de explicar los elementos estructurales de las puestas en escena del poder.<sup>567</sup>

Non sorprende che la maggior parte di questi lavori siano delle complesse installazioni che utilizzano diversi supporti, dal video ai programmi televisivi, dai giornali alla narrativa. Come ha notato Nestor Garcia Canclini tali installazioni sono “interlocuzioni” che propongono l'interazione tra la lingua, i codici, i conflitti e le domande sul dramma della

<sup>564</sup> Si veda l'articolo di Margaret MORSE, “Muntada's Media-Architectural Installations: On Translation”, *On Translation: The Games*. Atlanta: The Atlanta College of Art Gallery, 1996, pp. 17-38.

<sup>565</sup> Roberts CATSOU, *Muntadas. Words: The Press Conference Room*, Indianapolis: Indianapolis Museum of Art, 1991. Quest'opera va parte di una ricerca molto più vasta condotta da Muntadas in riferimento ai luoghi d'informazione come luoghi di potere e manipolazione dei discorsi dominanti. Si veda Antón CASTRO, *Muntadas. Verbas: A Sala de Prensa*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1995.

<sup>566</sup> Nel 1990 si realizzò la mostra *The Limousine Project* nel Public Art Fund - The New Museum of Contemporary Art, New York. Si veda anche il video: *The Limousine Project*. Muntadas & Toni Serra, 1991.

<sup>567</sup> Antoni Muntadas citato da Marie T. CHAMPESME, “Converacion avec Muntadas”, *Sillage*, 1, 2002.

quotidianità.<sup>568</sup> E' interessante constatare che i progetti di Muntadas riproducono le stesse strategie usate dal potere: l'uso dei media, la monumentalizzazione, gli spazi in cui si prendono le grandi decisioni, gli stadi sportivi, i luoghi dello spettacolo pubblico e perfino i musei.<sup>569</sup>

La città contemporanea diviene un testo da interpretare per mezzo di varie strategie visuali. In primo luogo, Muntadas opera un mero processo di documentazione riguardo alla storia, alla cultura e alle tradizioni di una città. Non a caso Muntadas agisce da traduttore studiando il modo pratico per rappresentare visivamente il processo documentaristico alla base della sua idea originaria. Gli esempi sono moltissimi soprattutto se riferiti non solo al generale campo del suo interesse per l'urbanistica, ma anche per l'architettura. Qui probabilmente i lavori di miglior esecuzione sono quelli relazionati all'analisi dei complessi architettonici industriali abbandonati e della loro "traduzione" in centri culturali di varia entità.

*Muntadas Projekte* (1974-2004) è stata una mostra presentata nel Neues Museum Weserburg della città tedesca di Bremen nel 2004.<sup>570</sup> Il corpo centrale della mostra ospitava diverse opere dell'artista realizzate tra il 1974 e il 2004 con l'obiettivo principale di mettere in risalto la varietà dei generi letterari legata alla sua produzione, dai postcard alle pubblicazioni di giornali e riviste specializzate. *On Translation: El Aplauso*, per esempio, era una delle opere esposte che si accompagnava da libri d'artista, video e lavori grafici riguardanti l'analisi critica di alcuni temi sociali legati alla vita pubblica e privata contemporanea. In oltre, la mostra si componeva di altri due lavori esposti in altre due *locations* della città, nel Kunsthalle Bremen e nella lobby del BIG Bremer Investitions-Gesellschaft, in quanto si desiderava manifestare l'interesse di Muntadas per il tessuto urbano in termini artistici. In questi due spazi si presentarono le opere appositamente realizzate in seguito alla residenza d'artista in cui Muntadas approfondisce alcuni aspetti sociali della città di Bremen

<sup>568</sup> Cfr. Nestor GARCIA CANCLINI, "Las traducciones en abismo de Antoni Muntada". Rocío AGRA; Gustavo ZAPPA (ed.), *Muntadas. Contextos II*. Buenos Aires: Catedra la Ferla, 2007, p. 66.

<sup>569</sup> Cfr. Andrea GIUNTA, *Muntadas B/S, AS*. Buenos Aires: Espacio Fundacion telefonica, 2007, p. 18. Muntadas ha analizzato anche il ruolo delle istituzioni culturali come simboli di potere all'interno del tessuto urbano. Si veda: Michel BARAT, *City Museum*. Herblay (Francia): Les Cahiers des Regards, 1995; Hans D. CHRIST; Iris DRESSLER, *On Translation: Das Museum*. Dortmund (Germania): medien\_kunst\_netz, 2003.

<sup>570</sup> Anne THURMANN-JARJES, Antoni MUNTADAS (cur.), *On Translation: Erinnerungsräume*. Mostra realizzata nel Neues Museum Weserburg di Bremen dal 24.10.2004 al 06.02.2005 e presentata dal Studienzentrum für Künstlerpublikationen/ASPC (Research Centre for Artist' Publications).

concretatesi in una installazione e un libro d'artista: *On Translation: Erinnerungsräume /On Translations: Spaces of Memory* e *On Translation: Die Bremer Stadtmusikanten /On Translation: The Bremen Town Musicians*.<sup>571</sup> Nella prima opera Muntadas analizza il fenomeno dell'architettura industriale abbandonata a causa del collasso di interi settori dell'economia legata alla produzione e riutilizzata per scopi diversi da quelli originali. Un esempio è la Weserburg, adattato a centro di eventi culturali, o ancora il cantiere navale AG Weser, oggi un parco che ospita il Denkfort Bunker Valentin, set di alcune performance del Teatro Goethe e concerti musicali. Nelle "Note al progetto"<sup>572</sup> Muntadas elenca i punti di riferimento per l'analisi e, per tanto, la realizzazione dell'opera. Da questi si evince che da tali ricerche nasce la sua idea di "Walls are listen... walls are talking" con cui riconosce all'architettura il ruolo di spazio della memoria, uno spazio fisico che deve essere ascoltato e di cui bisogna parlare.

Le architetture nelle sue evoluzioni sono depositarie di memorie, spesso legate al crimine, alla repressione e alla violenza. Nel caso tedesco tale lascito storico ha indotto le recenti generazioni al riciclaggio degli spazi per funzioni alternative, spesso legate ad attività culturali. Se da un lato il riuso appare infatti come un'alternativa positiva, un bene per il bene comune, dall'altro riapre questioni di tipo etico legate alla questione dell'industria dello spettacolo. Secondo Muntadas l'industria della cultura e quella del turismo potrebbero equivalere all'industria dello spettacolo.<sup>573</sup> La parola chiave che sottende tale fenomeno è secondo Muntadas "evasione":

---

<sup>571</sup> Thomas DEECKE, Anne THURMANN-JARJES, Bartomeu MARÍ, et al., *Muntadas Projekte (1974-2004). On Translation: Erinnerungsräume*. Bremen: Neues Museum Weserburg, 2004.

<sup>572</sup> Si veda il materiale di documentazione della CARPETTA *On Translation: Erinnerungsräume* (Archivio C/Commercio). "Walls listen, walls talk" è anche il titolo di uno degli articoli recopilati per l'edizione del libro *Muntadas Projekte (1974-2004). On Translation: Erinnerungsräume*. Si veda Cordelia MARTEN, "Wände hören zu, Wände erzählen" (Muntadas). / "Walls listen, walls talk" (Muntadas). In: *Muntadas Projekte (1974-2004). On Translation: Erinnerungsräume*. Op. cit., pp. 78-103.

<sup>573</sup> Nelle "Note al progetto" Muntadas usa la frase "Industry of culture + industry of tourism = industry of spectacle" per rispondere alla domanda "Are the spaces a part of the spectacle...?".

Evasion!

Cities are searching modes to confront reality. The culture of distraction is part of this strategies. Space discovery, Universe, future, ... are an unknown experience that push to adventures and fairy-tales.<sup>574</sup>

Una parola alquanto efficace se analizzata anche da una prospettiva storica, soprattutto per un popolo che ancora a distanza di anni vive le decisioni e le responsabilità politiche del suo passato con viva coscienza.

Il tema legato alla trasformazione e riuso d'interi parcelle urbane sembra comunque essere presente nei progetti e nelle discussioni portate avanti da Muntadas sia in modo diretto che indiretto. La *gentrification* (gentrificazione) è uno degli elementi usati da Muntadas per l'analisi delle città contemporanee. Come noto la città di Barcellona subì un'importante trasformazione su un piano urbanistico che riguardò principalmente il quartiere del Raval durante gli anni ottanta e novanta, in prossimità dei Giochi Olimpici del 1992. Gli interventi urbanistici che portarono alla demolizione di buona parte del quartiere avevano un obiettivo specifico: attuare un processo di "riabilitazione" non solo del tessuto urbano ma anche di quello demografico (oggi ad alta percentuale multiculturale). Con il fine di operare tale rimodellazione del tessuto sociale e architettonico si costruirono il MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona), il CCCB (Centro Cultural Contemporáneo de Barcelona) e la polisportiva di Sant Pau. La gentrificazione si accompagnò a un processo parallelo d'immigrazione, tanto che oggi il Raval è un quartiere ad alta densità multiculturale che ospita insieme a piccole attività commerciali gestite da varie etnie anche lussuosi hotel e ristoranti internazionali. L'elemento multiculturale convive perfettamente integrato all'interno di uno spazio urbano che a suo tempo, per quanto criticato aspramente a causa dell'imposizione al trasferimento di molti suoi abitanti in altre zone della città, ha determinato oggi la recupero e il miglioramento architettonico di uno spazio urbano degradato e la convivenza tra individui di comunità etniche diverse. Riflettendo su quest'esperienza urbanistica Muntadas menzionò l'urbanista tedesco Ben Hamilton-Baillie secondo cui la funzionalità dello spazio urbano dovrebbe essere atta a provvedere ai servizi del cittadino in

---

<sup>574</sup> *Ibidem.*

qualsiasi circostanza.<sup>575</sup> Nella nostra epoca la città si vive perché si desidera non per necessità, di conseguenza secondo Muntadas la narrativa della città non dovrebbe essere lineare, ma flessibile in quanto determinata da varie derive e multipli segni. La riflessione sulla costruzione degli spazi urbani dovrebbe dunque comprendere l'importanza della mediazione e della negoziazione tra chi configura il progetto e chi vive gli spazi che il progetto prende in considerazione.

#### 15.4. *Quattro ambiti teorici per l'interpretazione*

*On Translation* si è dunque sviluppata durante gli anni investigando e sistematizzando la traduzione dentro il territorio della pratica artistica. Si è venuta a formare dunque una mappa concettuale che ci permette di situarci e orientarci dentro i discorsi culturali contemporanei. Inoltre la serie forma spazi di concertazione utilizzando linguaggi e lessici verbali, visuali e artistici e media diversi per la sua trasmissione. Ognuna delle opere *On Translation* plasma ciò che Emily Apter ha definito “zone di traduzione” (*translation zone*) in cui l'oggetto tridimensionale si materializza tra media, concetti e linguaggi, e crea spazi di tensione e negoziazione tra vari soggetti. In parole di Emily Apter: «Muntadas takes the media environment itself, along with its second-order transposition to other media systems, as subject to translation».<sup>576</sup>

Per la sua complessità concettuale e pratica bisogna situare la lettura di *On Translation* nello spazio mobile e decentrato dell'interdisciplinarietà. Per ottemperare dunque alla difficoltà dei temi che la serie abbraccia nella sua interezza, è fondamentale costituire almeno quattro ambiti teorici che ci orientino durante il processo d'interpretazione e analisi delle opere.

La prima è la teoria della traduzione linguistica, soprattutto quella che forma la base per una epistemologia storica e critica della teoria della traduzione nella produzione artistica. La seconda è la teoria su traduzione culturale, la cui interdisciplinarietà è necessaria e fondamentale per l'analisi delle complesse e polivalenti realtà culturali che *On Translation*

<sup>575</sup> Si veda l'articolo di Marta Rodriguez Bosch “Espacio urbano sin señales”, *La Vanguardia*, 31.07.2013. Disponibile online: <<http://www.lavanguardia.com/20130731/54379011126/espacio-urbano-sin-senales-marta-rodriguez-bosch.html>> [consultato il 25.03.2015].

<sup>576</sup> Emily APTER, *The Translation zone: A New Comparative literature*. Ob. cit., p. 205.



tratta.<sup>577</sup> La terza è la teoria del *crossing boundaries* tra media, definita da Mieke Bal y Joanne Morra come “traduzione intermediale” (*intermedial translation*).<sup>578</sup> L’ultima è l’ambito della traduzione che analizza il discorso sulla globalizzazione e conseguentemente sull’ontologica necessità o impossibilità di un dialogo internazionale e interculturale.<sup>579</sup>

### 15.5. Traduzione linguistica

Per Antoni Muntadas la traduzione linguistica è stata la base concettuale da cui iniziare a dirigere i propri interessi e le proprie necessità di ricerca. Durante un workshop di un mese a San Sebastián, Muntadas propose l’intervento di venticinque artisti, scrittori, attivisti, storici dell’arte, antropologi e sociologi di distinti paesi per discutere il ruolo degli interventi artistici nel territorio urbano.<sup>580</sup> Le tre lingue ufficiali ammesse al workshop erano il castigliano, il francese e inglese. Molti partecipanti però non dominavano le tre lingue, dunque si usavano gli auricolari per ascoltare le varie traduzioni. Muntadas presto si accorse che i partecipanti sorridevano in momenti diversi. Quando si mise gli auricolari capì che il traduttore Mari Mendizábal realizzava interpretazioni personali, aggiungendo commenti con il proposito di agevolare il suo lavoro. Da questa esperienza presero le mosse le future ricerche sul tema della traduzione.

Nella “società rete”, tecnologica y transnazionale, vivere è tradurre. La possibilità di tradurre la cultura caratterizza l’opera di Muntadas *On Translation*, una serie che dal 1995 utilizza diversi supporti, intervencioni, installazioni, pubblicazioni, materiali d’esposizione, collaborazioni e testi.

La serie rappresenta dunque un’iniziativa multimedia però anche transnazionale con cui comprendere il fenomeno della traduzione culturale come una materia filosofica, politica e economica. La curiosità per il processo di soggettivazione che comporta ogni atto di traduzione, ha portato Antoni Muntadas a iniziare un’investigazione diretta su un tema che in

<sup>577</sup> BAL, Mieke, *Travelling Concept in the Humanities: A Rough Guide*. Ob. cit.

<sup>578</sup> BAL, Mieke; MORRA, Joanne, “Acts of Translation”. Art. cit., pp. 5-9.

<sup>579</sup> Si vedano le fondamentali riflessioni di Jacques DERRIDA, “Des tours de Babel” e *Il monolinguisimo dell’altro* (Milán: Raffaello Cortina, 2004).

<sup>580</sup> Il workshop s’intitolava “Intervenciones Urbanas” e si realizzò nel Arteleku: Formun de las artes di San Sebastián (julio de 1994). Si veda Antoni MUNTADAS, *Hiri-Interntzioak: Projektuak eta Hitzaldiak; Intervenciones Urbanas: Proyectos y comunicaciones; Urban Interventions: Projects and Lectures*. San Sebastián: Arteleku, 1994.

realta' permaneva implicita, e continua ad esserlo, in tutta la sua produzione artistica. Infatti il suo interesse per la traduzione intesa come intercambio, traslazione, trasporto o transizione, muove le dinamiche creative di opere anteriori quali "The File Room" (1994) o "Between the Frame" (1983)<sup>581</sup>.

Il primo progetto della serie dedicato alla traduzione e' stato *On Translation: The Pavilion*, presentato durante la manifestazione ARS 95 tenutasi Helsinki, Finlandia, nel 1995. Il progetto prevedeva l'installazione di una cabina di vetro in uno spazio pubblico, in cui si mostrava la fotografia della *Finladi Hall* ricoperta dalle rappresentazioni dei paesi partecipanti alla "Prima Conferenza di Sicurezza e Cooperazione Europea". Durante questo evento la traduzione linguistica fu estremamente importante, soprattutto l'aspetto della traduzione relazionale all'ambito politico e culturale. Sul pavimento della sala si scrisse un elenco dei vari idiomi parlati e negli schermi si mostrava la parola traduzione in diverse lingue, enfatizzando in questo modo l'essenzialita' e l'importanza della traduzione durante questi eventi globali, ma locali allo stesso tempo.<sup>582</sup>

Nel 1996, durante le Olimpiadi di Atlanta, Antoni Muntadas realizzò *On Translation: The Game*. Una cabina di traduzione in vetro mostrava uno schermo inclinato in cui si proiettavano le interviste a alcuni traduttori che, a loro volta, venivano tradotti in vietnamita. Intorno alla cabina giacevano 16 pannelli con immagini relative al ruolo della traduzione nei diversi contesti dei giochi olimpici, ognuno dei quali era intitolato con diverse parole, come per esempio "technology", "systems", "classroom", "currency", etc. L'opera giocava con il doppio ruolo del traduttore che si rivela allo stesso tempo visibile e invisibile.<sup>583</sup>

L'opera che rivela una più diretta ricerca linguistica rispetto al campo della traduzione è *On Translation: The Internet Project*.<sup>584</sup> In questo lavoro realizzato interamente tramite il supporto Internet, ci ritroviamo con un enunciato - *Communication systems provide the possibility of developing better understanding between people: in which language?* - che è sottoposto a una serie di traduzioni automatiche e meccaniche in cui la stessa domanda si va trasformando fino a convertirsi nella risposta: *The essence of the problem depends upon the*

<sup>581</sup> Bartomeu MARÍ, *Between the Frames: The Forum*, Barcelona: MACBA, 2011.

<sup>582</sup> L'installazione pubblica *On Translation: The Pavilion* si presentò in occasione dell'ARS 95 a Helsinki, in Finlandia, nel 1995.

<sup>583</sup> Antoni MUNTADAS, et al., *On Translation: The Games*, Atlanta: The Atlanta College of Art Gallery, 1996.

<sup>584</sup> <http://adaweb.walkerart.org/influx/muntadas>

*search for the correct answers to common questions.* Con questo progetto si vuole dunque mettere in risalto, da un punto di vista linguistico e artistico, la problematica intrinseca a qualsiasi processo di comprensione culturale e, allo stesso tempo, mettere in questione la sovranità tecnologica come unico canale che accoglie tali scambi. Infatti, l'evoluzione dei sistemi di comunicazione, più che permettere una maggiore comprensione tra individui, maschera dubbi relativi alla recente degradazione dell'informazione dovuta a una sempre maggiore manipolazione a livello politico ed economico.

Il più recente lavoro sulla traduzione linguistica di Muntadas è stato presentato in occasione della mostra intitolata *Muntadas: Asian Protocols*<sup>585</sup> tenutasi nel Total Museum of Contemporary Art di Seoul, Korea, nel 2014. La mostra rappresenta il tentativo concettuale e visuale di Muntadas di manifestare le sue idee personali sul vasto continente asiatico soprattutto in riferimento alla Corea, alla Cina e al Giappone. Secondo la curatrice della mostra Nathalie Boseul Shin il problema della traduzione emerge già dal titolo scelto per rappresentare i progetti esposti nella mostra. "Protocollo" è una parola poco usata in Korea (ma anche in Cina e in Giappone) in quanto unicamente prodotta dal suono fonetico, *peurotokol*, che deriva dall'inglese. L'adattamento fedele alla fonetica però non corrisponde alla definizione attribuitagli in ambito anglosassone. In Corea è molto più naturale e familiare utilizzare la parola *gwallye* quando ci si riferisce a procedure diplomatiche, di accordo tra paesi o anche, come nel caso dell'informatica, di trasmissione d'informazioni. Anche in Giappone e in Cina la parola protocollo rappresenta semplicemente un prestito linguistico dall'inglese. Cercare una corretta traduzione è stato dunque un tema di discussione fondamentale già dall'idealizzazione della mostra in quanto rappresentava la sfida linguistica che avrebbe demarcato gli ambiti concettuali sotto cui venivano raggruppate le opere. Organizzata in sei capitoli, la mostra è stata un tentativo di ottenere, per mezzo dell'immagine e della parola, una complessa prospettiva sulle possibilità della traduzione. Tale sfida si evince nel suo allestimento. Le pareti della prima sala che ospitavano il progetto *Blackboard Dialog: Redefining Asian Protocols*, furono trasformate in tre gigantesche lavagne nere nelle quali Muntadas trascrisse trenta concetti da interrogare riguardanti la condizione sociale,

---

<sup>585</sup> Nathalie BOSEUL SHIN, Hans D. CHRIST, Iris DRESSLER (cur.), *Muntadas: Asian Protocols*. [Catalogo della mostra, agosto-ottobre 2014]. Seoul (Corea): Total Museum of Contemporary Art, 2014. Muntadas iniziò a riflettere sul progetto *Asian Protocols* nel 2010 quando per la prima volta visitò la città di Seoul insieme ai suoi studenti di MIT per un progetto di studio intitolato "Dialogues on Public Space".

politica ed economica dei tre paesi. Jeehyun Kang, specialista coreano di economia politica internazionale, rispose alle domande riportandole nelle stesse pareti e tradotte in cinese e giapponese. In tal modo si creò l'effetto visivo di fasce idiomatiche che risaltavano le tre lingue contraddistinguendole da un colore specifico (rosso, blu e giallo). Come notò Kang, l'abilità di Muntadas consisteva nel formulare le domande direttamente dalla lettura delle immagini scelte per rappresentare le tre realtà culturali: «he pointed out keywords derived from his extraordinary ability of interpreting image and drawing the context and essence from the given resource».<sup>586</sup> Secondo Kang, all'abilità nell'interpretare immagini che narrano e traducono la *imaginaire* sulle realtà culturali e sociali dei tre paesi, corrispondeva la difficoltà di formulare risposte adeguate da una prospettiva accademica asiatica. Il punto di vista occidentale ed estraneo di Muntadas infatti gli permise di captare alcune questioni portanti che però in Asia sono considerate tabù come il sesso, la pornografia, la corruzione, la censura, la manipolazione dei media e dell'informazione.<sup>587</sup> In questo senso la collaborazione tra diversi agenti, traduttori, ricercatori, curatori e coordinatori, fu fondamentale per operare un processo di mediazione e discussione riguardanti i concetti e i temi presi in esame. Questa mediazione naturalmente si evince in modo netto nel ruolo delle traduttrici Cristina Sanahuja e Chen Yehua che ebbero che confrontarsi non solo nella traduzione linguistica (comunicavano infatti in spagnolo, inglese e mandarino), ma anche con la traduzione specificamente visuale: le immagini prescelte dall'ambito sociale cinese furono esaminate da entrambe per verificare la correttezza della parola sotto cui venivano classificate. Spesso il processo di interpretazione di una singola parola poteva risultare una "tortura mentale", che le portava persino a dubitare di parole usate quotidianamente.<sup>588</sup> La difficoltà di tale processo si palesa nella sala ospitante il progetto *Asian Protocols: Cartographies*. Si tratta di un'altra installazione murale cui parteciparono quindici persone. Cominciando da 43 parole chiave (*diplomacy, politics, order, contract, etc.*) proposte da Muntadas si cercarono di rappresentare non solo le rispettive traduzioni linguistiche, ma ancor più importante quelle visive. La parola contratto per esempio fu rappresentata da una serie d'immagini estrapolate dal contesto coreano e giapponese relazionate al clero e a documenti di accordo, mentre per la china si

<sup>586</sup> Jeehyung KANG, "Blackboard Dialog: Redefining Asian Protocols". In: Nathalie BOSEUL SHIN, Hans D. CHRIST, Iris DRESSLER (cur.), *Muntadas: Asian Protocols*. Ob. cit., p. 295.

<sup>587</sup> Idem, p. 296.

<sup>588</sup> Chen YEHUA, "Asian Protocols: Research Notes". In: Nathalie BOSEUL SHIN, Hans D. CHRIST, Iris DRESSLER (cur.), *Muntadas: Asian Protocols*. Ob. cit., p. 56.

mostrarono celebrazioni di matrimonio. Con le parole della curatrice: «The word was the same, yet different images were chosen, a process determined by the native language translation of the given English word, or the proclivities and background of the individual researcher».<sup>589</sup>

La traduzione di parole chiave in immagini è dunque il processo portante del lavoro ottenuto da Muntadas rispetto al continente asiatico. Tale atteggiamento è sintomatico della più generale attitudine che regola le relazioni internazionali a vari livelli (economico, politico, culturale). La necessità della traduzione consiste nell'impossibilità di comunicare in modo coerente e diretto tra diversi individui, anche quando questi conoscono la lingua con cui comunicano. Ciò diviene ancor più complicato quando, in assenza di un conoscenza linguistico, ci si ritrova a dover interpretare immagini provenienti da altri ambiti geografici che, letti da una prospettiva culturale differente, spesso inducono a malintesi, o nei casi peggiori, a creare stereotipi di tipo razziale. Muntadas è ben consapevole dell'importanza della traduzione visiva, poiché il suo lavoro di ricerca si basa sulla selezione delle immagini che presentano e rappresentano una determinata realtà. In *Asian Protocols: Fragments* infatti Muntadas raccoglie il gigantesco apparato visivo prodotto da anni di ricerca sui tre paesi asiatici, ben consapevole che parte di questa valanga d'immagini hanno costruito l'immaginazione collettiva di chi non ha avuto un'esperienza diretta sui quei luoghi, ma ha anche costruito la sua personale *imaginaire*. Le immagini sono dunque state metabolizzate da Muntadas durante la fase di ricerca e di conoscenza, come pillole ingerite con un doppio obiettivo biopolitico<sup>590</sup>: come antidoto, in quanto la traduzione salva dall'incomprensione, e come metafora dell'ingestione del sistema dominante metabolizzandolo per usi propri. Un processo simile al fenomeno della cannibalizzazione elaborata dal brasiliano Ortiz, un po' più occidentale e sofisticata, sicuramente meno esotica.

---

<sup>589</sup> Nathalie BOSEUL SHIN, "Protocol as a Lens on Korea, China, and Japan: Muntadas' Asian Protocols". In: Nathalie BOSEUL SHIN, Hans D. CHRIST, Iris DRESSLER (cur.), *Muntadas: Asian Protocols*. Ob. cit., p. 18.

<sup>590</sup> Uno dei progetti presenti alla mostra s'intitola *On Translation: The Pill* e consiste in 43 boccette di pillole intitolate a una determinata parola chiave, simbolizzante l'antidoto alla proposta d'analisi: religione, trattato, accordo, ecologia, convenzione, costumi, procedure, riti, religione, etc..

### 15.6. Traduzione culturale

All'interesse per la traduzione linguistica, che è all'origine della parola e della scrittura di *On Translation*, dobbiamo tener conto dell'importanza del processo di interpretazione (o traduzione) di eventi, di esperienze estetiche e culturali, di trasformazioni di senso e d'indagini concettuali che portano l'artista a doversi muovere all'interno di teorie e discipline varie per una maggior comprensione delle culture con cui s'imbatte durante la realizzazione delle sue opere.

*On Translation: Die Stadt* (figg. 43-44-45) fu il risultato di uno studio sulle dinamiche antropologiche, sociali e urbane di tre differenti città europee: Granz e Lille, Capitali Culturali Europee rispettivamente nel 2003 e 2004, e Barcelona città ospitante il *Fórum Universal de las Culturas* nel 2004. In Europa, il processo d'immigrazione genera flussi costanti d'individui dentro e fuori le città. Le infrastrutture urbane rappresentano la metafora del movimento: strade, autostrade, aeroporti, porti e stazioni si ravvivano e si nutrono grazie al movimento, al flusso e al nomadismo turistico. La creazione dell'immagine della Comunità Europea ha presupposto mutazioni sostanziali sulle pianificazioni urbanistiche, sui sistemi di trasporto, sulle attività culturali e sulle attrazioni turistiche. Il progetto di Muntadas si presentava come una specie di osservatorio ambulante metaforico che registrava le trasformazioni imposte al tessuto sociale e urbano nelle tre città durante le manifestazioni culturali. Si trattava di un furgoncino da trasporto la cui parte posteriore era stata modificata in modo tale da poter inserire uno schermo; questo girovagava di notte per le piazze e gli spazi pubblici. Lo schermo itinerante mostrava un documentario con varie interviste ai personaggi più rappresentativi della vita pubblica e culturale della città in cui appariva. In questo modo l'artista rendeva evidente le dissonanze e le contraddizioni tra quelle che erano le idee ufficiali date dagli specialisti e le conseguenze materiali e concrete sul piano urbano. Secondo Bartomeu Marí, in questo lavoro «Muntadas si riferiva alla specificità del tempo, importante tanto quanto la specificità dello spazio».<sup>591</sup> Il camion itinerante si presentava al pubblico con una certa distanza temporale, quando cioè le manifestazioni stavano per concludersi o si erano già concluse. In tal modo si otteneva una visione d'insieme dei fatti accaduti e soprattutto delle impressioni ricevute. In tale contesto spazio-temporale, un aspetto

<sup>591</sup> Bartolomeu MARÍ, "Traducciones, transacciones, traslaciones". *Muntadas, On Translation: I Giardini*. Venezia: Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación. Dirección General de Relaciones Culturales y Científica, Biennale di Venezia 53<sup>a</sup>, 2005, p. 90.

particolarmente originale consiste nel “doppio processo di traduzione” che il progetto opera. Il primo è quello d’adattare l’idea originale dell’opera a diversi territori culturali, mostrandone le differenze ma anche le particolarità comuni. Il secondo è un processo traduttivo che permise a Muntadas di muoversi tra concetti, discipline, analisi di studio e costruire un oggetto di riflessione. In entrambi i casi, *On Translation: Die Stadt* rende evidente l’importanza del movimento, presentandosi come «la *mise-en-scène* della teatralità che sta alla base della metafora del viaggio (...) nel grande e incommensurabile campo della cultura».<sup>592</sup>

### 15.6.1. On Translation: *Commemorações Urbanas*

*On Translation: Commemorações Urbanas* (1998-2002) (fig. 46), fu un altro progetto di analisi e riflessione sul territorio realizzato nella zona Leste di São Paulo in occasione del programma Arte/Cidade nel 2002. Undici targhe commemorative -simili alle placche municipali ufficiali che normalmente sono utilizzate per commemorare edifici e opere edilizie rilevanti per la comunità- furono prodotte e collocate in diversi spazi pubblici in disuso e decadenti. L’idea delle targhe installate negli undici luoghi corrispondenti, su cui furono trascritti i nomi del sindaco, del prefetto e dei vari rappresentanti del governo di quell’anno, erano per l’appunto *commemorações* di tutti quei luoghi lasciati in rovina a causa della discontinuità e del disinteresse urbanistico da parte dei politici che per più di 50 anni avevano portato quella zona della città brasiliana a perdere parte della sua identità.<sup>593</sup> Per mezzo dell’osservazione critica e dell’interessamento Muntadas produce lavori in cui è forte la necessità di fare notare, di svelare.

### 15.7. Crossing boundaries: *traduzione intermediale*

La visione come il potere si fondano su differenti pratiche storiche. Si costruisce in relazione a una gran quantità di valori, nessuno dei quali è immune al cambiamento. Secondo Gary Shapiro:

<sup>592</sup> Mieke BAL, *Travelling Concept in the Humanities: A Rough Guide*. Ob. cit., pp. 4-5.

<sup>593</sup> Cfr. Antoni MUNTADAS; Paula SANTORO, *On Translation: Comemorações urbanas* (2002). In: Rocío AGRA, Gustavo ZAPPA (eds.), *Muntadas: Con/textos II. Una antología crítica*. Buenos Aires: Nueva librería, 2007, pp. 473-474.

In a time that takes the thought of difference so seriously, there is an anomaly in thinking of vision as always the same, always identical and so opposing it to other forms of perception sensibility, which, it is claimed, offer more finely nuanced, more engaged, more historically sensitive ways of engaging with things.<sup>594</sup>

Antoni Muntadas fonda i suoi lavori sull'instabilità della percezione. Intercambiare e interpretare informazioni, trascrivere e tradurre messaggi, riscrivere e ricreare situazioni con l'intenzione di attivare la percezione del pubblico, sono gli elementi che compongono il ventaglio concettuale dell'opera con cui Muntadas ha rappresentato la Spagna alla Biennale di Venezia 2005: *On Translation: I Giardini* (fig. 47) di Antoni Muntadas. Quest'opera si presta molto bene alla definizione di “traduzione intermediale” con cui Mieke Bal y Joanne Morra descrivono il *crossing boundaries* tra i media, o “la traduzione attraverso i media”.<sup>595</sup>

### 15.7.1. Sincronismo interlinguistico

Per “sincronismo interlinguistico” ci si riferisce all'uso sincronico di più linguaggi espressivi, verbali, visuali e audiovisivi all'interno di una stesso progetto artistico, come nel caso di *On Translation: I giardini*.<sup>596</sup> Per tali opere altamente complesse ed elaborate è necessaria un'interpretazione intertestuale che oppone all'idea di spettatore quella di pubblico-lettore-partecipe del evento artistico

Lo spazio dei Giardini di Castello, che dal 1897 è la sede principale della Biennale di Venezia, col tempo si è adattato al suo status di luogo d'incontro tra nazioni e artisti del mondo. A partire da premesse cronologiche e spaziali, Antoni Muntadas ha analizzato criticamente la trasformazione che i Giardini hanno subito nel tempo: da spazio pubblico di origine napoleonica a spazio ludico e di spettacolo. *On Translation: I giardini* si componeva di ambienti neutrali ma complessi, nella quale si intrecciavano la storia della Biennale con documenti d'archivio, informazioni politiche ed economiche concernenti i padiglioni nazionali, interviste ad artisti e numerosi elementi concettuali e strutturali. L'opera, nel suo

<sup>594</sup> Gary SHAPIRO, *Archaeologies of Vision: Foucault and Nietzsche on seeing and saying*, Ob. cit., p. 6

<sup>595</sup> Mieke BAL; Joanne MORRA, “Acts of translation”. Ob. cit., p. 7.

<sup>596</sup> Muntadas. *On Translation: I Giardini*, Venezia: Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación. Dirección General de Relaciones Culturales y Científica, Biennale di Venezia 53<sup>a</sup>, 2005.



configurarsi come un cumulo di frammenti sociali e culturali raccolti dal tessuto urbano, segue la stessa linea concettuale che vede la traduzione e l'interpretazione dei contesti come gli elementi principali che compongono la lunga serie *On Translation*. Alcuni lavori artistici della serie sono stati infatti riadattati e ricontestualizzati nello spazio dei Giardini. L'opera *On Translation: Attenzione: la percezione richiede impegno* (2005), installata sulla facciata del padiglione, si presentava come il leit motiv con cui Muntadas avvertiva il pubblico del valore della percezione e dell'impegno necessario per partecipare agli avvenimenti della nostra contemporaneità.

Nella parte interna del padiglione, che proponeva un doppio percorso con una sala centrale e un corridoio laterale, si mostravano anche gli altri lavori della serie *On Translation: The Internet Project* (1997), *On Translation: El Aplauso* (1999), *On Translation: The Interview* (2002), *On Translation: On View*, 2004, *On Translation: La mesa de Negociación II* (1998-2005). La composizione generale della sala centrale, con i suoi sedili, televisori, pannelli pubblicitari, trasformava lo spazio in un vestibolo ibrido, tipico degli ambienti standard della globalizzazione come gli aeroporti, gli uffici d'informazione, le agenzie immobiliari, sale d'attesa. Le fotografie appese alle pareti mostravano persone in *waiting on line* e in diversi luoghi. Nella parte centrale era stato installato un chiosco sulla quale apparivano fotografie antiche dei diversi padiglioni nazionali presenti nei Giardini. Nella parte posteriore del chiosco si elencavano i nomi dei paesi non invitati alla Biennale di Venezia. La complessità dell'opera *On Translation: I Giardini* consiste nel presentarsi come un prodigioso canale di produzione di linguaggi visuali e testuali, nella quale si evidenzia la relazione tra lo spazio pubblico e la sua spettacolarizzazione, le immagini e le parole, le storie e il tempo. Il filo conduttore è la traduzione, intesa come quel meccanismo che attiva la percezione delle culture e l'impegno per interpretarle. La traduzione così intesa ci ricorda George Steiner quando affermava che l'esistenza dell'arte e della letteratura, la realtà della storia sentita e vissuta, nel seno di una comunità, dipendono da un processo continuo di traduzione. Come rivela *On Translation: I Giardini*, nel mondo globalizzato, il termine cultura e interculturalità intensificano questo processo di traduzione, generando uno spazio mobile in cui l'oggetto visuale e il contesto territoriale che lo circonda svelano le complicità tra potere, economia, convenzioni ed immagini.

L'intero complesso di opere, media e linguaggi artistici riuniti in un unico ambiente espositivo concentra una metodologia della traduzione con cui analizzare gli aspetti

ermeneutici e polifonici della pratica interartistica del lavoro artistico di Muntadas. Secondo Lawrence Venuti

(...) the interpretative force of a translation also issues from the fact that the source text is not only decontextualized, but recontextualized. These two processes occur simultaneously, as soon as a text is chosen and the translator begins to render it. Translating rewrites a source text in terms that are intelligible and interesting to receptors, situating it in different patterns of language use, in different literary traditions, in different cultural values, in different social institutions, and often in a different historical moment.<sup>597</sup>

Nello stesso modo, il processo di ricontestualizzazione di *On Translation* implica la creazione di reti intertestuali stabiliti per e nella traduzione. Ogni intertesto appare in ambiti di ricezione che necessitano differenti strategie di visualizzazione e comunicazione, dipendentemente degli usi che ne possono fare i lettori. In questo senso *On Translation* supera la semplice percezione dell'opera d'arte e si situa nel terreno più ampio dell'interpretazione intertestuale che oppone all'idea di spettatore quella di pubblico-lettore-partecipe del evento artistico.

### 15.7.2. *Attenzione, percezione e impegno*

La richiesta di partecipazione, nonostante sia implicita in tutta la sua produzione artistica, è divenuta chiara e diretta con il leitmotiv “Attenzione: la percezione richiede impegno”. *On Translation: Warning* (1999-2007)<sup>598</sup> è il titolo generico con cui si accompagna una serie di artefatti che hanno come obiettivo quello di incitare il pubblico alla partecipazione, al compromesso, a questionare fatti ed eventi manipolati dai mass-media e dai processi d'informazione. Presentata per la prima volta a Ginevra in Svizzera nel 1999, la grande scritta *Warning: perception requires involvement*, è stata tradotta in diverse lingue e ha varcato le frontiere di molti paesi. I supporti su cui si riproduce la frase vanno dalla vetrina di varie istituzioni culturali e artistiche ai poster, adesivi e inserzioni in giornali e riviste. Simbolicamente la frase è uno slogan che si dispiega a ventaglio mostrando i suoi molteplici

<sup>597</sup> Lawrence VENUTI, “Adaptation, Translation, Critique”. Ob. cit., p. 30.

<sup>598</sup> *Warning. Attitudes* è stata presentata nel Centre pour l'Image Contemporaine - Musée d'Art et d'Histoire di Ginevra nel 2000.

linguaggi, la polivalenza del suo significato, la varietà dei luoghi in cui si trova a sussistere e le diverse situazioni che comprende e analizza.

La strategia adoperata da Muntadas è quella usata dalla macro macchina dell'informazione, soprattutto quella elaborata dal linguaggio mediatico e più specificamente pubblicitario o della propaganda politica. Nel linguaggio mediatico i mezzi sono indispensabili al fine di rapire l'attenzione dello spettatore: Parole e immagini ammiccanti ci invogliano al consumismo più inetto e vacuo, frasi brevi e incisive accompagnano personaggi e programmi politici, detti e "frasi fatte" costituiscono la centralità degli spot pubblicitari e dei programmi televisivi. La totalità, oggi, sembra ridursi a poche manciate di parole, mentre la complessità del mondo si sintetizza in brevi e incisivi messaggi. Utilizzando i procedimenti standard del settore pubblicitario, «Attenzione» diviene quindi nel linguaggio artistico di Muntadas un denominatore che sovverte la strategia mediatica e politica. Nello stesso tempo si propone di captare l'attenzione del pubblico e incitarlo a un compromesso etico con la società in cui vive.

La partecipazione, secondo Muntadas, si contrappone a quei meccanismi di potere che manipolano le coscienze e gli atteggiamenti. Muntadas quindi si appropria dei mezzi e degli strumenti propri dell'informazione e ne inverte il potere di manipolazione per creare un messaggio artistico e critico. Nel 1999, Muntadas continuava a riflettere sulle dinamiche dell'informazione e sulla manipolazione mediatica in un'opera che metteva in scena la spettacolarizzazione della violenza: *On Translation: El aplauso* (fig. 48). Un video tritico mostrava nello schermo centrale immagini relazionate alla violenza domestica, militare, sociale, politica, sessuale ed economica. Mentre si mostrano questi atti –in origine ripresi in Colombia e in altre parti del mondo in cui la violenza si è convertita in un fattore congenito sociale-, nei due schermi laterali si mostrano gruppi di persone che applaudono. La ripetizione degli applausi rende sconcertante la spettacolarizzazione della violenza. L'artista ci suggerisce che spesso la messa in scena dello spettacolo mediatico ci rende inermi e forse anche consenzienti o indifferenti rispetto a temi che percuotono negativamente le nostre esistenze.

Il rituale dello spettacolo di massa torna a essere analizzato nell'opera *On Translation: Celebracions* (2009). Si tratta appunto di un lavoro che mette in mostra gesti e reazioni da parte del pubblico nel momento in cui i giocatori di calcio mettono in porta il pallone. Le celebrazioni dei goal accompagnano l'eccitazione dei tifosi, la fiducia nella vittoria, la

solidarietà tra i giocatori, e per certi aspetti anche i loro “gesti erotici”. La presentazione mediatica della violenza, della celebrazione, dei gesti e dell’informazione seducono lo spettatore, lo attirano in una ragnatela di pulsioni primarie. Jean Laplanche aveva già associato la traduzione alla seduzione e all’ambiente culturale. La situazione antropologica, in cui sono fondamentali i termini di comunicazione e messaggio, è per lo psicologo francese una modalità attraverso la quale la soggettività viene a formarsi grazie ad una serie di “seduzioni traduttive”.

Se la traduzione è collegata alla soggettività, ai processi psichici e sociali, all’invisibile, al simbolizzato e simbolizzante non si può omettere che essa è anche semplicemente e formalmente implicita in ogni atto della comunicazione. Per George Steiner “capire” significa sempre “decifrare”.<sup>599</sup> E, in effetti, il fenomeno della traduzione –un’impresa quasi impossibile, eppure quotidiana, senza la quale non potremmo capirci nemmeno tra parlanti della stessa lingua- avviene in modo continuo. Noi traduciamo continuamente i messaggi che ci provengono dall’esterno. Anche guardare un film o contemplare un quadro, o seguire un programma alla tv, implicano una sorta di traduzione di quanto sentiamo/vediamo/ascoltiamo. Questa è la premessa fondamentale per intendere il processo di traduzione che sta dietro la camera da presa fissa del video *On Translation: On View* (2004). Realizzato in Giappone e prodotto a New York, *On View* filma durante sette minuti un luogo anonimo, uno spazio prodotto dalla globalizzazione, come tanti nel mondo, e capta i rumori dell’ambiente in sottofondo. La panoramica è girata in un unico piano sequenza dando la sensazione che sia una ripresa riprodotta da una camera di sorveglianza. Riferendosi a questo lavoro Muntadas affermava che domande quali “dove, quando, perché e chi sono parte dell’intenzione dell’opera”. Un occhio indeterminato osserva, dunque, inosservato il transito di persone e cose. A sua volta lo spettatore che osserva da dietro il video installato in un museo rimane interdetto su ciò che le persone stanno osservando. *On View* è un paradosso su “ciò che” si osserva e “chi”, ma è efficace anche per riflettere sul “come” e il “perché” si osserva mentre si giace nell’attesa di ciò che potrebbe accadere e che forse non succederà mai.

Osservare e aspettare sono elementi fondamentali della ricerca artistica di Muntadas. *On Translation: Stand by* (2005 / 2011)<sup>600</sup> è un altro progetto in cui certi rituali contemporanei sono smascherati, mostrandosi per certi aspetti inquietanti. Catturati in immagini fotografiche

<sup>599</sup> George STEINER, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y traducción*. Ob. Cit.

<sup>600</sup> Antoni MUNTADAS, *On Translation: Stand by*, Madrid: La Fábrica Editorial, 2006.

e mostrate nella loro essenza documentaristica, atti quotidiani, usuali e comuni -come aspettare in coda o in file ordinate e non- ci rendono coscienti di quanto le nostre azioni vengano rallentate, controllate e indirizzate da un “ordine” astratto.

La traduzione è formalmente e pragmaticamente presente in ogni atto di comunicazione, nell’emissione e nella ricezione di tutte le modalità del significato, sia nel senso semiotico più ampio che negli scambi verbali più specifici. In *On Translation: The Interview* (2002), Muntadas si occupa di comprendere entrambi gli aspetti della traduzione: il semiotico e il verbale. Il tema principale del video è un’intervista rilasciata alla CNN in cui il traduttore russo-americano Pablo Poliaschenko narra le sue esperienze come interprete durante la Guerra Fredda e le politiche della *perestroika* e della *glasnost* impulsive da Mikhail Sergejevich Gorbachev. Durante l’arco della storia molti teorici si sono interrogati sul ruolo del traduttore analizzando testi, modi e pratiche del tradurre. Critici letterari, filosofi, teologi, psicoanalisti e, più recentemente, storici dell’arte e degli studi visuali hanno dato svariate interpretazioni sul compito del traduttore. Muntadas propone una nuova lettura, quella artistica, e riprendendo il documento visivo dall’archivio lo riutilizza per mostrarne una testimonianza diretta, l’esperienza condotta in prima persona e riferita a fatti e accadimenti contemporanei.

### **15.8. Traduzione interculturale**

Quando un artista si muove oltrepassando frontiere geopolitiche comprendere più che interpretare diviene un atto indispensabile, seppure a volte quasi impossibile. La difficoltà implicita in ogni atto di traduzione è una sfida ma anche un dovere etico. Jacques Derrida mostrò tale sfida già nel titolo del suo importante saggio sulla traduzione: *Des Tours*. Tutta l’opera del filosofo francese presenta fra le linee questa complessità. Un testo, dice J. Derrida “non è intraducibile, ma, senza essere opaco, presenta ad ogni passo, lo so bene, difficoltà che fanno arrestare la traduzione, costringe la lingua traduce o il veicolo ricettore a delle trasformazioni, costringe a deformare il contratto iniziale, esso stesso in perpetua deformazione, nella lingua dell’altro”.<sup>601</sup> La sopravvivenza delle cose e del pensiero umano è alla base della traduzione, è l’esperienza che attiva il compromesso tra la complessità dell’atto di comunicazione e il suo intendimento. La funzione della traducibilità dell’opera consiste

---

<sup>601</sup> Jacques DERRIDA, *Des Tours de Babel*. Ob. cit., pp. 367-418.

quindi nel varcare i confini territoriali e allo stesso tempo ad accettare gli sconfinamenti per quello che sono: atti necessari alla vita della stessa dell'opera.

Per Muntadas la sfida è ascoltare e osservare, il suo dovere etico è rispondere e comprendere. In questo senso *On Translation* rappresenta la complessità della percezione come intendimento. Ognuno di questi lavori è un gesto che analizza temi e situazioni contemporanee e che quindi richiederebbero una partecipazione da parte del pubblico. ATTENZIONE, siamo tutti implicati in questo complesso gioco della realtà in cui tradurre è una sfida ma anche un dovere. Tale atteggiamento lo definì Merlou-Pouenty ne' "il senso del gesto", un senso cioè che non viene semplicemente dato, ma deve essere compreso, deve cioè essere un atto cosciente da parte dello spettatore. La difficoltà di tale atto, dice il filosofo francese, consiste nel fatto che la comunicazione o la comprensione dei gesti si conseguono con la reciprocità delle nostre intenzioni e dei gesti dell'altro, dei nostri gesti e delle intenzioni leggibili nella condotta dell'altro.

La traduzione intermediale e la traduzione interculturale spesso si incrociano. La traduzione interculturale riguarda le pratiche, le politiche, le poetiche e l'etica che sostiene la possibilità o impossibilità di un dialogo tra culture nel contesto internazionale. La intermedialità e l'interculturalità rappresentano la possibilità che secondo Emily Apter ci permetterebbe di «think continents, think continentally».<sup>602</sup> Questo modo di pensare, porta Muntadas a confrontarsi con aspetti geopolitici e geoestetici della traduzione transazionale e interculturale.

*On Translation: Fear/Miedo* (2005) è un progetto artistico televisivo che riunisce interviste di persone che vivono le tensioni quotidiane della frontiera tra Stati Uniti e Messico. Il video è costruito intorno al concetto di paura, un'emozione tradotta in entrambi i lati della frontiera da due prospettive diverse. La paura è infatti una costruzione culturale e sociologica che sempre trova il suo epicentro nell'ambito politico ed economico. Nel 2007, Antoni Muntadas produce il video *On Translation: Miedo/Jauf* (figg. 49-50) tra il sud della Spagna e il Nord Africa. Entrambe le opere analizzano gli aspetti della traduzione interculturale che si riflette sulle soggettività, le storie, le politiche e le etiche dei rispettivi paesi. Le frontiere separano ciò che culturalmente è eterogeneo e si convertono in luoghi in cui si svelano le contraddizioni e le interferenze culturali. La paura è, di contro, un sentimento che unisce entrambi i lati della frontiera. Stati Uniti/Messico ed Europa/Africa «viven las mismas

---

<sup>602</sup> Emily APTER, *Translation Zone*. Ob. cit.

similitudes en el desplazamiento, el cruce, la supervivencia, la búsqueda de una vida mejor, la idealización del consumo, de una construcción de una realidad muchas veces mediática».<sup>603</sup>

La costruzione della paura è comunque diversa nel secondo caso, in cui il fattore religioso e la sua influenza aprono altri tipi di problematiche relazionate soprattutto al terrorismo, al fanatismo e alla soppressione dei diritti delle donne.

Muntadas parte dalla sua personale sensibilità per comprendere realtà sociali diverse. Tale “avvicinamento” si plasma in un evento visivo che risulta essere un processo di negoziazione tra l’artista e le sensibilità culturali che dovranno riceverlo e decifrarlo. I processi d’analisi e ricerca sono un’apertura alla differenza con cui si cerca di comprendere l’altra cultura nello spazio vitale che la genera, nell’ambito territoriale che la contiene, nelle esperienze sociali che la strutturano. In quest’ottica nasce *On Translation: Açık Radyo*, un progetto artistico che porta Antoni Muntadas a confrontarsi con le sensibilità del Medio Oriente. Açık Radyo è una radio indipendente di Istanbul (Capitale Culturale Europea 2010) senza animo di lucro e indubbiamente la maggiore fonte d’informazione alternativa della Turchia. La radio si fonda su un collettivo di 92 persone che condividono gli stessi principi etici quali il rispetto per la giustizia, la democrazia pluralista, i diritti umani e la difesa delle libertà fondamentali. Nel 2008, all’interno del Progetto *Live and Work in Istanbul*, Muntadas realizza l’opera video a partire dall’estetica del documentario e servendosi della Açık Radyo come filtro per tradurre la città di Istanbul. Con e su Açık Radyo Muntadas organizza quattro programmi radiofonici che gli permettono di decifrare Istanbul contemporanea, la cui complessità è il risultato di cambi radicali che hanno modificato non solo la sua estetica urbana ma anche l’immagine degli autoctoni. Muntadas investiga quindi una questione particolarmente urgente in un paese che durante tanti anni è rimasto al margine della modernità europea e che si è sviluppato tra miti e stereotipi, ma anche tra conflitti e tensioni a volte violenti. Per mezzo dell’analisi, della ricerca e delle interviste si individua il grande nodo centrale che ha costituito la grande metropoli attuale e cioè la relazione problematica tra Oriente e Occidente, tra modernità e tradizione e globalizzazione e persistenza delle culture

---

<sup>603</sup> Antoni MUNTADAS, “On Translation”. En: *Muntadas. La construcción del miedo y la pérdida de lo público*. Granada: Centro José Guerrero, 2008, p. 85.

locali.<sup>604</sup> Per Muntadas superare questi dualismi è stata una necessità che ha aperto spazi di traduzione e negoziazione.

*On Translation* si presenta non solo come la metafora dell'irriducibile molteplicità delle lingue e dei linguaggi, ma anche come l'esibizione dell'impossibilità di completare, totalizzare e saturare le possibilità espressive aperte da qualsiasi atto di traduzione. Infatti, l'analisi delle singole opere comporta una significativa riflessione sulla traduzione intesa come atto d'interpretare lingue e culture, ma anche di comprendere norme morali ed etiche, valori e sentimenti. Creando una linea discorsiva sull'appartenenza e la distanza, la riscrittura e la manipolazione dei codici culturali e dei media necessari per rappresentarli, *On Translation* si rivela particolarmente idoneo per stabilire i parametri di una nuova determinazione dell'evento visuale. L'opera d'arte non è solo l'espressione di una storia o di una tradizione singolare, piuttosto è l'espressione di un pensiero che vaga senza una meta fissa, che si muove tra ambiti disciplinari, linguaggi, idiomi, media, che si trasporta da un luogo a un altro e che dunque necessita d'essere tradotto. Oltre le frontiere *On Translation* si converte in una metafora in cui l'etica dell'ospitalità linguistica forma parte della sua stessa narrativa.

---

<sup>604</sup> Cfr. Modesta DI PAOLA, "El arte de la interpretación y la interpretación del arte. On Translation de Antoni Muntadas". En: *Muntadas. Warning: Perception requires involvement*. Mosca: National Centre for Contemporary Arts, 2011, pp. 32-39.





---

## **COCLUSIONES**

*EL GIRO DE LA TRADUCCIÓN EN LOS ESTUDIOS DE CULTURA VISUAL*



## CAPÍTULO XVI

### *ARGUMENTACIÓN DE LAS CONCLUSIONES*

La posibilidad de desarrollar una tesis doctoral acerca del fenómeno de la traducción en el Arte Visual se ha mostrado plausible gracias a algunas aproximaciones de carácter teórico que a lo largo de estas últimas tres décadas han manifestado interés por los fenómenos interculturales. La Literaria comparada, la Iconología Crítica, los Estudios Visuales y los Estudios de Traducción han tenido que conformarse a los nuevos análisis culturales desarrollados por los *Cultural Studies*, así como por algunas tendencias filosóficas nacidas en el post-estructuralismo y el deconstruccionismo. El concepto “cultura”, entendido como la dialéctica entre el ser en su relación con la sociedad, ha sido el eje desde el cual la traducción se ha relacionado al ámbito de la Teoría del Arte así como a la producción de artefactos visuales. A partir de la década de los noventa también las prácticas artísticas han sufrido la tendencia a moverse hacia las problemáticas relacionadas con la cultura, creando ámbitos, afinidades e intereses comunes con las teorías de la traducción lingüística y cultural.

Durante el desarrollo de la tesis se ha creído oportuno crear algunas zonas de contacto entre algunas disciplinas tratadas a partir de las tendencias teóricas y las prácticas artísticas que se han producido en las últimas tres décadas. Hemos denominado estas tendencias bajo la nomenclatura de *versus* (de derivación latina: “hacia a”), término entendido en su doble significado inglés *against* (en contra) y *turn* (vuelta) para manifestar la relación, pero también el conflicto, que puede nacer del cruce entre ámbitos de estudio. El primer *versus* que se ha descrito se delinea en el capítulo titulado “Estudios Culturales versus Estudios Visuales”. A partir del giro visual que se ha producido dentro de los Estudios Culturales se han analizado las aportaciones de ilustres teóricos de los Estudios Visuales como Charles Jencks, Stuart Hall, Jessica Evans y Nicholas Mirzoeff. Siempre dentro del ámbito visual, se ha delineado todo un capítulo acerca de la relación entre la Traducción y el Arte Visual a partir de los “actos de traducción” propuestos por Mieke Bal y Joanna Morra en el ámbito de los audiovisuales y en general en el complejo territorio de los estudios sobre imagen. La tercera sesión dedicada meramente al análisis de los Estudios de Traducción ha mostrado dos importantes *versus* descritos por André Lefevere y Susan Bassnett. El primero ha sido el giro cultural dentro de

los Estudios de Traducción y el segundo el giro translacional (*translational turn*) que se ha producido en los Estudios Culturales durante su fase internacionalista.

El esquema visual esbozado a partir de los *versus* correspondería a los siguientes criterios:

- Estudios Visuales (A) *versus* Estudios Culturales (B)
- Estudios Visuales (A) *versus* Estudios de Traducción (C)
- Estudios de Traducción (C) *versus* Estudios Culturales (B)
- Estudios Culturales (B) *versus* Estudios de Traducción (C)

Delinear este esquema ha sido de fundamental importancia para establecer el marco teórico de nuestra investigación. A partir de este esquema se ha podido orientar el proceso de búsqueda de fuentes y, consecuentemente, detectar los elementos conceptuales, los temas teóricos y las prácticas artísticas aptas para respaldar nuestra hipótesis de trabajo: establecer las premisas para una teoría de la traducción en el ámbito artístico. Delinear una teoría del arte acerca de la traducción visual ha significado recibir impulsos desde varios ámbitos disciplinares y constituir una amplia red de conceptos y temas relacionados entre ellos.

Los ámbitos disciplinares investigados a lo largo de esta tesis han permitido mapear la relación entre Traducción y Arte Visual tanto como materia metafórica en la comparación entre las artes y los medios artísticos, como materia de reflexión entre lenguas y culturas manifestadas en la teoría y en la producción visual. Dentro de la Literatura Comparada los temas relacionados al fenómeno interartístico, es decir a la capacidad que el arte tiene de moverse entre medios y lenguajes, y por tanto de traducirse, ha sido el punto de partida desde el que movernos en un plano de dialéctica estética y crítica. Las teorías interartísticas, sobre todo a partir de Karl Bühler (*Teoría del lenguaje*) y Ernst Gombrich (*Art and Illusion: A Contribution to the Psychology of Pictorial Representation*) han querido subrayar el valor móvil e interdisciplinar que conlleva la relación entre el Arte y la Literatura. Esta relación se mueve de hecho en un terreno híbrido constituido por préstamos y transferencias de términos y conceptos. En el contexto interartístico, la relación entre Arte y Literatura se revela ya desde la antigüedad por medio de las prácticas de la Oratoria o de la Retórica. La descripción verbal de un objeto artístico (éfrasis y enárgeia) era por ejemplo una tentativa de traducir una representación visual a lo verbal. Los innumerables artefactos artísticos admirados por la

capacidad de representación mimética y realística eran traducciones del mundo sensible en materia artificial. El mito y la leyenda representados en la obra de arte eran traducciones en narrativas visuales.

Desde los primeros capítulos de esta tesis se ha demostrado por tanto que la traducción ha sido una estrategia conceptual para relacionar metafóricamente las artes literarias y las artes visuales. Sin embargo, la Rétorica y la Oratoria clásica han establecido los cánones de la actual comparación entre las Artes Hermanas. Durante siglos la alternante tendencia a unir y separar un ejercicio del otro (lo poético y lo visual) ha conformado la relación entre el logos y el icono en nuestra contemporaneidad. La Retórica Visual contemporánea comúnmente asociada a las investigaciones semiológicas de Roland Barthes, Umberto Eco e Norman Bryson, define las prácticas del “lenguaje visual” como forma de interrogarse acerca del “estilo” entendido tanto como apariencia estética como estrategia para la transmisión de mensajes e informaciones que tienen que ser descifrados, decodificados y traducidos en un mundo culturalmente siempre más conectado.

La atención hacia el estilo, los motivos y los valores simbólicos como elementos para representar estéticamente y visualmente una “narrativa cultural” ha sido el punto central de la Iconografía postulada por Erwin Panofsky. Hemos visto cómo en un capítulo de su libro *Meaning of Visual Art* (1955), titulado “Et in Arcadia ego: Poussin and the Elegiac Tradicion”, Panofsky explora detenidamente el problema de la traducción lingüística en la realización tanto formal como simbólica de la obra de Nicola Poussin, *Et in Arcadia Ego* (ca. 1638-40). Según él, la versión iconográfica de la obra de Poussin ha producido una traducción errónea de la frase latina de origen virgiliano “Et in Arcadia ego”. Panofsky detecta las razones de esta errónea traducción en algunos acontecimientos culturales y políticos que ocurrieron en la época de Poussin. Bajo la influencia de la versión pictórica de Poussin, se ha ido consolidando una nueva traducción lingüística y consecuentemente nuevas interpretaciones formales de la Arcadia. El ensayo de Panofsky nos lleva a revelar tres aspectos fundamental en la relación entre imagen y traducción: 1) La manipulación del canon artístico pasa por un proceso de traducción lingüístico y cultural<sup>604</sup>; 2) La “traducción visual”

---

<sup>604</sup> Aquí la comparación más directa nos orienta hacia la “manipulación del canon literario”, tema elaborado por la ilustre Escuela de Manipulación (“Manipulation School”) que cuenta entre sus protagonistas a Theo Hermans, André Lefevere, Susan Bassnett, Maria Tymoczko, Itamar Even-Zohar, Gideon Toury, José Lambert. Véase por ejemplo Theo Hermans *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Ob. cit.,

está sujeta a procesos ideológicos<sup>605</sup>; 3) La traducción visual es un proceso inevitable conforme a la naturaleza “viva” de la imagen, por tanto a su “voluntad de sobrevivencia”. Aunque el enfoque iconográfico de Panofsky haya fallado en la captura de la importancia del espectador en el análisis de la obra de arte, no podemos omitir la importancia de su ensayo sobre la traducción del motivo del *memento mori* para nuestro estudio. Su lectura iconográfica se detiene en la traducción como elemento para la sobrevivencia de un tema o motivo en la producción de las obras de arte. Este aspecto se evidencia en la capacidad de Poussin de operar como traductor infiel para el canon artístico y sin embargo fiel a la lectura de su época histórica y cultural. La obra de Poussin, en otros términos, es una recreación del canon, una reescritura necesaria a la sobrevivencia de la misma. La voluntad de sobrevivencia -que, como se ha visto, se relaciona con la teoría genetista desde Benjamin a Derrida, pasando por algunos teóricos del postcolonialismo (Glissant, Bhabha, etc.) y algunos artistas de la diáspora -es pues el componente más fuerte que relaciona la traducción y la imagen.

El método de Panofsky ha inspirado a muchos teóricos y postulado nuevos enfoques en la interpretación del objeto visual, aunque es con William J. T. Mitchell que la interpretación de la obra (ahora más bien entendida como imagen/texto) llega a un estadio superior de entendimiento. La Iconología Crítica, o “Iconología Textual” promueve el desarrollo de nuevos enfoques acerca del fenómeno interartístico. En su *Picture Theory*, el teórico norteamericano postula un “*pictorial turn*” (un giro de la imagen) dentro de la iconología tradicional. Esta posición no habría sido posible sin las aportaciones de teóricos como Richard Rorty con su “giro lingüístico” y Bohem con su “giro icónico”. Así, Mitchell pone en relación las Artes Hermanas bajo un enfoque que supera la simple metáfora de la traducción entre las artes. Su propósito principal es demostrar que desde un punto de vista semántico no existe ninguna diferencia entre el texto y la imagen. Según Mitchell la objeción a esta posición conceptual deriva de la aceptación, sin cuestionar que exista una diferencia entre el medio de la palabra y el medio de la imagen, es decir que la palabra se caracterizaría por el argumento -el discurso, la narrativa y la idea- mientras que la imagen sería inherente a

---

<sup>605</sup> Nos referimos a la Escuela de la manipulación, para la que la traducción opera en un doble sentido: como portadora de ideologías y como desveladora de ellas. Véase Ulrych, Margherita, “La traduzione nella cultura contemporanea anglosassone contemporanea: tendenze e prospettive”. En: *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, Margherita Ulrych (a cura di), UTET Libreria, Torino 1997, pp. 213-248.

formas espaciales, estáticas y corpóreas de la representación. Una confusión irreal, según Mitchell, porque nada impide a una pintura contar historias o desarrollar ideas abstractas.

Este mismo discurso ha sido reforzado por algunas posiciones teóricas durante toda la historia del arte. Solo para citar un caso de análisis, se ha descrito la teoría que Vasili Vasilievich Kandinskij elabora alrededor de la “gramática de la abstracción” capaz de elaborar narrativas y de la “traducción linear” entre medios y lenguajes artísticos.

El problema de la interacción entre los medios, o de lenguajes artísticos que se traducen, no se ciñe solo a la práctica de la écfrasis o el fenómeno de la *ut pictūra poësis*, sino que se presenta en la producción de los artefactos visuales que se presentan como “híbridos” entre medios. William Mitchell y, más recientemente, Josep Català han hecho hincapié en la importancia de analizar las “imágenes mixtas” y las “obras complejas” como “encuentros” entre medios tecnológicos y narrativas visuales y culturales. El problema del hibridismo estratado por Mitchell de forma muy clara en su ensayo titulado “Écfrasis y el otro”. El teórico estadounidense reflexiona acerca del sujeto verbal (el yo, blanco y colonizador) y el objeto visual (el otro silenciado y subalterno) es decir acerca de las mismas dinámicas que regulan la alteridad racial y la relación entre dominador y dominado, original y copia/traducción.

La Iconografía crítica propuesta por Mitchell se presenta como un “cosido de imágenes y textos”, que hay que interpretar y analizar en referencias a públicos heterogéneos. Aquí es importante entender que la superación que Mitchell propone respecto a la Iconografía clásica se encuentra justo en la presencia de un observador no ideal o abstracto cuanto más bien activo, participe, atento. La imagen/texto, no solo se observa sino que también se lee, en cuanto el lector visual descifra su contenido formal y narrativo en términos de *imagery* e ideología tanto del artista/autor como del observador/lector. Como en cualquier proceso lingüístico, también en el lenguaje visual se desarrolla un proceso que nos lleva a leer la imagen, interpretar la representación de la realidad, descifrar la realidad misma, traducir una lengua y descodificar otra cultura. La Narratología, sobre todo la que propone Mieke Bal, avanza hacia la definición del “lector de imágenes” en un contexto internacional, globalizado y dominado por las nuevas tecnologías. Aquí, los ejemplos artísticos analizados se basan en los enfoques tratados en estos capítulos de la tesis y demuestran que gracias a todos estos momentos teóricos es posible hablar de una nueva y renovada alianza entre el icono y el logos a partir del elemento cultural como objeto de estudio. En las obras de Zhang Huan y Mona



Hatoum la “narrativa visual” y el acto de “observar leyendo” nos acercan al concepto de “traducción visual”. Como un traductor lee una obra literaria para descifrar su significado y trasladarlo en otra lengua, el lector de textos visuales tiene que decodificar el mensaje de su visión y traducir su significado tanto en términos lingüísticos como culturales e ideológicos.

A partir de estas premisas, nuestra investigación sobre traducción en el Arte Visual nos ha llevado a revelar algunas zonas de contacto entre los Estudios Visuales y los Estudios de Traducción, más claras –como se ha subrayado en varias ocasiones - desde que Mieke Bal y Joanna Morra publicaron el artículo “Acts of Translation”, en 2007. A partir de esta publicación se han detectado algunas zonas de contacto entre los Estudios Visuales y los Estudios de Traducción:

- 1) Las teorías sobre traducción intermedial surgidas como consecuencia del cruce entre ámbitos de estudio (*crossing boundaries*) y también como una necesidad para analizar las complejas y polifacéticas realidades mediales contemporáneas. Aquí se ha demostrado la importancia de la traducción en su relación entre imagen y uso de las nuevas tecnologías, el soporte digital, la realidad aumentada, tomando como ejemplos las investigaciones de Amaranth Borsuk e Ilya Szilak conducidas en el Departamento Comparative Media Studies/Writing de la Universidad Norteamericana MIT. Se ha mostrado además que la producción artística contemporánea, sobre todo a partir de la acción artística de Sarah Browne, Gareth Kennedy o Guillermo Gómez-Peña refuerzan la necesidad de la traducción en la mediación entre medios, culturas y sociedades.
- 2) La teoría sobre traducción cultural analiza el discurso sobre la globalización y consecuentemente la necesidad de establecer un diálogo intercultural. Los fenómenos de la globalización y de la internacionalización del arte han convertido la práctica y la teoría artística en un campo abierto a las relaciones interculturales e interlingüísticas. Baste pensar en las exposiciones de arte internacional y las Bienales en las que se muestran trabajos artísticos producidos en varios países del mundo y que reciben artistas y públicos de todas las hablas.

Como otros conceptos de las Ciencias Humanas, la Traducción se vuelve materia de estudio para teóricos interesados en revelar sus relaciones con otros ámbitos conceptuales. A partir de la relación entre los Estudios Visuales y los Estudios de Traducción operada por Bal y Morra, se ha creído oportuno investigar el concepto de traducción dentro de sus ámbitos más específicos, es decir, la Literatura, la Lingüística, la Filosofía y los Estudios de Traducción. Los primeros tres ámbitos de estudio, en general, encuentran un punto nodal en las teorías nacidas alrededor del mito de Babel y la consecuente necesidad de traducir en términos lingüísticos, culturales y políticos. Aquí, los conceptos de donación y hospitalidad revelan la ética de la traducción entre comunidades y pueblos así como la obra de Ghazel o de Tere Recarens muestran en delinear una (im)posibilidad de la ética de la hospitalidad lingüística. Sin embargo el concepto que desde nuestro punto de vista relaciona más detenidamente la imagen y la traducción es “sobrevivencia”. El deconstructivista francés Jacques Derrida en su ensayo “Des Tours de Babel” analiza la idea de parentela sustentada por Benjamin en “La tarea del traductor”. La insistencia en usar palabras como semen, vida y sobrevivencia por parte del filósofo alemán, según Derrida, describe la metáfora vitalista o el código genetista y parental. Sin embargo, este código no tiene relación con la naturaleza o con la “corporeidad orgánica”, sino más bien con la historia: “Hay vida en el momento en que la ‘sobrevivencia’ (el espíritu, la historia, las obras) va más allá de la vida y de la muerte biológica”.<sup>606</sup> Esta visión comporta el entendimiento de la historia de las lenguas como un “crecimiento”, en cuanto estas nunca se quedan inmóviles y siguen sus vidas gracias al “uso” y a la transmisión que el hombre hace de ellas a diferentes niveles de la comunicación cotidiana, la literaria, la poética, etc. En este sentido el original de una obra está predestinado por la exigencia de su traducción. Más aún, el original y la traducción están relacionados, o para usar una palabra de Derrida, están “en deuda” el uno de la otra. Así mismo, desde una perspectiva visual, y como hemos demostrado con el análisis del ensayo de Panowsky la imagen persiste a través de la historia exigiendo sus traducciones.

Naturalmente, para no caer en la dispersión y en la abundancia de las informaciones proporcionada por las fuentes teóricas acerca de los Estudios de Traducción, se han abordado los temas más importantes de nuestra investigación a partir de los giros anteriormente descritos. Cada uno de estos momentos ha sido analizado a partir del nacimiento de los *Translation Studies*, y de la consecuente unión entre la traducción, la cultura, la filosofía del

---

<sup>606</sup> Jacques DERRIDA, “Des Tours de Babel”. Ob. cit., p. 385.

lenguaje (sobre todo la postestructuralista y el deconstruccionismo), la Antropología, las teorías postcoloniales y finalmente los Estudios de Género. Los Estudios de Traducción han tenido dos momentos fundamentales en la definición de sus campos de investigación interdisciplinaria.

1) El primero coincide con la publicación *Translation, History and Culture* (1990) en la que Bassnett y Lefevere postulan el *cultural turn* en los *Translation Studies*. En el artículo titulado “Proust’s Grandmother and the Thousand and One Night. The Cultural Turn in Translation Studies”, describen la traducción como un acto de tipo cultural en cuanto concierne intermediarios no solo de lenguas diferentes sino de culturas y tiempos lejanos entre ellos. 2) El segundo momento coincide con la publicación del artículo de Susan Bassnett “The Translation Turn in Cultural Studies” en la antología *Constructing Cultures: Essays on Literary translation* (1998). Bassnett en esta ocasión postula un *translational turn* en los Estudios Culturales debido a la fase internacional que ambas disciplinas se encontraban a compartir. Desde entonces los Estudios de Traducción se abren a investigaciones no solo de tipo “cultural” sino también de relevancia intercultural. Aquí, la Escuela de la manipulación protagonizada por Theo Hermans, Susan Bassnett, André Lefever y José Lamber ha sido determinante para el análisis de las nuevas formas de entender los códigos literario relacionados con las formas de poder y manipulación. En la conexión entre imagen y lenguaje la obra del artista turco Kutluğ Ataman resulta ser un caso de estudio apropiado tanto para la investigación desarrollada por la Escuela de la manipulación como para las teorías nacidas alrededor del concepto de traducción como sobrevivencia.

La fase de la internacionalización abre los Estudios de Traducción hacia las teorías postcoloniales producidas con el intento de repensar el rol de la traducción en los procesos del imperialismo occidental. Las literaturas sobre la alteridad y el otro han inspirado posiciones teóricas como las de Edward Said, Homi Bhabha, Tejaswini Niranjana, Gayatri Chakravorty Spivak, Vicente Rafael, Haroldo de Campos. Estas teorías, en algunos casos sumergidas en el post-estructuralismo, aunque con desigual énfasis, han plasmado una crítica de la resistencia en contra del proyecto etnocéntrico.

La importancia de la traducción como transferencia intercultural se ha comprobado también a partir de las *Travelling Theories* sobre todo las desarrolladas por Mary Luis Pratt en su teoría del “contact zone”, Emily Apter en la elaboración de una nueva literatura comparativa en la que la traducción se manifiesta como “zona” de guerra y conflicto, y el

concepto de viaje como traducción desarrollado por James Clifford. Las *Travelling Theories* a menudo se entrecruzan con las teorías poscoloniales nacidas cerca de la frontera (Gloria Anzaldúa), el hibridismo (Homi Bhabha), la criollización (Édouard Glissant), el *inbetweenness* (Lotbinière-Harwood). En estos contextos conceptuales, la traducción se rige como elemento de mediación y de comprensión entre diferentes dinámicas interculturales.

Con las obras analizadas en la última parte de la tesis se ha querido revelar una poética de la traducción cultural no siempre neutra y transparente, sino que más bien plasman un lugar de conflicto entre dos fuerzas en las que algo se pierde para poder adquirir lo nuevo.

Las obras de Teresa Margolles y Chantal Akerman representan el discurso acerca de la traducción en las zonas fronterizas, demostrando cómo el interés por estas temáticas en general concierne también a la condición del *border crossing* en un mundo global. El *in-between*, el entremedio fronterizo, diaspórico e híbrido es lo que lleva a otras conceptualizaciones acerca de la traducción. El feminismo canadiense proclama una nueva forma de *inbetweenness* en la que el análisis postcolonial se une a posiciones politizadas de la cultura en cuanto la traducción no es simplemente un modelo lingüístico de transferencia de significados sino una práctica entre (*across*) lenguajes y géneros. Esta particular posición se plasma en la obra de la artista egipcia Ghada Amer y en su crítica amarga a los procesos de manipulación de los códigos culturales y de género.

En un contexto de visibilidad de las formas artísticas y del rol del artista/traductor las posiciones teóricas de Édouard Glissant y Haroldo de Campos suponen notas de gran valor intelectual y ético. Además es gracias a estos autores que la recreación de la imagen como traducción se hace más clara y directa, no solo en su manifestación textual sino también meramente visual. En Haroldo y Augusto de Campos la traducción es por su misma naturaleza física y matérica: no se traduce el significado, sino el propio signo, o sea, su 'fisicidad, la materialidad misma (figg. 51-54). Aquí es donde la teoría de la traducción (recreación) se junta con la teoría de la imagen (metaimagen) aún más si se considera que para los de Campo la poesía visual es una escultura que traduce narrativas. La producción artística del brasileño Cildo Meireles detiene la fuerza de la herencia filosófica y literaria de su país y manifiesta en términos plásticos la fuerza del concepto de transcreación, a su vez heredero de transculturación. La importancia de la obra de Meireles además consiste en haber detectado la necesidad de la traducción no solo en términos culturales, sino también propiamente lingüísticos en tanto que el arte se confronta y se conforma a las praxis

materiales e inmateriales de la globalización. En esta línea nos ha parecido necesario analizar aunque brevemente la obra de la fotógrafa alemana Andrea Frank que documenta la ola de la globalización por cambiar la conformación de las ciudades contemporáneas.

Delineados los ejes principales de nuestra investigación acerca de la traducción y el arte visual se ha querido terminar la tesis con un caso de estudio muy específico. La serie de trabajos artísticos titulada *On Translation* apareció por primera vez en 1995 y desde entonces el artista Antoni Muntadas, por más de 30 años, ha investigado la propia traducción como fenómeno visual en relación con lo global, glocal, transnacional, intercultural e intermedial. La obra de Antoni Muntadas es seguramente el caso más importante analizado en nuestra investigación pues no solo investiga la propia traducción lingüística, cultural e intercultural, sino que también, y nos parece bastante sintomático, aparece en los años noventa, cuando empezaban a aparecer las mismas teorías analizadas a lo largo de la tesis acerca de la traducción y de la visión. *On Translation* concluye nuestras argumentaciones acerca de un giro de la Traducción en los Estudios Visuales Culturales y confirma nuestra hipótesis acerca de la necesidad de crear las premisas para una teoría de la traducción visual.

### **16.1. Líneas de continuidad**

El estudio de la visión y de la traducción se mueve hacia un terreno de comparación literaria y visual en el que confluyen muchos ámbitos de estudio cuyos ejes de investigación son la identidad, la sociedad, el territorio y la política. Todos estos aspectos de la visión, como de la traducción, han sido detectados también en la producción artística. Como ha quedado de manifiesto, no solo las discusiones teóricas motivan a usar el término traducción visual, sino también que algunos fenómenos artísticos actuales necesitan de nuevas lecturas y metodologías de investigación para sus interpretaciones. El acto de interpretar hoy en día nace de una decodificación de la obra de arte a partir del contexto histórico y geográfico en la que se ha producido y en la que se encuentra para ser observada. En un mundo global, sin embargo, muchas obras de arte parecen quedarse dentro de un olvido intelectual dado por la dificultad de entenderlas y descifrarlas. El concepto de traducción visual se relaciona por tanto a una noción hermenéutica que reflexiona sobre las complejidades del artefacto artístico contemporáneo, pero también como metáfora para reflexionar sobre los intercambios culturales y lingüísticos que se dan entre sujetos y en eventos artísticos internacionales. En el

momento en que el público vuelve a ser un elemento clave dentro de todo análisis visual, la característica “cultural” tiene que ser tomada en licita consideración. Pues, en la era de la globalización del arte el público es heterogéneo, móvil, imprevisible, diaspórico, híbrido, etc. En este contexto nuestra definición de “traducción visual” se inserta como un nivel más profundo de interpretación del texto visual en el que se combinan dos elementos fundamentales: la transmisión de los artefactos visuales compuestos por soporte, forma, estilo y narrativas conceptuales, y la recepción y decodificación de los mensajes interculturales e interlingüísticos. La traducción visual por tanto entra dentro del más amplio ámbito de la comunicación visual, de la transmisión de los mensajes, los medios utilizados como vehículos de información y consecuentemente el modo de recibirlos fenomenológicamente y decodificarlos culturalmente.

A partir de estas premisas nuestra futura investigación acerca de la traducción visual versará sobre de la “(Im)possibilità di una etica dell’ospitalità linguistica”, un concepto nacido después de la lectura del ensayo de Paul Ricoeur intitulado *Sur la traduction*. Una primera propuesta de elaborar una ética de la hospitalidad en relación al arte visual se plasmó en un artículo, todavía inédito, titulado “Traducción cultural en la producción artística. Posibilidad e imposibilidad de una ética de la hospitalidad lingüística” presentado en forma de comunicación durante el Congresso “VISUALIZING EUROPE: The Geopolitical and Intercultural Boundaries of Visual Culture” organizado en la Universidad de Barcelona, en 2011. Posteriormente esta idea se ha convertido en un tema específico de investigación desarrollado en dos momentos diferentes: durante el Seminario sobre el problema de la traducción organizado en la New York University en el que se presentó una comunicación titulada *From Interpretation of the meaning to visual translation*, y un segundo momento que abarca estos dos últimos años de investigación en el Departamento de Estudios Culturales de la Università degli Studi di Palermo donde nuestra investigación sigue desarrollando el tema de la hospitalidad lingüística en la obra de Antoni Muntadas bajo la tutoría del teórico italiano Mauro Pala. La futura investigación recupera las preciosas experiencias de investigación vividas durante los últimos tres años y propone nuevos objetivos, intereses y curiosidades. El punto de partida es el concepto de ética de la hospitalidad lingüística propuesto por Ricoeur, para extenderse hacia una reflexión teórica acerca de la hospitalidad en sus variantes culturales, políticas y económicas, sobre todo analizando sus dinámicas dentro de los confines del territorio Europeo. Damos gran importancia al análisis de las formas interartísticas,

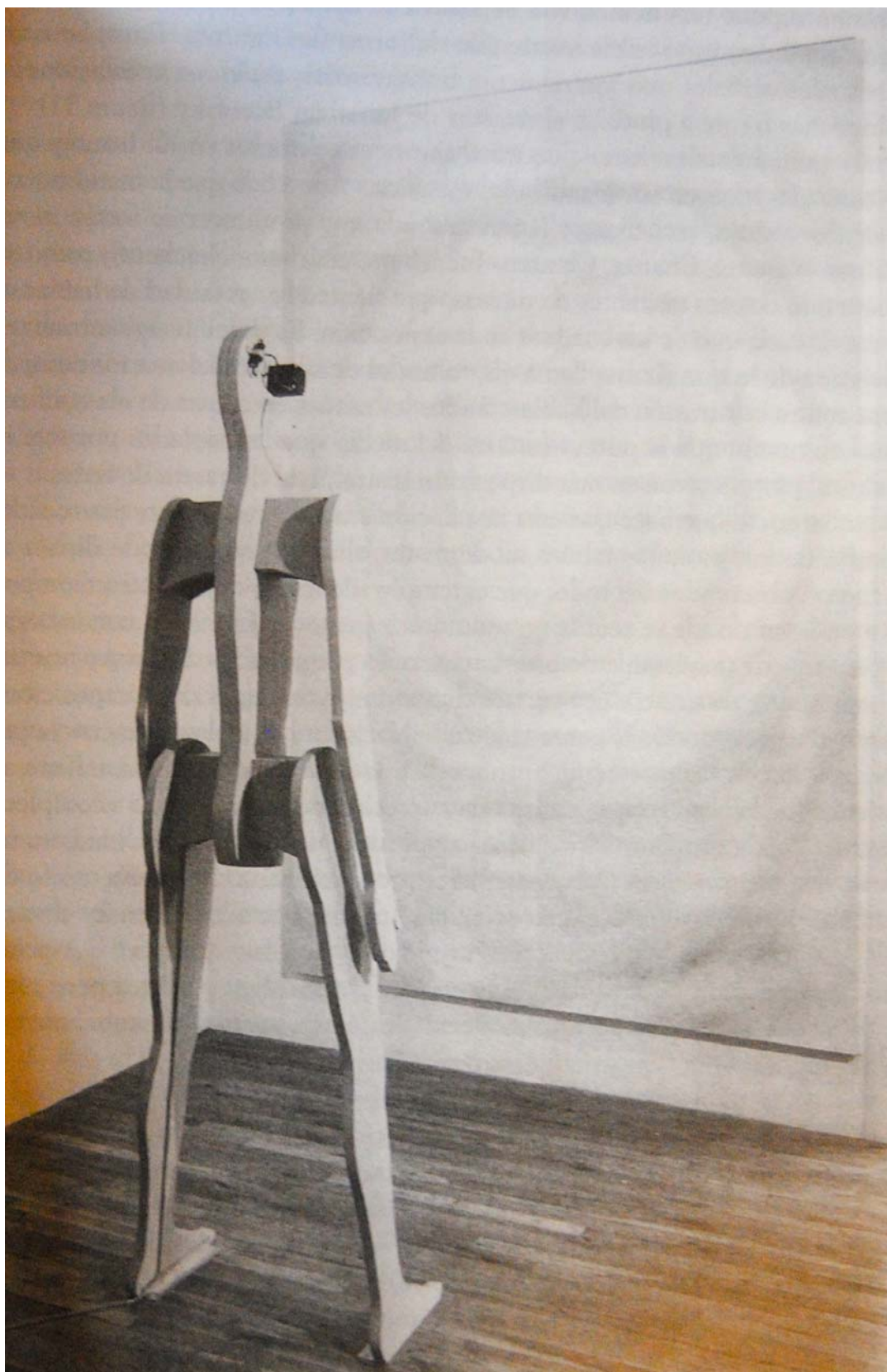
interlingüísticas e interculturales nacidas por el contacto entre sociedades y comunidades. En los futuros desarrollos de la investigación la obra visual y textual de Muntadas será el eje desde donde extender nuestros intereses teóricos.

---

ILUSTRACIONES







**Fig. 1.** Jonathan Borofsky, *Green Space Painting with Chattering Man at 2,841,789*, 1983.

OBJETO DE INTERPRETACION	ACTO DE INTERPRETACION	BAGAJE PARA LA INTERPRETACION	PRINCIPIO CORRECTIVO DE LA INTERPRETACION (HISTORIA DE LA TRADICION)
<p><b>I.</b> Asunto <i>primario</i> o <i>natural</i>: a) fáctico, y b) expresivo, que constituyen el universo de los motivos artísticos.</p>	<p><i>Descripción pre-iconográfica</i> (y análisis pseudoformal).</p>	<p><i>Experiencia práctica</i> (familiaridad con objetos y acontecimientos).</p>	<p>Historia del <i>estilo</i> (estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, los <i>objetos</i> y <i>acontecimientos</i> fueron expresados mediante <i>formas</i>).</p>
<p><b>II.</b> Asunto <i>secundario</i> o <i>convencional</i>, que constituye el universo de las <i>imágenes, historias y alegorías</i>.</p>	<p><i>Análisis iconográfico</i>.</p>	<p><i>Conocimiento de las fuentes literarias</i> (familiaridad con temas y conceptos específicos).</p>	<p>Historia de los <i>tipos</i> (estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, los <i>temas</i> o <i>conceptos</i> específicos fueron expresados mediante <i>objetos</i> y <i>acontecimientos</i>).</p>
<p><b>II.</b> <i>Significación intrínseca</i> o <i>contenido</i>, que constituye el universo de los <i>valores simbólicos</i>.</p>	<p><i>Interpretación iconológica</i>.</p>	<p><i>Intuición sintética</i> (familiaridad con las <i>tendencias esenciales de la mente humana</i>), condicionada por una psicología y una «<i>Weltanschauung</i>» personales.</p>	<p>Historia de los <i>síntomas culturales</i>, o <i>símbolos</i> en general (estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, las <i>tendencias esenciales de la mente humana</i> fueron expresadas mediante <i>temas</i> y <i>conceptos</i> específicos).</p>

Fig. 2. Erwin Panofsky, tabla sinóptica.



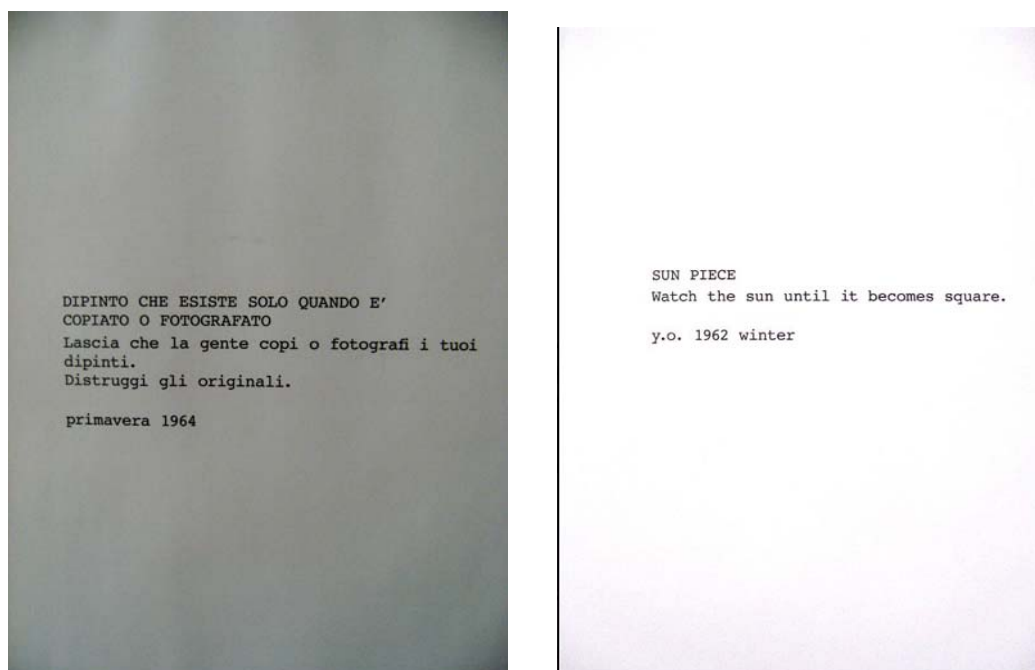
Fig. 3. Nicola Poussin, *Et in Arcadia Ego*, 1637-38.



Fig. 4. Giovanni Francesco Guercino, *Et in Arcadia Ego*, 1618-22.

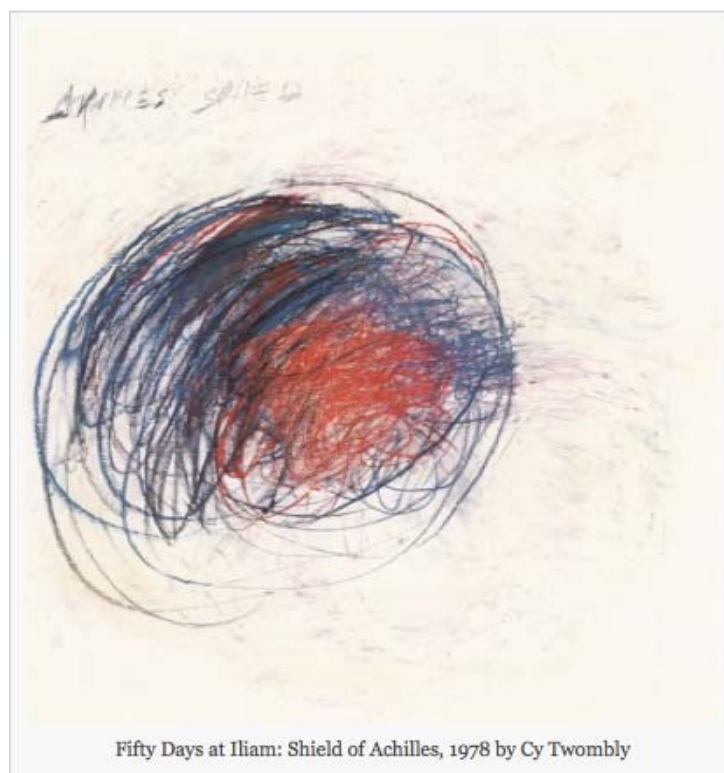


**Fig. 5.** Parmigianino, *Autorretrato ante el espejo*, 1524.



**Fig. 6.** Yoko Ono, *Poems Sun Piece*, invierno de 1962.

**Fig. 7.** Yoko Ono, *Poem*, primavera de 1964.



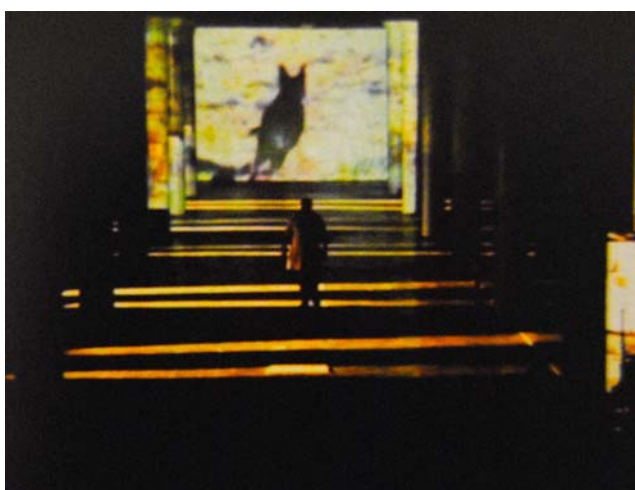
**Fig. 8.** Cy Twombly, *Shield of Achilles*, 1978.



**Fig. 9.** Joan Jonas, *Delay Delay*, 1972.



**Fig. 10.** Joan Jonas, *Mirror Piece I*, 1969.



**Fig. 11.** Joan Jonas, *I Want to Live in the Country (And Other Romance)*, 1976.

**Fig. 12.** Joan Jonas, *Lines in the Sand*, 2002.

**Fig. 13.** Joan Jonas, *The Shape, the Scent, the Feel of Things*, 2004-2006.



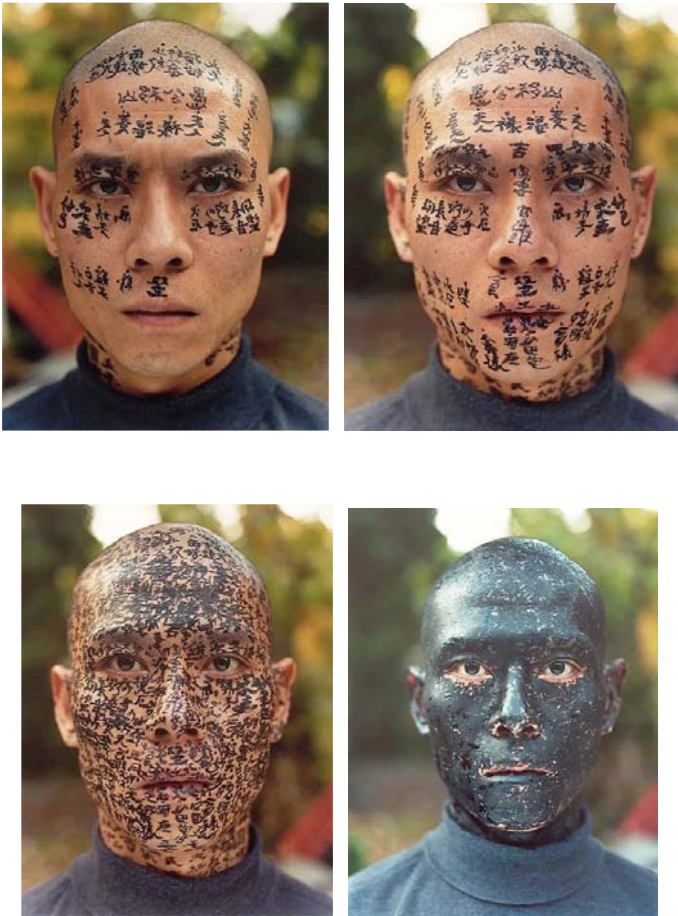
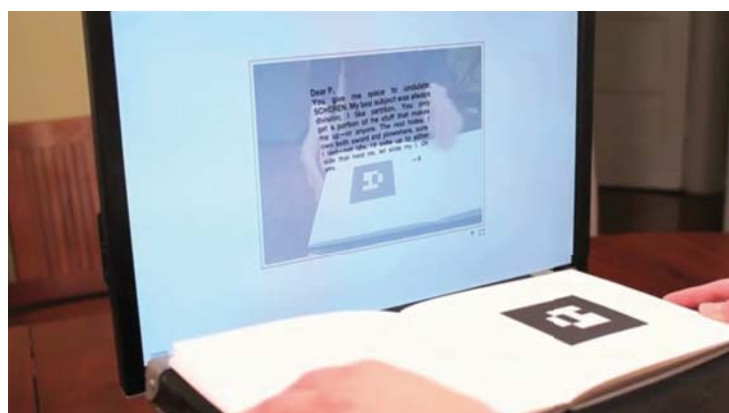


Fig. 14, 15, 16, 17. Zhang Huan, *Family Tree*, 2000. Performance, New York.



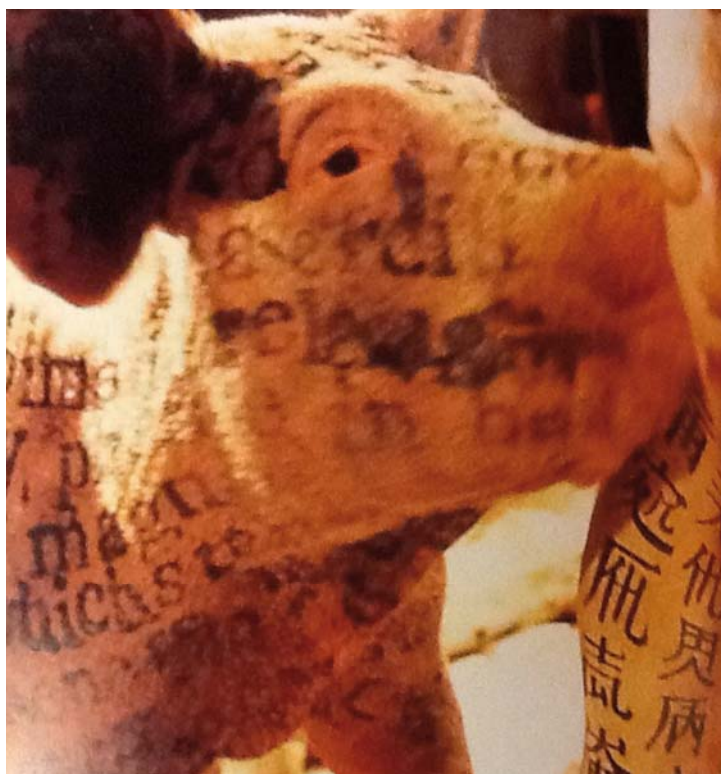
Fig. 18. Mona Hatoum, *Measures of Distance*, 1988.



**Fig. 19.** Kennedy Browne, *Milton Friedman on the Wonder of the Free Market Pensil*, 2009.

**Fig. 20.** Guillermo GÓMEZ- PEÑA, *El Naftazteca: Cyber-Aztec TV for 2000 A.D.*, 1994.

**Fig. 21.** Amaranth Borsuk, *Between Page and Screen*, 2012.



**Fig. 22.** Xu BING, *Cultural Animal*, 1994.



**Fig. 23.** Wenda GU, *Retranslation & Rewriting of Tang poetry #1*, 2000.



**Fig. 24-25.** Nusra Latif QURESHI, *Did you come here to find history?*, 2009.



**Fig. 26-27.** Chantal AKERMAN, *A voice in the Desert*, 2002.



Fig. 28. Rogelio LÓPEZ CUENCA, *El paraíso es de los extraños*, 1999- ...

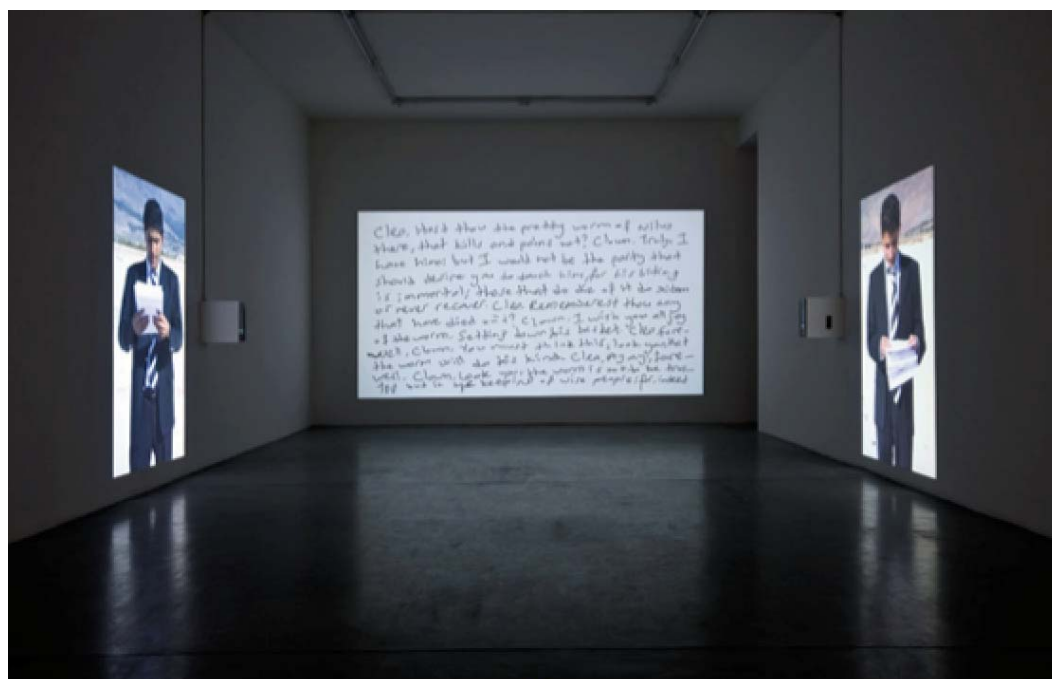


Fig. 29. Kutlug ATAMAN, *The Complete Works of William Shakespeare*, 2009.



**Figg. 30-31.** Kutlug ATAMAN, *English As a Second Language*, 2009.



Fig. 32. Kutlug ATAMAN, *Kutlug Ataman's Semiha b. unplugged*, 1997.



Fig. 33. GHAZEL, *Home (stories)*, 2005.





**Fig. 34.** Tere RECARENS, *Miss work*, 2005.



**Fig. 35.** Ghada AMER, *Barbie Aime Ken, Ken Aime Barbie*, 1995-2000.



**Fig. 36.** Cildo MEIRELES, *Babel*, 2001-2006.



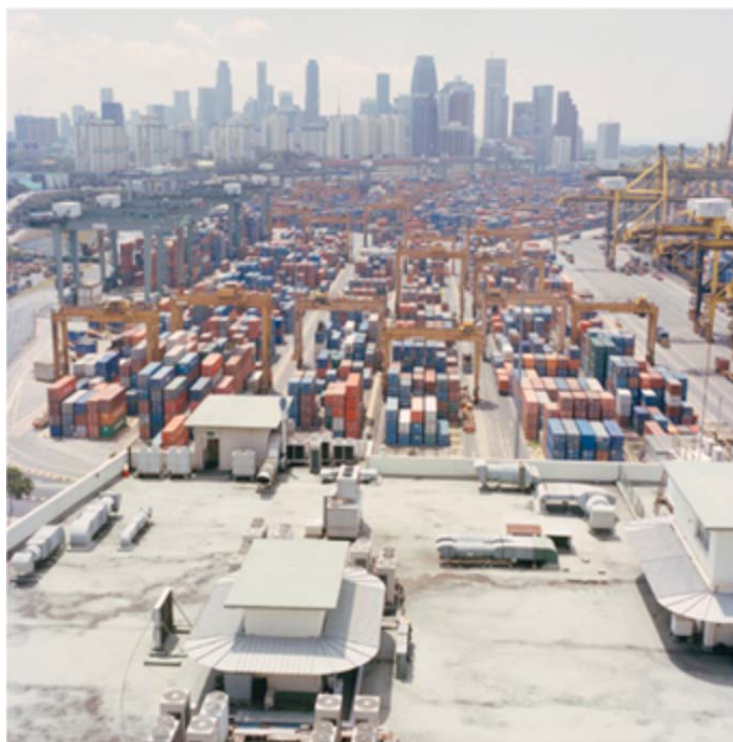
**Fig. 37.** Cildo MEIRELES, *Marulho*, 1991-1997.



**Fig. 38.** Cildo MEIRELES, *Abajur*, 1997-2010.



**Fig. 39.** Andrea FRANK, “Barcelona” (2005), *Ports and Ships*, 2004-2008.



**Fig. 40.** Andrea FRANK, “Singapore” (2007), *Ports and Ships*, 2004-2008.



**Fig. 41.** Antoni Muntadas, *CEE Project*, 1989-1998.



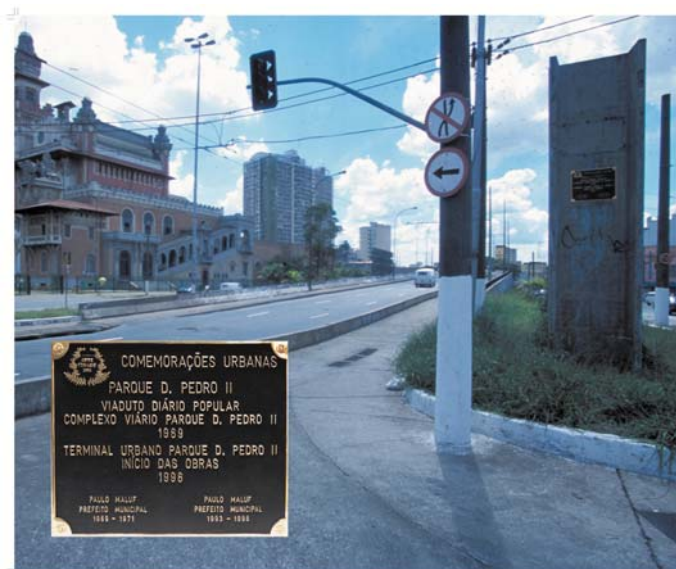
**Fig. 42.** Antoni Muntadas, *Words: The Press Conference Room*.



**Fig. 43.** Antoni Muntadas, *On Translation: Die Stadt* (Granz), 1999-2004.

**Fig. 43.** Antoni Muntadas, *On Translation: Die Stadt* (Lille), 1999-2004.

**Fig. 43.** Antoni Muntadas, *On Translation: Die Stadt* (Barcelona), 1999-2004.



**Fig. 46.** Antoni Muntadas, *On Translation: Commemorações Urbanas*, 1998-2002.

**Fig. 47.** Antoni Muntadas, *On Translation: I Giardini*, 2005.

**Fig. 48.** Antoni Muntadas, *On Translation: El aplauso*, 1999.

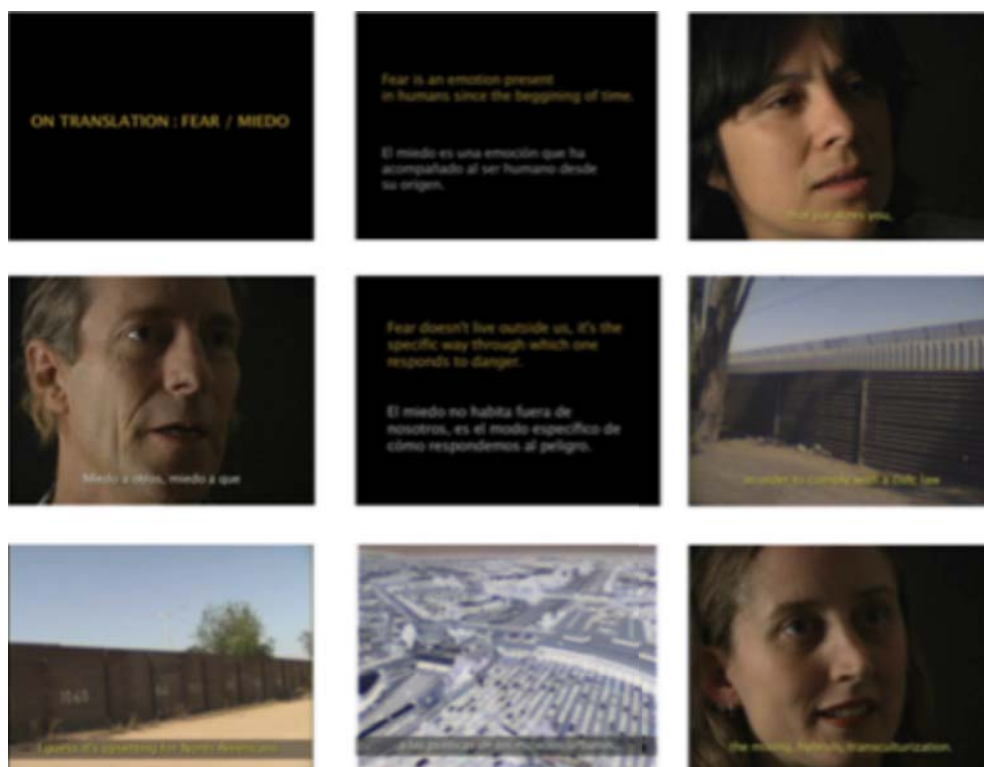


Fig. 49. Antoni Muntadas, *On Translation: Miedo/Jauf*, 2007.



Fig. 50. Antoni Muntadas, *On Translation: Miedo/Jauf*, 2007.



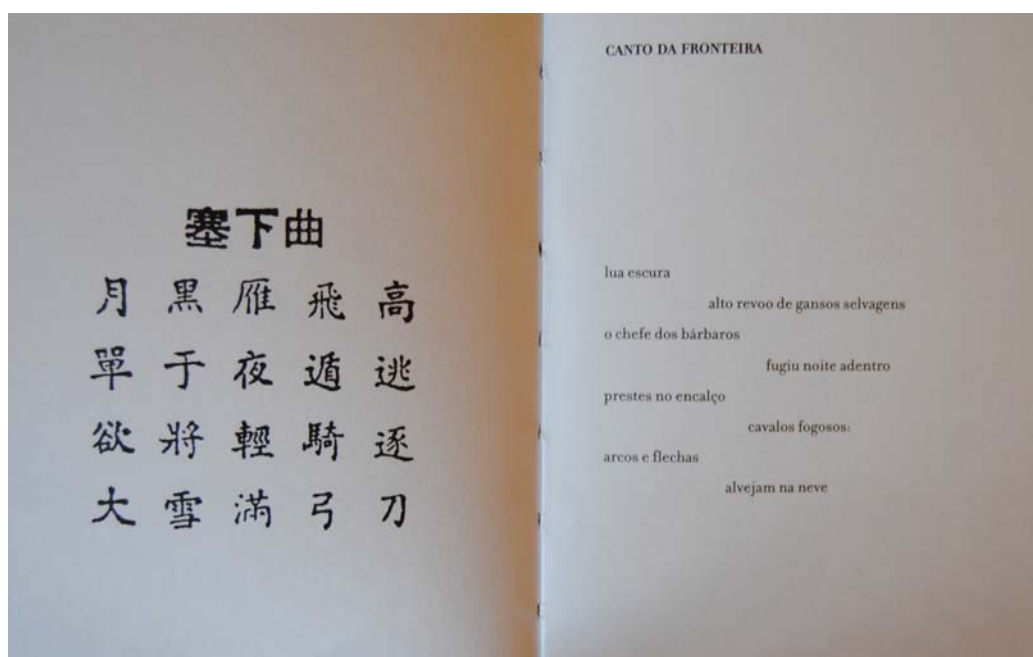


Fig. 51. Haroldo De Campos, *Canto de frontera (Lu Lun)*, 2009.

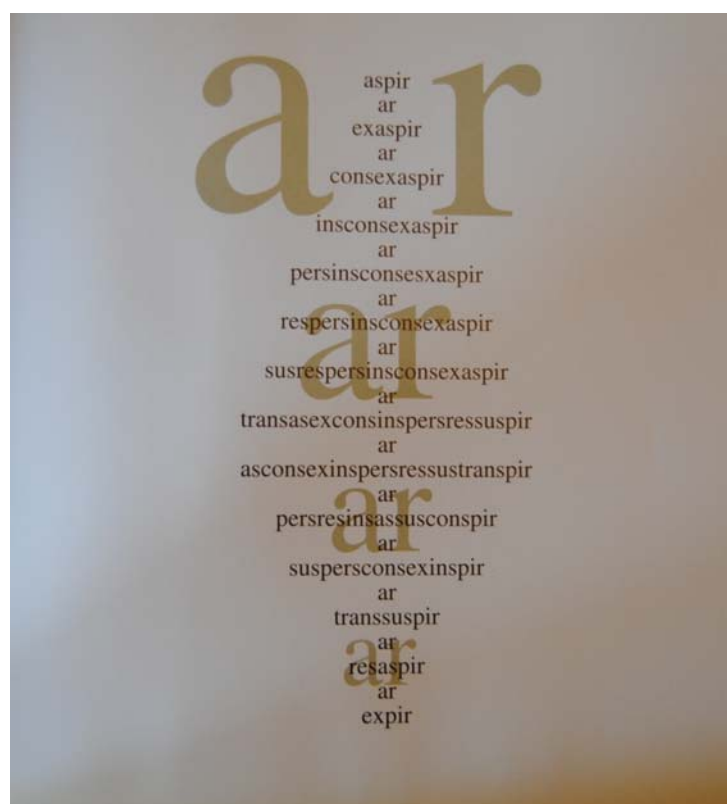


Fig. 52. Augusto De Campos, *AR*, 2000.

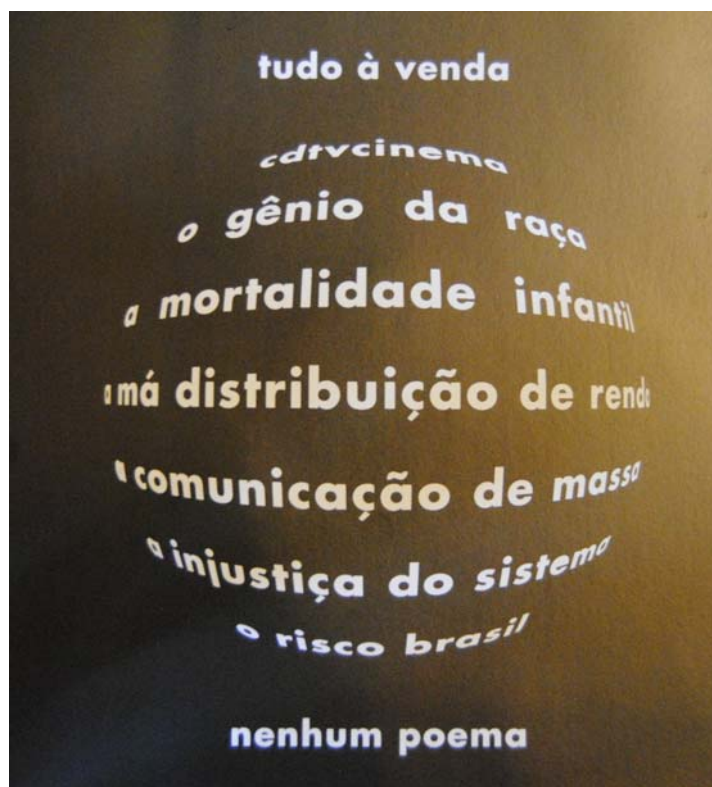


Fig. 53. Augusto De Campos, *Maurício*, 1997.



Fig. 53. Augusto De Campos, *Maurício*, 1997.

## Índice de ilustraciones

Fig. 1. Jonathan Borofsky, *Green Space Painting with Chattering Man at 2,841,789* (1983). En: William J. T. MITCHELL, *Teoría de la imagen*. Ob. cit., p. 191. Jonathan Borofsky, fotografía (de Geoffrey Clements) de la instalación titulada *Green Space Painting with Chattering Man at 2,841,789, 1983*. Colección del artista.

Fig. 2. Erwin Panofsky, “Tabla sinóptica”. En: Erwin PANOFSKY, *El significado en las artes visuales*. Ob. cit., p. 60.

Fig. 3. Nicola Poussin, *Et in Arcadia Ego*, 1637-38. En: wikipedia.org <[http://es.wikipedia.org/wiki/Et\\_in\\_Arcadia\\_ego#mediaviewer/File:Nicolas\\_Poussin\\_052.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Et_in_Arcadia_ego#mediaviewer/File:Nicolas_Poussin_052.jpg)

Fig. 4. Giovanni Francesco Guercino, *Et in Arcadia Ego*, 1618-22. En: wikipedia.org <[http://en.wikipedia.org/wiki/Et\\_in\\_Arcadia\\_ego\\_\(Guercino\)#mediaviewer/File:Et-in-Arcadia-ego.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Et_in_Arcadia_ego_(Guercino)#mediaviewer/File:Et-in-Arcadia-ego.jpg)>

Fig. 5. Parmigianino, *Autorretrato ante el espejo*, 1524. En: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Self-portrait\\_in\\_a\\_Convex\\_Mirror#mediaviewer/File:Parmigianino\\_Selfportrait.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Self-portrait_in_a_Convex_Mirror#mediaviewer/File:Parmigianino_Selfportrait.jpg)>

Fig. 6. Yoko Ono, *Poems Sun Piece*, invierno de 1962. Bienal de Venecia 2009. Foto personal tomada en la Bienal de Venecia 2009.

Fig. 7. Yoko Ono, *Poem*, primavera de 1964. Bienal de Venecia 2009. Foto personal tomada en la Bienal de Venecia 2009.

Fig. 8. Cy Twombly, *Shield of Achilles*, 1978: En: <<http://www.zatista.com/blog/2011/07/the-art-of-cy-twombly/>>

Fig. 9. Joan Jonas, *Delay Delay*, 1972. Performance still, New York. En: Anna DANERI, Cristina NATALICCHIO (eds.), *Joan Jonas*. Ob. cit., p. 28

Fig. 10. Joan Jonas, *Mirror Piece I*, 1969. Performance still, Loeb Student Center, New York University. En: Anna DANERI, Cristina NATALICCHIO (eds.), *Joan Jonas*. Ob. cit., p. 22.

Fig. 11. Joan Jonas, *I Want to Live in the Country (And Other Romance)*, 1976. Performance. En: Susan MORGAN, Joan Jonas. *I Want to Live in the Country (And Other Romances)*. Ob. cit., p. 11.

Fig. 12. Joan Jonas, *Lines in the Sand*, 2002. Performance still, Documenta XI, Kassel. En: Anna DANERI, Cristina NATALICCHIO (eds.), *Joan Jonas*. Ob. cit., p. 39.

Fig. 13. Joan Jonas, *The Shape, the Scent, the Feel of Things*, 2004-2006. Performance still, Dia Beacon, New York, 2005. En: Anna DANERI, Cristina NATALICCHIO (eds.), *Joan Jonas*. Ob. cit., p. 45.

Figg. 14, 15, 16, 17. Zhang Huan, *Family Tree*, 2000. Performance, New York. En: <http://www.zhanghuan.com/ShowWorkContent.asp?id=27&iParentID=18&mid=1>

Fig. 18. Mona Hatoum, *Measures of Distance*, 1988. Vídeo 15'26'', BVU, PAL, color. Collection: Centre George Pompidou. Captura de pantalla.

Fig. 19. Kennedy Browne, *Milton Friedman on the Wonder of the Free Market Pensil*, 2009. 42 copias digitales en papel de traducciones de google *in loop*. Foto personal tomada durante la Bienal de Venecia 2009.

Fig. 20. Guillermo GÓMEZ- PEÑA, *El Naftazteca: Cyber-Aztec TV for 2000 A.D.*, 1994. En: *Border Art Clásicos (1990-2005): An Anthology of Collaborative Video Works by Guillermo Gómez-Peña*. Chicago: Video Data Bank School of the Art Institute de Chicago, 2014. Captura de pantalla.

Fig. 21. Amaranth Borsuk, *Between Page and Screen*, 2012. E-book. En: Amaranth BORSUK, *Between Page and Screen*. Nueva York: Siglio Press, 2012. Captura de pantalla.

Fig. 22. Xu BING, *Cultural Animal*, 1994. Performance (*Mannequin and pig printed in false English and Chinese scripts*). Han Mo Art Center, Beijing. Courtesy Jack Tilton Gallery, New York. En: *Translated Acts. Performance and Body Art from East Asia. 1990-2001*, Berlin: The Haus der Kulturen der Welt, 2001, p. 54.

Fig. 23. Wenda GU, *Retranslation & Rewriting of Tang poetry #1*, 2000. Performance. Hong Kong Museum of Art, Hong Kong. Colección del artista. En: Yu YEON KIM, *Translated Acts. Performance and Body Art from East Asia. 1990-2001*. Ob. cit., p. 48.

Figg. 24-25. Nusra Latif QURESHI, *Did you come here to find history?*, 2009. En: Jemima MONTAGU (ed.), *East-West Divan. Contemporary Art from Afghanistan, Iran and Pakistan*, Bienal de Venecia, 7 de junio – 4 de octubre de 2009, p. 10.

Figg. 26-27. Chantal AKERMAN, *A voice in the Desert*, 2002. Multimedia recording. Mono canal, vídeo, color, sonido, 52'11''. MACBA Collection. MACBA Foundation. En: Edna MOSHENSON, *Chantal Akerman: A Spiral Autobiography*. Ob. cit., p. 41.

Fig. 28. Rogelio LÓPEZ CUENCA, *El paraíso es de los extraños*, 1999- ... (work in progress). Cortesía del artista.

Fig. 29. Kutlug ATAMAN, *The Complete Works of William Shakespeare*, 2009. Fotografía personal tomada en la Exposición *Kutluğ Ataman - Mesopotamian Dramaturgies*, MAXXI - Museo Nacional de las Artes del siglo XXI, Roma, 2010.

Fig. 30-31. Kutlug ATAMAN, *English As a Second Language*, 2009. Fotografía personal tomada en la Exposición *Kutluğ Ataman - Mesopotamian Dramaturgies*, MAXXI - Museo Nacional de las Artes del siglo XXI, Roma, 2010.

Fig. 32. Kutlug ATAMAN, *Kutlug Ataman's Semiha b. unplugged*, 1997. Captura de pantalla.

Fig. 33. GHAZEL, *Home (stories)*, 2005. Captura del vídeo GHAZEL, *Home (Stories)*, 43' HD Color / B&W, Ed. Micromega cinéma et Culture, Paris 2007.

Fig. 34. Tere RECARENS, *Miss work*, 2005. Fotografía. Cortesía de la artista.

Fig. 35. Ghada AMER, *Barbie Aime Ken, Ken Aime Barbie*, 1995-2000.

Fig. 36. Cildo MEIRELES, *Babel*, 2001-2006. En: *Cildo Meireles, Babel*, cat. expo., Museu Vale do Rio Doce, 08 de octubre a 26 de noviembre de 2006, p. 28.

Fig. 37. Cildo MEIRELES, *Marulho*, 1991-1997. En: *Cildo Meireles, Babel*. Ob. cit., p. 65.

Fig. 38. Cildo MEIRELES, *Abajur*, 1997-2010. Fotografía personal tomada en la Bienal de Sao Paulo en 2010.

Fig. 39. Andrea FRANK, "Barcelona" (2005), *Ports and Ships*, 2004-2008. Cortesía de la artista.

Fig. 40. Andrea FRANK, "Singapore" (2007), *Ports and Ships*, 2004-2008. Cortesía de la artista.

Fig. 41. Antoni Muntadas, *CEE Project*, (1989-1998). Cortesía del artista.

Fig. 42. Antoni Muntadas, *Words: The Press Conference Room*. Cortesía del artista.

Fig. 43. Antoni Muntadas, *On Translation: Die Stadt (Granz)*, 1999-2004. Cortesía del artista.

Fig. 44. Antoni Muntadas, *On Translation: Die Stadt (Lille)*, 1999-2004. Cortesía del artista.

Fig. 45. Antoni Muntadas, *On Translation: Die Stadt (Barcelona)*, 1999-2004. Cortesía del artista.

Fig. 46. Antoni Muntadas, *On Translation: Commemorações Urbanas* (1998-2002). Cortesía del artista.

Fig. 47. Antoni Muntadas, *On Translation: I Giardini*, 2005. Instalación. Cortesía del artista.

Fig. 48. Antoni Muntadas, *On Translation: El aplauso*, 1999. Vídeo. Cortesía del artista.

Fig. 49. Antoni Muntadas, *On Translation: Miedo/Jauf*, 2007. Vídeo transferido para DVD, 53'54''. Cortesía de la artista.

Fig. 50. Antoni Muntadas, *On Translation: Miedo/Jauf*, 2007. Cortesía de la artista.

Fig. 51. Haroldo De Campos, *Canto de frontera (Lu Lun)*. En: *Escrito sobre jade. Poésia clásica chinesa reimaginada por Haroldo de campos*. São Paulo: Ateliè Editorial, 2009, pp. 82-83.

Fig. 52. Augusto De Campos, *AR*, 2000. En: Augusto De CAMPOS, *Não. Poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2003, pp. 66-67.

Fig. 53. Augusto De Campos, *Maurício*, 1997. En: Augusto De CAMPOS, *Não. Poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2003, pp. 74-75.

Fig. 54. Augusto De Campos, *Mercado*, 2008. En: Augusto De CAMPOS, *Não. Poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2003, pp. 116-117.



---

## **BIBLIOGRAFÍA**





**LIBROS Y CAPÍTULOS DE LIBROS**

- ABEL, Elizabeth, "Redefining the Sister Arts: Baudelaire's Response to the Art of Delacroix". En: William J. T. MITCHELL (ed.), *The Language of Image*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- ADORNO, Theodor, "Culture Industry Reconsidered". En: Jay BERNSTEIN (ed.), *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. Londres: Routledge, 2001, pp. 98-106.
- AGAMBEN, Giorgio, *Che cos'è un dispositivo*. Roma: Edizione Nottetempo, 2006.
- AGOST, Rosa; CHAUME, Frederic (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I, 2001.
- ALBERTAZZI, Silvia; COMETA, Michele; FUSILLO, Massimo; "Premessa generale". En: Valeria CAMMARATA (ed.), *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*. Roma: Meltemi, 2008.
- ALBERTI, Leon Battista, *De Pictura* (1436). Roma: Laterza, 1975.
- ANZALDÚA, Gloria, *Borderlands / La frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.
- APPADURAI, Arjun, *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*. Trilce y Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico de Argentina, 2001. [Título original: *Modernity at large*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996].
- APTER, Emily, *The Transaltion zone: A New Comparative literature*. Princeton: Princeton University Press, 2005.
- ARNHEIM, Rudolf, *El pensamiento visual*. Buenos Aires: Eudeba, 1976. [Título original: *Visual Thinking*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1969].
- ASENSI PÉREZ, Manuel, "La Subalternidad Borrosa". En: Gayatri Chakravorty SPIVAK, *¿Pueden hablar los subalternos?* Traducción de Manuel Asensi Pérez. Barcelona: MACBA, 2009, pp. 9-39.
- AUGE', Marc, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*. Milán: Elèuthera, 1993. [Versión cast.: *Los no lugares: Espacios del anonimado*. Barcelona: Gedisa editorial, 1993].
- *Por una antropología de la movilidad*. Barcelona: Gedisa editorial, 2007.

- ÁVILA VALDÉS, Noemi, “El lenguaje visual”. En: Fátima GIL; Francisco SEGADO (eds.), *Teoría e historia de la imagen*. Madrid: Universidad Internacional de la Rioja, Editorial Síntesis, 2011, pp. 17-27.
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et Simulation*. París: Galilée, 1981.
- BAL, Mieke, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1997.
- *Looking in the Art of Viewing*. Londres y Nueva York: Routledge, 2001.
- “Lost in Space, Lost in the Library”. En: Sam DURRANT; Catherine M. LORD (eds.), *Essays in Migratory Aesthetics. Cultural Practices Between Migration and Art-making*. Amsterdam y Nueva York: Rodopi, 2007, pp. 23-36.
- *Reading Rembrandt. Beyond the Word-image Opposition*. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, 1991.
- *Travelling Concept in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press, 2002.
- BARTHES, Roland, “From Work to Text” (1971). En: *Image-Music-Text*. Edición y traducción de Stephen Heath. Londres: Fontana/Collins, 1977, pp. 155-164.
- *La torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Barcelona: Paidós, 2001.
- *Le bruissement de la langue*, París: Seuil, 1984.
- *L’ovvio e l’ottuso*, Turín: Einaudi, 1982. [Versión cast.: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1986]. [Título original: *L’obvie et l’obtus*. París: Seuil, 1982].
- *Mitologías*. México, DF.: Siglo XXI España, 1999. [Título original: *Mythologies*. París: Éditions du Seuil, 1957.
- *Selected Writings*. Londres: Collins, 1982.
- *The Pleasure of the Text*. New York: Hill and Wang, 1975. [Versión cast.: *El placer del texto*. Traducción española de Nocolás Rosa. Madrid: Siglo veintiuno editores, 1974]. [Título original: *Le plaisir du texte*. París: Seuil, 1973].
- “The Rhetoric of the Image”. En: Jessica EVANS, Stuart HALL (eds.), *Visual Culture: The Reader*. Londres: Sage, 2005, pp. 33-40.
- Susan BASSNETT, *Translation Studies*. Londres y Nueva York: Methuen, 1980.
- BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André (eds.), *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, 1998.

- *Translation, History and Culture*. Londres y Nueva York: Pinter, 1990.
- BAY-CHENG, Sarah; KATTANBELT, Chiel; LAVENDER, Andy; NELSON, Robin; *Mapping the Intermediality in Performance*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.
- BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea; WEIBEL Peter (eds.), *The Global Contemporary: The Rise of New Art World after 1989*. Cambridge, Mass.: MIT Press for ZKM, Karlsruhe, 2013.
- BENVENISTE, Émile, *Vocabulario des las instituciones indoeuropeas*. Traducción de Mauro Armiño. Madrid: Taurus Ediciones, 1983.
- BENJAMIN, Walter, “La tarea del traductor”, *Ensayos escogidos*. Messico, D.F.: Ediciones Coyoacán, 2008, pp. 119-137.
- BERMAN, Antoine, “Translation and the Trial of the Foreign”. En: Lawrence VENUTI (ed.), *The Translation Studies Reader*. Londres y Nueva York: Routledge, 2000, pp. 284-297.
- BERMAN, Antoine, *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*. [Gino GIOMETTI (ed.)]. Macerata: Quodlibet, 1997. [Versión cast.: *La prueba de lo ajeno. Cultura y traducción en la Alemania romántica*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2004]. [Título original: *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Gallimard, París 1984].
- BHABHA, Homi K., “Diseminación. El tiempo, el relato y los márgenes de la nación moderna”. En: Dolores ROMERO LÓPEZ (ed.), *Naciones literarias*. Traducción de Asunción López-Varela Azcárate. Madrid: Anthropos Editorial, 2006, p. 85. [Título original: Homi BHABHA, “Dissemination. Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation”, *The location of Culture*. Londres y Nueva York: Routledge, 1994.
- *El lugar de la cultura*. Traducción de César Aira. Buenos Aires: Manantial, 2002. [Título original: *The location of Culture*. Londres y Nueva York: Routledge, 1994].
- *Nazione e narrazione*. Traducción it.: Antonio Perri. Roma: Meltemi, 1997.
- BLANCHOT, Maurice, *La risa de los dioses*. Traducción de J. A. Doval Liz. Madrid: Taurus, 1976, p. 57. [Título original: *L'Amitié*. Paris: Gallimard, 1971].
- BOEHM, Gottfried, *La svolta iconica, Modernità, identità, potere*. [M. Giuseppina DI MONTE; Michele DI MONTE (eds.)]. Traducción italiana de Maria Giuseppina Di Monte. Roma: Meltemi, 2009.
- BORSUK, Amaranth, *Between Page and Screen*. Nueva York: Siglio Press, 2012.

- BOTTANI, Livio, “Urgenza dell’ospitalità e identità”. En: Livio BOTTANI, Tommaso SCAPPINI (eds.), *Ospitalità/Gastlichkeit*. Vercelli: Edizioni Mercurio, 2009, pp. 7-14.
- BRISSET, Annie, “Traducción y globalización o preservación de las lenguas favorecidas”. En: Assumpta CAMPS, Lew ZYBATOW (eds.), *Traducción e interculturalidad. Actas de la Conferencia internacional “Traducción e Intercambio Cultural en la Época de la globalización”*. Barcelona: Universidad de Barcelona, mayo 2006, pp. 1-15.
- BROSSARD, Nicole, *Mauve Desert*. Traducción inglés de Susanne de Lotbinière-Harwood. Toronto: Coach House Press, 1990. [Título original: *Le desert mauve*. Montréal: L'Hexagone, 1987].
- BRYSON, Norman, “The Natural Attitude”. En: Jessica EVANS, Stuart HALL (eds.), *Visual Culture: The Reader*. Londres: Sage, 2005, pp. 22-32.
- BÜHLER, Karl, “Campos simbólicos en los instrumentos de representación no-lingüísticos”. *Teoría del lenguaje*, (III edición). Traducción de Julián Marías. Revista de Occidente. Madrid: 1961, pp. 222-240.
- CAMMARATA, Valeria (ed.), *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*. Roma: Meltemi, 2008.
- CÁRBONELL I CORTÉS, Ovidi, *Traducción y cultura. De la ideología al texto*. Salamanca: Ediciones Colegio de España. 1999.
- *Traducir al Otro. Traducción, exotismo, postcolonialismo*. La Mancha, Cuenca: Universidad de Castilla, 1997
- CATALÀ, Josep M., *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona Servei de Publicacions, 2005.
- CATFORD, John C., *A linguistic Theory of Translation*. Londres: Oxford University Press, 1965.
- CICERONE, Marco Tullio, “Qual’è il migliore oratore”. Siri NERGAARD, *La teoria della traduzione nella storia*. Milán: Bompiani, 1993, pp. 51-62. [Título original: *Libellus de optimo genere oratorum*, ca 46 a. C.].
- CICERONE, Marco Tullio, “Rethorica”, *De Officiis*, Liber Secundus, XVIII, 64.
- CHOMSKY, Noam, *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge: MIT Press, 1965.
- CLIFFORD, James, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Boston: Harvard University Press, 1997.

- COLLINS, Jim, *Bring on the Books for Everybody: How Literary Culture Became Popular Culture*. Durham, NC, U.S.A.: Duke University Press, 2010.
- COMETA, Michele, *Descrizione e desiderio. I quadri viventi di ETA Hoffmann*. Roma : Meltemi, 2005.
- “La Madonna Sistina nel Novecento: ékphrasis e filosofia”. En: Roberta ASCARELLI (ed.), *Il classico violato. Per un museo letterario del '900*. Roma: Artemide edizioni, 2004, pp. 21-36.
- “Modi dell'ékphrasis in Foucault”. En: Michele COMETA, Salvo VACCARO (eds.), *Lo sguardo di Foucault*. Roma: Meltemi, 2007, pp. 39-62.
- *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*. Roma: Meltemi, 2004.
- “Visioni. Il pictorial turn dell'ékphrasis”. En: Elio GRAZIOLI, Riccardo PANATTONI (eds.), *Le stanze del tempo*. Reggio Emilia: MUSEI CIVICI, 2014, pp. 17-32.
- “Topografie dell'ékphrasis: romanzo e descrizione”. En Laura Anna MACOR, Federcico VERCELLONE (ed.), *Teoria del romanzo*. Milán: Mimesis, 2009, pp. 61-77.
- CORRAIN, Lucia; VALENTI, Mario, *Leggere l'opera d'arte*. Bolonya: Esculapio, 1991.
- CRARY, Edmond, *Les grands traducteurs français*. Ginebra: Georg & Cie, 1963.
- CRARY, Jonathan, *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Traducción de Yaiza Hernández Velázquez. Madrid: Akal, 2008.
- CRONIN, Michael, *Across the Lines. Travel, Language, Translation*. Cork (Irlanda): Cork University Press, 2000.
- *Translation and Identity*. Londres y Nueva York: Routledge, 2006.
- *Translation and Globalization*. Londres y Nueva York: Routledge, 2003.
- DANERI, Anna, NATALICCHIO, Cristina (Eds), *Joan Jonas*. Milán: Edizioni Charta, 2007.
- DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos, 1999. [Título original: *La société du spectacle*. París: Buchet-Chastel, 1967].
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José Vázquez Pérez. Valencia: Edición Pre-textos, 1997.
- DERRIDA, Jacques, *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo Veinteuno (VII edición), 2003, pp. 337-397. [Título original: *De la grammatologie*. París: Les Éditions de Minuit, 1967].

- “Des Tours de Babel”. En Nergaard, S. (a cura di) *Teorie contemporanee di traduzione*. Milán: Bompiani, 1985, pp. 367-418- [Versión inglés: Jacques DERRIDA, “Des Tours de Babel”. En: Joseph F. GRAHAM (ed.), *Difference in Translation*. Cornell University Press, 1985, pp. 165-207].
- *Il monolinguisimo dell'altro*. Milán: Raffaello Cortina, 2004.
- *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- *Políticas de la amistad*. Traducción de Patricio Peñalver y Francisco Vidarte. Madrid: Editorial Trotta, 1998.
- *Psyché. Invention de l'autre*. París: Galilée, 1987.
- *Sopra-vivere*. Traducción italiana de G. Cacciavillani. Milán: Feltrinelli, 1982.
- DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anne, *Sull'ospitalità. Le riflessioni di uno dei massimi filosofi contemporanei sulle società multietniche*. Milán: Baldini & Castoldi, 2000, p. 119. [Título original: *De l'hospitalité*. París: Calmann-Lévy, 1997].
- DERRIDA, Jacques; STIEGLER, Bernard, *Ecografías de la televisión*. Buenos Aires: EUDEBA, 1996.
- De CAMPOS, Augusto, *Não. Poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- DE CAMPOS, Haroldo, *Éden. Um tríptico bíblico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- *Escrito sobre jade. Poésia clásica chinesa reimaginada por Haroldo de campos*. São Paulo: Ateliè Editorial, 2009.
- *Metalinguagem & outras metas* (IV edición). São Paulo: Perspectiva, 2010.
- DÍAZ CINTAS, Jorge; REMAEL, Aline, *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St Jerome, 2007.
- DIODATO, Roberto; SOMAINI, Antonio (eds.), *Estetica dei media e della comunicazione*. Bolonya: Il Mulino, 2011.
- DOLET, Etienne, “How to Translate Well From One Language to Another” (1540). En: Douglas ROBINSON (ed.), *Western Translation Theory. From Herodotus to Nietzsche*. Traducción de David G. Ross. Manchester: St. Jerome Publishing, 1997, pp. 95-97.
- DRUCKER, Johanna, “Art”. En: William J. T. Mitchell; Mark B. H. Hansen (eds.), *Critical Terms for Media Studies*. Chicago: University of Chicago Press, 2010, pp. 17-18.
- DRUCKER, Johanna, *The dual muse: the writer as artist, the artist as writer*. St. Louis: Washington University Gallery of Art, 1997.

- ECO, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milán: Bompiani, 2003.  
[Versión cast.: *Decir casi lo mismo. La traducción como experiencia*. Barcelona: Debolsillo, 2009].
- *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Traducción de Francisco Serra Cantarell. Barcelona: Editorial Lumen, 1986. [Título original: *La struttura assente*. Milán, Bompiani, 1989].
- EVANS, Jessica; HALL, Stuart (ed.), *Visual Culture: the Reader*. Londres: Sage, 1999.
- EVEN-ZOHAR, Itamar, “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”. En: Lawrence VENUTI (ed.), *The Translation Studies Reader*. Londres y Nueva York: Routledge, 2000, pp. 192-197.
- FABBRI, Paolo, *Elogio di Babele*. Roma: Meltemi, 2003.
- FIMIANI, Filippo, “Lo sguardo parlato”. En: Antonio Somaini (ed.), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*. Milán: Vita e Pensiero, pp. 27-52.
- FLOTOW-EVANS, Luise Von, *Translation and Gender. Translation in the ‘era of Feminism’*. Manchester, St. Jerome y Ottawa: University of Ottawa Press, 1997.
- FOLENA, Gianfranco, *Volgarizzare e tradurre*. Túrín: Einaudi, 1991.
- FOUCAULT, Michel, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Traducción de Francisco Monge y Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1989.
- *Language/ Counter-memory/ Practice*. [Donald F. BOUCHARD (eds.)]. Traducción al inglés de D. F. Bouchard y S. Simon. Ithaca y Nueva York: Cornell University Press, 1977.
- *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1982. [Título original: *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. París: Gallimard, 1975].
- GAURICO, Pomponio, *De sculptura* (1504). Traducción de André Chastel y Robert Klein. Ginebra: Droz, 1969.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Cultura y Comunicación: Entre lo global y lo local*. La Plata (Provincia de Buenos Aires): Ediciones de Periodismo y Comunicación, Universidad Nacional de la Plata, 1997.
- GENTZLER, Edwin, *Contemporary Translation Theories*. Clevedon, England; Buffalo, N.Y.: Multilingual Matters, II Edición, 2001.
- *Translation and identities in the America. New Direction in Translation Theory*. Nueva York: Routledge, 2008.



- “Translation and Micropolitics in the Age of Globalization”. En: Zybatow CAMPS, *Traducción y Interculturalidad*. Actas de la conferencia. Barcelona: Peter Lang, 2006, pp. 165-181.
- GIDDINGS, Robert; SHEEN, Erica (eds.), *The Classic Novel from Novel to Screen*. Manchester y Nueva York: Manchester University Press, 2000.
- GIBSON, James J., *La percepción del mundo visual*. Buenos Aires: Infinito, 1974. [Título original: *The senses considered as perceptual systems*. Boston: Houghton Mifflin, 1966].
- GILROY, Paul, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Londres y Nueva York: Verso, 1993.
- “The Black Atlantic as a Counterculture of Modernity”. Jana Evans BRAZIEL, Anita MANNUR (eds.), *Theorizing Diaspora: a Reader*. Malden: Blackwell Publishing, 2003, pp. 49- 80.
- GLISSANT, Édouard, *Introducción a una poética de lo diverso*. Traducción Luis Cayo Pérez Bueno. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2002. [Título original: *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1995].
- GODARD, Barbara, “Theorizing Feminist Discourse/Translation”. En: Susan BASSNETT; André LEFEVERE (eds.), *Translation, History and Culture*. Londres y Nueva York: Pinter, 1990, pp. 87-96.
- GOETHE, Johann Wolfgang, “Note e saggi sul Divan Orientale-Occidentale”. En: Giorgio CUSATELLI (ed.), *Divan Occidentale-Orientale*. Turín: Einaudi, 1990.
- GOMBRICH, Ernst Hans, *A Little History of the World*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2011, p. 29. [Título original: *Eine kurze Weltgeschichte für Junge Leser*. Viena: Steyermühl-Verlag, 1936].
- *Arte e ilusión: una contribución a la psicología de la representación pictórica*. Barcelona: G. Gili, 1982. [Versión inglés: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Londres: Phaidon, 1960].
- *Gombrich esencial: Textos escogidos sobre arte y cultura*. Madrid: Debate, 2004.
- “Visual Metaphors of Value in Art”, *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*. Londres: Phaidon Press, 1963, pp. 12-29.
- GOTTLIEB, Henrik, “Anglicism and TV Subtitling in an Anglified World”. En: Yves GAMBIER; Henrik GOTTLIEB (eds.), *(Multi)media translation: concepts, practices,*

- and research*. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 2001, pp. 249-258.
- GUASCH, Anna Maria, “Doce reglas para una Nueva Academia: La “Nueva Historia del Arte” y los Estudios audiovisuales”. En: José Luis BREA (ed.), *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal Ediciones, 2005, pp. 59-74.
- *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2000.
- GUERTIN, Carolyn, “Beyond the Threshold: The Dynamic Interface as Permeable Technology”. En: Randy ADAMS; Steve GIBSON; Stefan MÜLLER ARISONA (eds.), *Transdisciplinary Digital Art. Sound, Vision and the New Screen*. Berlin: Springer, DAW/IF 2006/2007, pp. 313-325.
- HAGSTRUM, Jean, *Eros and Vision: The Restoration to Romanticism*. Evanston: Northwestern University Press, 1989.
- *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism in English Poetry from Dryden to Grary*. Chicago: University of Chicago Press, 1958.
- HAMON, Philippe, *La description littéraire: de l'antique à Roland Barthes*. París: Seuil, 1991.
- HEFFERNAN, James, *Museum of Words: The Poetry of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- HEIDEGGER, Martin, *Identidad y diferencia*. Traducción de H. Cortés y A. Leyte. Barcelona: Anthropos Editorial, 2008.
- *Heraklit*. Frankfurt: Gesamtausgabe, Band 55, 1983
- *Hölderlins Hymne 'Der Ister'*. Klostermann: Frankfurt a. M., 1984.
- HERMANS, Theo (ed.), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Londres y Sydney: Croom Helm, 1985.
- HOLLANDER, John, *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- HOLMES, James, “The Nature and the Name of Translation” (1972). En: Lawrence VENUTI (ed.), *The Translation Studies Reader*. Nueva York: Routledge, 2004, pp. 180-192.
- HOMEL, David; SIMON Sherry (eds.), *Mapping Literature. The Art and Politics of Translation*. Montreal: Véhicule Press, 1988.

- HUTCHINS, John, "Recent Application of Machine Translation". En: Kirsten MALMKJAER; Kevin WINDLE (eds.), *The Oxford Handbook of Translation Studies*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 2011, pp. 441-454.
- JABÈS, Edmond, *Le livre de l'hospitalité*. París: Gallimard, 1991.
- JAKOBSON, Roman, "En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción". En: *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel, 1984.
- "Language in Relation to Other Communication Systems", *Linguaggi nella società e nella tecnica*. Milán: Olivetti, as SW II, 62, 1970, pp. 697-708.
- JAY, Martin, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal/Estudios Visuales, 2007. [Título original: *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press, 1993].
- JENCKS, Charles, (ed.), *Visual Culture*. Londres y Nueva York: Routledge, 1995.
- KANDINSKIJ, Vasili V., *Punto y línea sobre el plano*. Traducción de de Roberto Echavarren. Barcelona: Labor, 1995.
- KATAN, David, "Translation as Intercultural Communication". En: Jeremy MUNDAY (ed.), *The Routledge Companion to Translation Studies*. Londres y Nueva York: Routledge, 2009, pp. 74-92.
- KELLY, Luis G., *The True Interpreter: a History of Translation Theory and Practice in the West*. New York: St. Martin's Press, 1979.
- KRAUSS, Rosalind, *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, 1985.
- KRIEGER, Murray, *Ekphrasis. The Illusion of Natural Sign*. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins UP, 1991.
- "Ekphrasis and the Still Movement of Poetry, or Laokoön Revisited". En: Frederick P. W. MCDOWELL (ed.), *The Poet as Critic*. Evanston: Northwestern UP, 1967, pp. 3-26.
- LAMBERT, José; CLEM, Robyns; "Translation". En: Roland POSNER, Klaus ROBERING, Thomas A. SEBEEK (eds.), *Semiotik / Semiotics. A Handbook on the Sign-Theoretic Foundations of Nature and Culture*. Berlin y Nueva York: Walter de Gruyter, vol. 4, 2004, pp. 3594-3614.

- LEFEVERE, André, *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1997. [Título original: *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Londres: Routledge, 1992].
- “Translation studies: the goal of the discipline”. En: James HOLMES, José LAMBERT, Raymond van den BROECK (eds.), *Literature and Translation*. Louvain: ACCO, 1978.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1766), *Laocoonte. O sobre los límites en la pintura y la poesía*. Traducción de Enrique Palau. Barcelona: Ediciones Orbis, S. A., 1985.
- LEUVEN-ZWART, Kitty M. van, “An Introduction”. En: Kitty M. van LEUVEN-ZWART, Ton NAAIJKENS (eds.), *Translation Studies: The State of the Art*. Amsterdam y Atlanta, GA: Rodopi, 1991, pp. 5-11.
- LOMAZZO, Gian Paolo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architectura*. Libro VI, Milán: P. G. Pontio, 1584.
- LÓPEZ-BOSCH, María Acaso, “Herramienta del lenguaje visual”. En: GIL, Fátima; SEGADO, Francisco (eds.), *Teoría e historia de la imagen*. Madrid: Universidad Internacional de la Rioja, Editorial Síntesis, 2011, pp. 29-43.
- LOTBINIÈRE-HARWOOD, Susanne (de), *Re-belle et infidèle: La Traduction comme pratique de réécriture au féminin/The body bilingual: translation as a rewriting in the feminine*. Montreal y Toronto: Éditions du Remue-ménage, 1991.
- LOTMAN, Jurij M., “Il problema del testo”. En: Siri NERGAARD (ed.), *Teorie contemporanee della traduzione*. Milán: Strumenti Bompiani, 1995, pp. 85-102.
- LYOTARD, Jean-François, *Moralités postmodernes*. París: Galilée, 1993.
- MACRÍ, Teresa, *PostCulture*. Roma: Meltemi, 2002.
- MAFFEI, Sonia (ed.), *Luciano di Samosata. Descrizioni di opere d'arte*. Milán: Einaudi, 1994.
- MAZZARA, Federica, “Il dibattito anglo-americano del Novecento sull'ekphrasis”. Tesis de doctorado *Intermedialità e Ekphrasis. I Double Works di Dante Gabriel Rossetti*. Nápoles: Scuola Europea di Studi Avanzati, 2007. Capítulo I. Inédito.
- MCLUHAN, Marshall, *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*. Barcelona: Paidós Iberica, 1988.

- *La galaxia Gutenberg. Génesis del homo typographicus*. Traducción de Juan Novella. Barcelona: Círculo de Lectores, cop., 1998. [Título original: *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962].
- MENGALDO, Pier Vincenzo, *Tra due linguaggi, arti figurative e critica*. Turín: Bollati Boringhieri, 2005.
- MIRZOEFF, Nicholas, *Una introducción a la cultura visual*. Traducción de Paula García Segura. Barcelona: Paidós, 2003. [Título original: *An Introduction to Visual Culture*. Londres: Routledge, 1999].
- MITCHELL, William J. T., *Icology. Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal/Estudios Visuales 2009. [Título original: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University Press of Chicago, 1994].
- *Pictorial Turn. Saggi di Cultura visuale*. Michele COMETA (ed.). Palermo: Due punti Edizioni, 2008.
- (ed.), *The Language of Image*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- MITCHELL, William J. T.; Hansen, Mark B. H., *Critical Terms for Media Studies*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- MOUNIN, George, *Teoria e Storia della traduzione*. Turín: Einaudi, 2006.
- MUNDAY, Jeremy, *Introducing Translation Studies. Theories and applications*. Londres y Nueva York: Routledge, (II Edición), 2008.
- NAREMORE, James, (ed.), *Film Adaptation*. Londres: The Athlone Press, 2000.
- NERGAARD, Siri (ed.), *La teoria della traduzione nella storia*. Milán: Strumenti Bompiani, 1993.
- (ed.), *Teorie contemporanee della traduzione*. Milán: Strumenti Bompiani, 1995.
- NIRANJANA, Tejaswini, *Siting Translation. History, Post-structuralism, and the Colonial Context*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1992.
- OLIVA, Achille Bonito, *Encyclopaedia of the Word. Artist Conversations. 1968-2008*. Milán: Skira, 2010.
- OLOHAN, Maeve, *Introduction corpora in translation Studies*. Londres y Nueva York: Routledge, 2004.

- ONEGA, Susana; GARCÍA LANDA, José Ángel (eds.), *Narratology: An Introduction*. Londres: Longman, 1996.
- PANOFSKY, Erwin, *El significado en las artes visuales*. Traducción de Nicanor Ancochea. Madrid: Alianza Editor, 1987.
- PINTO, Roberto, *The City of Interventions*. Milán: Comune di Milano, 1997.
- POPPER, Frank, *L'art a l'âge électronique*. París: Hazan, 1993.
- PRATT, Mary Louise, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* Nueva York: Routledge, 1992.
- PYM, Anthony, *Teorías contemporáneas de la traducción. Materiales para un curso universitario*. Tarragona: Intercultural Studies Group, 2011.
- *The moving Text: Localization, Translation, and Distribution*. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins, 2004.
- RALEY, Rita, "Machine Translation and Global English". En: Mona BAKER (ed.), *Critical Readings in Translation Studies*. Londres y Nueva York: Routledge, 2010, pp. 417-434.
- RAMPLEY, Matthew, "Visual Rhetoric". En: Matthew RAMPLEY (ed.), *Exploring Visual Culture*. Edimburgo: Edimburgh University Press, 2005, pp. 133-148.
- RICOEUR, Paul, *Sobre la traducción*. Traducción Patricia Willson. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- RORTY, Richard, *El giro lingüístico*. Barcelona: Paidós, 1990. [Título original: *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1967].
- *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Traducción de J. Fernández Zulaica. Madrid: Cátedra, 1989. [Título original: *Philosophy and The Mirror of Nature*. Princeton: Princeton University Press, 1979].
- ROSENBERG, Harold, *La s-definizione dell'arte*. Milán: Feltrinelli, 1975.
- SAID, Edward W., *Orientalismo*. Traducción de María Luisa Fuentes. Barcelona: Edición Debolsillo, 2003.
- "Traveling Theory". En: *The World, the Text and the Critic*. Cambridge: Harvard University Press, 1983, pp. 226-247.
- SÁNCHEZ ESPINOSA, Adelina; COSTA VILLAVERDE, Elisa, "The Film Text as Palimpsest: Translating Women's Gaze from Page to Screen. The Portrait of a Lady as

- a Case in Point”. En: Eleonora FEDERICI (ed.), *Translating Gender*. Nueva York: Peter Lang, 2011, pp. 227-236.
- SAMPSON, Anthony, *Lo que nos dice la imagen. Conversación sobre el arte y la ciencia. Ernst Gombrich – Didier Eribon*. Traducción de Rubén Sierra Mejía. Santafé de Bogotá: Colección Vitral, Editorial Norma S.A., 1993.
- SAUSSURE, Ferdinand (de), *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1913.
- SCHAPIRO, Meyer, *Per una semiotica del linguaggio visivo*. Roma: Meltemi, 2002.
- *Word en Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*. La Haya y París: Mouton, 1973.
- SCHULTE, Rainer, “Translation Studies: A Dynamic Model for the Revitalization of the Humanities”. En: Kurt MUELLER-VOLLMER, Michael IRMSCHER (eds.), *Translating Literature, Translating Culture: New Vistas and Approaches in Literary Studies*. Berlín: Erich Schmidt Verlag, 1998, pp. 31-45.
- SEEVERS, Stephanie, “From Idea to Image: A Visual Translation of the Aerial Flight of Alexander the Great”. En: Denis RENEVEY; Christiania WHITEHEAD (eds.), *The Medieval Translator. Traduire au Moyen Age*. Brepols: Turnhout Brepols Publishers, 2009, pp. 265-280.
- SEGARRA, Marta, “Hélène Cixous, la fiesta del significante”. En: Marta SEGARRA (ed.), *Hélène Cixous, Jacques Derrida. Lengua por venir/Langue à venir- Séminaire de Barcelone*. Barcelona: Icaria Editorial, 2004, pp. 23-31.
- SEGRE, Cesare, *La pelle di San Bartolomeo. Discorso e tempo dell’arte*. Milán: Einaudi, 2003.
- SHAPIRO, Gary, *Archaeologies of Vision: Foucault and Nietzsche on seeing and saying*. Chicago: Chicago University Press, 2003.
- SIMON, Sherry, *Cities in translation. Intersections of language and memory*. Londres y New York: Routledge, 2012.
- *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*. Nueva York: Routledge, 1996.
- “German de Staël and Gayatri Spivak”. En: Maria TYMOCZKO; Edwin GENTZELER (eds.), *Translation and Power*. Amherst y Boston: University of Massachusetts Press, 2002, pp. 122-140.

- “Translating and interlingual creation in the contact zone. Border writing in Quebec”. En: Susan BASSNETT y Harish TRIVEDI (eds.), *Post-Colonial Translation: Theory and Practice*. Nueva York: Routledge, 1999, pp. 58-74.
- *Translating Montreal. Episodes in the Life of a Divided City*. Montreal y Kingston: McGill-Queen's University Press, 2006.
- SIMON, Sherry; ST-PIERRE, Paul, (eds.), *Changing the Terms: Translating in the Postcolonial Era*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2000.
- SLOTERDIJK, Peter, *Dentro il capitale*. Roma: Meltemi, 2006. [Título original: *Im Weltinnenraum des Kapitals*. Frankfurt am Main Suhrkamp Verlag, 2005].
- SMITH, Terry, “Contemporary Art: World Currents in Transition Beyond Globalization”. En: Hans BELTING, Andrea BUDDENSIEG, Peter WEIBEL (eds.), *The Global Contemporary: The Rise of New Art World after 1989*. Cambridge, Mass.: MIT Press for ZKM, Karlsruhe, 2013.
- SNELL-HORNBY, Mary, *Translation Studies: An Integrated Approach*. Amsterdam: John Benjamins, 1988.
- SOLDINI, Joan, *Resistenza e ospitalità*. Milán: Jaca Book, 2010.
- SOMAINI, Antonio (ed.), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*. Milán: Vita e Pensiero, 2004.
- SOMAINI, Antonio, “Introduzione”. En: Roberto DIODATO; Antonio SOMAINI (eds.), *Estetica dei media e della comunicazione*. Bolonya: Il Mulino, 2011.
- SONNESON, Göran, *Pictoria Concepts*. Suecia, Lund: The Lund University, 1989.
- SPITZER, Leo, “The Ode on a Grecian Urn”. En: Anna HATCHER (ed.), *Essays on English and American Literature*, Princeton, 1962, pp. 67-97-
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, “The Politics of Translation”. En: Lawrence VENUTI (ed.) *The Translation Studies Reader*. Londres y Nueva York: Routledge, 2000, pp. 397-416.
- STANDISH, Peter, *Línea y color desde la pintura a la poesía*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana y Vervuert, 1999.
- STEINER, George, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y de la traducción*. Traducción de A. Castañón y A. Major. Madrid: Fondo de Cultura Económica (IIª Edición) 1995. [Título original, *After Babel. Aspects of Language and Translator*, Oxford University Press, 1975].
- STEINER, Wendy, *The Color of Rhetoric*. Chicago, The University Chicago Press, 1982.



- SÜSSEKIND, Flora; CASTAÑON GUIMARÃES, Júlio, *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras / Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.
- TABAKOWSKA, Elzbieta, "Linguistic Polyphony as a Problem in Translation". En: Susan BASSNETT; André LEFEVERE (eds.), *Translation, History and Culture*. Londres y Nueva York: Pinter, 1990, pp. 71-78.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Traducción de Francisco Rodríguez Martín. Madrid: Tecnos, (IV edición), 2001.
- THOMAS, Sue, "Transliteracy and New Media". En: Randy ADAMS; Steve GIBSON; Stefan MÜLLER ARISONA (eds.), *Transdisciplinary Digital Art. Sound, Vision and the New Screen*. Berlin: Springer, 2008, pp. 101-109.
- TYMOCZKO, Maria, "Translation, Ethics, and Ideology in the Age of Globalization". En: Assumpta CAMPS, Lew ZYBATOW (eds.), *Traducción e interculturalidad*. Actas de la Conferencia Internacional "Traducción e Intercambio Cultural en la Época de la Globalización". Frankfurt: Peter Lang, 2008, pp. 285-302.
- ULRYCH, Margherita, "La traduzione nella cultura anglosassone contemporanea: tendenze e prospettive". En: Margherita ULRYCH (ed.), *Tradurre un approccio interdisciplinare*. Turín: UTET libreria, 1997, pp. 213-248.
- VATTIMO, Giovanni, *La società trasparente*. Milán: Garzanti, 2000.
- "Ontología dell'attualità". En: Id. (ed.), *Filosofia '87*. Roma y Bari: Laterza, 1988.
- VENUTI, Lawrence, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. Londres y Nueva York: Routledge, 1998.
- *The Translator's Invisibility. A history of Translation*. Londres: Routledge, 1995.
- VETTESE, Angela, *Capire l'arte contemporanea*. Turín: Umberto Allemandi, 2006.
- VIDAL VILLASUR, Belèn, *Textures of the image. Rewriting the American Novel in The Contemporary Film Adaptation*. Valencia: Universitat de Valencia, 2002.
- VIEIRA, Else Ribeiro Pires, "Liberating Calibans. Readings of Antropofagia ans Haroldo de Campos' poetics of transcreation". En: Susan BASSNETT, Harish TRIVEDI (eds.), *Post-colonial translation: Theory and practice*. Nueva York: Routledge, 1999, pp. 95-113.
- VIRILIO, Paul, *L'arte dell'accecamento*. Milán: Raffaello Cortina Editore, 2007.

- *Ciudad pánico. El afuera comienza aquí*. Traducción de Iair Kon. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006.
- *Vitesse et politique*. Galiée, París 1977.
- WAGNER, Peter, "Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)". En: Peter Wagner (ed.), *Icons, texts, iconotexts: essays on ekphrasis and Intermediality*. Berlín; Nueva York: De Gruyter, 1996, pp. 1-40.
- WALKER, John A.; CHAPLIN, Sarah, *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Octaedro-EUB, 2002.
- WENDORF, Richard (ed.), *Articulate Images: The Sister Arts from Hogarth to Tennyson*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- WOLF, Michaela, "Culture as Translation, and Beyond Ethnographic Models of Representation in Translation Studies". En: Theo HERMANS (ed.), *Crosscultural Transgressions. Reserch Models in Translation Studies II. Historical and Ideological Issues*. Manchester: St Jerome Publishing, 2002, pp. 180-192.
- YACOBI, Tamar, "The Ekphrastic Model: Forms and Functions". En: ROBILLARD, Valerie; JONGENEEL, Els (eds.), *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: VU UP, 1998, pp. 21-34.
- ZACCARIA, Paola, "Border Crossing". En: Michele COMETA, Roberta COGLITORE, Federica MAZZARA (eds.), *Dizionario degli Studi Culturali*, Roma, Meltemi, 2004, pp. 86-96.

### **CATÁLOGOS DE EXPOSICIÓN Y LIBROS DE ARTISTA**

- AA.VV., *Making Worlds/Fare Mondi. 53rd International Art Exhibition*. Venecia: Marsilio, 2009.
- AKERMAN, Chantal, "Carta de intención para De l'Autre Côté". En: *Chantal Akerman. An Autobiography*, Buenos Aires: Malba, Fundación Costantini, 2005.
- "Al otro lado". En: Carolina GRAU (coord.) *Entre Fronteras. Between Borders*. Vigo: MARCO, Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, 2007.
- AMER, Ghada, "The call to play. Interview with Ghada Amer". En: Maura REILLY, *Writing the body: The art of Ghada Amer*. Nueva York: Gregory R. Miller & Co, 2010.

- ANOJOS, Moacir (dos), "Babel". En: Moacir dos ANOJOS (coord.) *Babel. Cildo Meireles*. São Paulo: Estação Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.
- ARCHER, Michael; BRETT, Guy; ZEGHER, Catherine (de), *Mona Hatoum*. London: Phaidon Press, 1997.
- ARRHENIUS, Sara; BERGH, Magnus; SJÖHOLM, Cecilia (eds.), *Translatibility*. Estocolmo: Albert Bonniers Förlag, 2011.
- BRETT, Guy; PHILIPPI, Desa, *Mona Hatoum*. Bristol: Arnolfini Gallery, 1993.
- BARAT, Michel, *City Museum*. Herblay (Francia): Les Cahiers des Regards, 1995.
- BAYAKAL, Emre, *Kutlug Ataman. You Tell Me About Yourself Anyway!*. Istanbul: Yapi Kredi Kültür Sanat Yayincılık, 2008.
- BONENFANT, François, *Cinéma*. Paris: Centre Pompidou, Abril, Mayo y junio de 2004.
- BOSEUL SHIN, Nathalie, CHRIST, Hans D., DRESSLER, Iris (cur.), *Muntadas: Asian Protocols*. Seoul (Corea): Total Museum of Contemporary Art, 2014.
- BRETT, Guy, "Let There be Light". En: *Cildo Meireles*. Londres: Tate Modern, 2009, pp. 87-88.
- BRITO, Ronaldo; MACIERA de SOUSA, Eudoro Augusto, *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes Funarte, (II Edición) 2009.
- CAMERON, Dan; MORGAN, Jessica, *Mona Hatoum*. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1998.
- CASTRO, Antón (coord.), *Muntadas. Verbas: A Sala de Prensa*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1995.
- CATSOU, Roberts, *Muntadas. Words: The Press Conference Room*. Indianapolis: Indianapolis Museum of Art, 1991.
- CHRIST, Hans D.; DRESSLER, Iris (coord.), *On Translation: Das Museum*. Dortmund (Gemanía): medien\_kunst\_netz, 2003.
- DEECKE, Thomas, THURMANN-JARJES, Anne, MARÍ, Bartomeu, et al., *Muntadas Projekte (1974-2004). On Translation: Erinnerungsräume*. Bremen: Neues Museum Weserburg, 2004.
- DIAMOND, Edwin; MENDEL, Mark; SHEDON, James, *Media Landscape*. Andover, USA: Addison Gallery of American Art, Philips Academy, 1982.

- DI PAOLA, Modesta, “El arte de la interpretación y la interpretación del arte. On Translation de Antoni Muntadas”. En: *Muntadas. Warning: Perception requires involvement*. Mosca: National Centre for Contemporary Arts, 2011, pp. 32-38.
- ENGUIITA, Nuria; TODOLÍ, Vicente (coord.), *Cildo Mereiles*. Valencia: IVAM Centre del Carme, 1995.
- GEUNA, Elena, *Zhang Huan: Ashman*. Milán: 24 ORE Cultura, 2010.
- GIUNTA, Andrea (coord.), *Muntadas B/S, AS*. Buenos Aires: Espacio Fundación Telefonica, 2007.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor, “Las traducciones en abismo de Antoni Muntada”. Rocío AGRA; Gustavo ZAPPA (ed.), *Muntadas. Contextos II*. Buenos Aires: Catedra la Ferla, 2007, pp. 55-66.
- GÓMEZ- PEÑA, Guillermo, “The Virtual Barrio @ The Other Frontier (or Chicano Interneta)”. En: J. T. CALDEWELL (ed.) *Electronic Media and Tecnoculture*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2000, pp. 295-308.
- HUFFMAN, Kathy Rae (cur.), *Muntadas: Selección de trabajos en video, 1974-1978*. Los Ángeles: LAICA. Los Angeles Institute of Contemporary Art, 1985.
- ILES, Clarisse, “Reflective Space: Film and Video in the Work of Joan Jonas”. En: Joan JONAS; Johann-Karl SCHMIDT (eds.), *Joan Jonas. Performance, video, installation. 1968-2000*. Traducción de Christiane Court, et al.. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2001.
- JANUS, Elizabeth, “Navigar in territorio ‘marcato’, ovvero come vivere per sempre felici e contenti”. Danilo ECCHER (coord.), *Ghada Amer*. Milán: Mondadori Electa, 2007, p. 193.
- JONAS, Joan, *Joan Jonas: Five Works*. New York: Queens Museum of Art, 2003.
- JONAS, Joan, “Space Movement Time”. En: Anna DANERI, Cristina NATALICCHIO (eds.), *Joan Jonas*. Traducción de Simonetta Caporale, et al.. Milán y Nueva York: Edición Charta, 2007, pp. 22-47.
- “Transmission”. En: Judy MALLOY (ed.), *Women, Art, and Technology*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003, pp. 114-133.
- MARÍ, Bartolomeu, “Traducciones, transacciones, traslaciones”. *Muntadas, On Translation: I Giardini*. Venezia: Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación. Dirección General de Relaciones Culturales y Científica, Biennale di Venezia 53ª, 2005.

- (coord.), *Between the Frames: The Forum*. Barcelona: MACBA, 2011.
- MARTÍNEZ, Rosa, “Los Jardines de Ghada Amer”. En: *Ghada Amer*, IVAM Institut Valencià d’Art Modern, 2004, pp. 36- 46.
- MIGNOT, Dorine, “From Reflection to Revolt”. En: Dorine MIGNOT (ed.), *Joan Jonas: Works, 1968-1994*. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1994.
- MONTAGU, Jemima (ed.), *East-West Divan. Contemporary Art from Afghanistan, Iran and Pakistan*. Venecia: Bienal de Venecia, 2009.
- MOSQUERA, Gerardo; SAMOS, Adrienne, *Ciudad Multiple City. Panama 2003. Urban Art and Global Cities: an Experiment in Context*. Panamá: Kit Publisher, 2003.
- LAGEIRA, Jacinto, et.all., *Mona Hatoum*. París: Centre Georges Pompidou, 1994.
- PIETERS, Din, *Mona Hatoum*. Amsterdam: De Appel, 1996.
- LUNDSTRÖM, Jan-Erik, “Placeres repetidos, deseos desatados: La obra de Ghada Amar”. En: *Ghada Amer*, IVAM Institut Valencià d’Art Modern, Valencia, 2004.
- MACRÍ, Teresa, “Liquid Girl”. En: Danilo Eccher (ed.), *Ghada Amer*. Milán: Mondadori Electa, 2007.
- MANOVICH, Lev, “Art after Web 2.0”. En: Rudolf FRIELING (ed.), *The Art of Participation 1950 to now*. Thames & Hudson: San Francisco Museum of Modern Art, 2008, pp. 66-78.
- MARTÍNEZ, Chus; LAANEMETS, Mari; RECARENS, Tere, *Tere Recarens – Sportkünstlerin*. Barcelona y Dijon: Galeria Toni Tapies, Frac Bourgogne, 2005.
- MORGAN, Susan, *Joan Jonas. I Want to Live in the Country (And Other Romances)*. Londres: Afterall Books, 2006.
- MORSE, Margaret, “Muntada's Media-Architectural Installations: On Translation”. En: *On Translation: The Games*. Atlanta: The Atlanta College of Art Gallery, 1996, pp. 17-38.
- MOSHENSON, Edna, “Chantal Akerman: A Spiral Autobiography”. En: *Chantal Akerman*. Tel Aviv: Museum of Art, 2006.
- IVARS, Joaquín (coord.) *CEE Project. Muntadas*. Malaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Malaga y Estrabismos, 2002.
- MUNTADAS, Antoni, *Hiri-Interntzioak: Projektuak eta Hitzaldiak; Intervenciones Urbanas: Proyectos y comunicaciones; Urban Interventions: Projects and Lectures*. San Sebastián: Arteleku, 1994.

- *Intervenciones Urbanas*. San Sebastián, Gipuzkoa: Gipuzkoako Foru Aldundia. Diputación Foral de Gipuzkoa, 1995.
- “On translation”. En: *Muntadas la construcción del miedo*. Granada: Centro José Guerrero, 2008.
- *Muntadas: On Translation*. Mela AVILA, Valentin ROMA (eds.). Barcellona: Actar/MACBA, 2002.
- *On Translation: Stand by*. Madrid: La Fábrica Editorial, 2006.
- MUNTADAS, Antoni; et all., *On Ttranslation: The Games*, Atlanta: The Atlanta College of Art Gallery, 1996.
- MUNTADAS, Antoni; SANTORO, Paula, “On Translation: Comemorações urbanas” (2002). En: Rocío AGRA, Gustavo ZAPPA (eds.), *Muntadas: Con/textos II. Una antología crítica*. Buenos Aires: Nueva librería, 2007, pp. 473-474.
- NATALICCHIO, Cristina, “My New Theater. Il teatro in scatola”. En: Anna DANERI; Cristina NATALICCHIO (ed.), *Joan Jonas*. Milán: Charta, 2007, pp. 72-79.
- PARRELLA, Cristina, *Kutluğ Ataman - Mesopotamian Dramaturgies*. Milán: Mondadori Electa, 2010.
- PHILLIPS, Christopher, *Espacios, Lugares y Situaciones*. Santander: Fundación Marcelo Botín, 2008.
- RECARENS, Tere; MALÉ, Salia, *Tere Recarens, Maa Tere Manalen*. Dijon: Fonds régional d’art contemporain de Bourgogne, 2010.
- REILLY, Maura, “Writing the body: The art of Ghada Amer”. En: *Ghada Amer*, Gregory R. Miller & CO., Nueva York, 2010.
- ROMERO, Yolanda; VILLAESPESA, Mar, *Muntadas. La construcción del miedo y la pérdida de lo público*. Granada: Centro José Guerrero, 2008.
- SEKULA, Allan, *Fish Story. Allan Sekula*. [Witte de With, Center for Contemporary Art, Rotterdam and Richter, 1995]. Düsseldorf: Verlag, 1995.
- SZILAK, Illya, *Recostruction Mayakovsky*. En: Laura BORRÀS; Talan MEMMOTT; Rita RALEY; Brian STEFANS, *Electronic Literature Collection*. Cambridge, Massachusetts: Electronic Literature Organization, II, Febrero 2011.
- YEON KIM, Yu (coord.), *Translated Acts. Performance and Body Art from East Asia. 1990-2001*. Berlín: The Haus der Kulturen der Welt, 2001.

WARR, Tracey, "What a performance is". En: *Jonas, Joan, 1946-*. Southampton: Edición John Hansard Gallery, 2004, pp. 17-24.

### **ARTÍCULOS DE REVISTAS**

ALPERS, Svetlana, "Ekphrasis and aesthetic attitudes in Vasari's Lives", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23, 1960, pp.190-215.

ALPHEN, Ernst van, "¿Qué Historia, la Historia de quién, Historia con qué propósito?: Nociones de Historia en Historia del Arte y Estudios de Cultura visual", *Estudios Visuales*, 3, diciembre 2005, pp. 79-98.

ANTON, Saul, "A Thousand Words: Kutlug Ataman", *Artforum International*, 41, 6, febrero de 2004, pp. 116-117.

ANZALDÚA, Gloria, "Le artiste chicane: esplorare Nepantla, el Lugar de la Frontera". *Scritture Migranti*, 2, 2008, pp. 173-185.

BAL, Mieke, "El esencialismo Visual y el Objeto de los Estudios Visuales", *Estudios Visuales*, 2, diciembre 2004, pp. 11-49.

----- "Conceptos viajeros en las humanidades", *Estudios Visuales*, 3, enero 2006, pp. 28-77.

----- "The Point of Narratology", *Poetics Today*, II, 4, 1990, pp. 727-753

----- "Translating Translation", *Journal of Visual Culture*, 6, 1, abril 2007, pp. 109-124.

BAL, Mieke; MORRA, Joanne, "Acts of Translation", *Journal of Visual Culture*, 6, 1, abril 2007, pp. 5-11.

BAL, Mieke, BRYSON, Norman, "Semiotics and Art History", *The Art Bulletin*, 73, 2, junio 1991, pp. 174-298.

BANN, Stephen, "Visual Poetics", *20th Century Studies*, 15/16, diciembre de 1976.

BARTHES, Roland, "Eléments de sémiologie", *Communication*, 4, 1964, pp. 91-135.

BONSIEPE, Guy, "Visuell/verbal Rhetorik - Visual/Verbal Rhetoric", *Ulm*, 1965, pp. 14-16.

CANDLER HAYES, Julie, "Unconditional Translation: Derrida's Enlightenment-to-Come", *Eighteenth-Century Studies*, 40, 3, 2007, pp. 443-455.

CHAMPESME, Marie T., "Conversation avec Muntadas", *Sillage*, 1, 2002.

- CHAUME, Frederic, "Film Studies and Translation Studies: Two disciplines at stake in audiovisual translation", *Meta*, 49, 1, 2004, pp. 12-24
- CORTI, Claudia, "Omero e Zeusi, ovvero le arti sorelle (o cugine) nell'estetica del Rinascimento". *LEA. Letterature d'Europa e d'America*, I, 1, 2004, pp. 84-100.
- DAVIDSON, Michael, "Ekphrasis and the Postmodern Painter Poem", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42, 1, 1983, pp. 69-79.
- DE LA CALLE, Román, "El espejo de la ekphrasis. Más acá del Arte Moderno. Más allá del texto", *Escritura e Imagen*, 1, 2005, pp. 59-81.
- DELABASTITA, Dirk, "Translation and Mass-communication: Film and TV translation as evidence of cultural dynamics", *Babel*, 35, 4, 1998, pp. 193-218.
- ECO, Umberto, "Sémiologie Des Messages Visuels", *Communications*, 15, 1970, pp. 11-51.
- FINEL HONIGMAN, Ana, "What de Structure Defines: An Interview with Kutug Ataman", *Art Journal*, 63, 1, 2004, pp. 79-86.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor "El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su redistribución internacional", *Estudios Visuales*, 4, enero 2007, pp. 36-56.
- GOTTLIEB, Henrik, "Subtitling: Diagonal Translation", *Perspective*, 2, 1, 1994, pp 101-121.
- HOLLANDER, John, "The Poetics of Ekphrasis", *Word & Image*, 4, 1, 1988, pp. 209-219.
- FOSTER, Hal, "The Archive without Museum", *October*, 77, verano 1996, pp. 97-119.
- FOUCAULT, Michel, "Les Mots qui saignent", *L'Express*, 29 de agosto de 1969, pp. 21-22.
- HEFFERNAN, James, "Ekphrasis and Representation", *New Literary History*, 22, 2, 1991, pp. 297-316.
- HONNETH, Axel, "L'altro dalla giustizia", *Fenomenologia e società*, XVIII, 1, 1995.
- JAY, Martin, "¿Parresía visual. Foucault y la verdad de la mirada?", *Estudios Visuales*, 4, enero 2007, pp. 8-21.
- KAY, Martin "The Proper Place of Men and Machines in Language Translation". *Journal Machine Translation*, 12, 1-2, 1997, pp. 3-23.
- KRAUSS, Rosalind, "Welcome to the Cultural Revolution", *October*, 77, verano 1996, pp. 83-96.
- LEMBERSKY, Gennadi; ORDAN, Noam; WINTNER, Shuly, "Language Models for Machine Translation: Original vs. Translated Texts", *Computational Linguistics*, 38, 4, 2012.



- LOZANO-RENIEBLAS, Isabel, “La écfrasis de los ejércitos o los límites de la enérgeia”, *Monteagudo*, III Época, 10, 2005, pp. 29-38.
- MAN, Paul (de), “‘Conclusions’ on Walter Benjamin’s ‘The Task of the Translator’ Messenger Lecture, Cornell University, March 4, 1983”, *Yale French Studies*, (50 Years of Yale French Studies: A Commemorative Anthology. Part 2: 1980-1998), 97, 2000, pp. 10-35.
- MARIÑO, José B.; BANCHS, Rafael E.; et all., “N-gram-based Machine Translation”, *Computational Linguistics*, 32, 4, diciembre 2006, pp. 527-549.
- MESA SANZ, Juan Francisco, “Rethorum itinera: écfrasis”, *Eikasía. Revista de Filosofía*, año V, 32, mayo 2010, pp. 173-196.
- MITCHELL, William J. T., “Mostrando el ver: una crítica de la Cultura visual”, *Estudios Visuales*, 1, noviembre 2003, pp. 25-26. [Título original: “Showing seeing: a critique of visual culture”, *Journal of visual culture*, 1, 2, agosto 2002, pp. 164-181].
- “Spatial Form in Literature”, *Critical Inquiry*, 6, 3, 1980, pp. 539-567.
- “Space, Ideology and Literary Representation”, *Poetics Today*, 10, 1, pp. 91-102.
- “Ekphrasis and the Others”, *South Atlantic Quarterly*, 91, 1992, pp. 695-719.
- MOXEY, Keith, “Nostalgia de lo real. La problemática relación de la Historia del Arte con los Estudios Visuales”, *Estudios Visuales*, 1, diciembre 2003, pp. 41-59.
- MUNTADAS, Antoni, “Riflessioni per una metodologia di progetto”, *MONOS*, 4, Septiembre 2013.
- “Detrás de la imagen”, *Telos*, 9, 1987.
- “Riflessioni per una metodologia di progetto”. In *MONOS # 4*, Settembre 2013.
- PAUL, Christiane, “Renderings of Digital Art”, *Leonardo*, 35, 5, 2002, pp. 471-484.
- PRADA, Juan Martín, “La creatividad de la multitud conectada y el sentido del arte en el contexto de la Web 2.0”, *Estudios Visuales*, 5, 2008, pp. 66-79.
- ROGOFF, Irit, “De-Regulation. With the Work of Kutlug Ataman”, *Third*, 23, 97, 2, marzo de 2009, pp. 165-179.
- SHAPIRO, Gary, “The Absent Image. Ekphrasis and the ‘Infinite Relation’ of Translation”, *Journal of Visual Culture*, 6, 1, 2007, pp. 13-24.
- SHAW, Wendy Meryem K., “How to Translate? Kutlug Ataman’s Four Women Who Wear Wigs”, *Third Text*, 18, 66, 1, Enero 2004, pp. 70-81.
- SICHEL, Berta, “Muntadas Landscape”, *Artery*, Ottobre-Novembre, 1982.

- SPIELMANN, Yvonne; BOLTER, Jay David, "Hybridity: Arts, Sciences and Cultural Effects", *Leonardo*, 39, 2, Abril 2006, pp. 106-107.
- SPRAGUE BECKER, Andrei, "Reading Poetry Through a Distant Lens. Ekphrasis, Ancient Greek Rhetorician, and the Pseudo-Hesiodic 'Shield of Herakles'", *The American Journal of Philology*, 113, 1, primavera 1992, pp. 5-24.
- STEINER, Wendy (ed.), "Introduction". (Art and Literature), *Poetics Today*, 10, 1, 1989, pp.1-3.
- VATTIMO, Giovanni, "Noi melanconici postmoderni", *La Stampa*, 14 mayo 1991.
- VENUTI, Lawrence, "Adaptation, Translation, Critique", *Journal of Visual Culture* 6, 1, 2007, 25-43.
- VIRILIO, Paul, "La troisième fenêtre", *Cahiers du cinéma*, 322, abril 1981, pp. 35-40.
- YACOBI, Tamar, "Pictorial Models and Narrative Ekphrasis", *Poetics Today*, 16, 1995, pp. 599-646.
- YACOBI, Tamar, "Interart Narrative: (Un)Reliability and Ekphrasis", *Poetics Today*, 21, 4, 2000, pp. 711-749.
- ZACCARIA, Paola, "Abitare terre a confini instabili: dalle bordelands al Nepantla, il luogo delle trasformazioni", *Scritture Migranti*, 2, 2008, pp. 187-207.

### **DOCUMENTOS DE INTERNET**

ATAMAN, Kutlug, *Turn Prize*. Audio Transcript de una entrevista hecha en ocasión del Turn Prize otórgatele por la Tate Modern de Londres.

<[http://www.tate.org.uk/britain/turnerprize/2004/ataman\\_transcript1.shtm](http://www.tate.org.uk/britain/turnerprize/2004/ataman_transcript1.shtm)>

[Consulta: 05/05/2009].

CASTRO, Daniela, *The Spiral and the Square*, Bonnierskonsthall, 2012. Disponible in línea.

<<http://www.bonnierskonsthall.se/en/utstallning/spiralen-och-kvadraten-ovningar-i-oversattbarhet/>> [Consulta: 08/06/2014].

BROWNE, Kennedy, Evento on line.

<<http://www.facebook.com/events/118983161463932/>> [Consulta: 09/12/2009].

DERRIDA, Jacques, *Survivre*. Disponible en línea.

<<http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/survivre.htm>> [Consulta: 23/03/2010].

DI PAOLA, Modesta, “Translation in Visual Art”. *Interartive* #54. Julio/agosto, 2013.

<<http://interartive.org/2013/08/translation-in-visual-art/>> [Consulta: 03/08/2013].

----- “Ética de la hospitalidad lingüística”, *Interartive* #47, diciembre 2012.

<<http://interartive.org/2012/12/etica-hospitalidad-linguistica/>> [Consulta: 05/12/2012].

----- “Andrea Frank. Ports and Ships”, *Interartive*#39, enero 2012.

<<http://interartive.org/2012/01/issue-39/>> [Consulta: 29/01/2012].

----- “Artistic and pedagogic connection in the work of Antoni Muntadas”, *Interartive*#2,

julio 2008. <[http://interartive.org/2008/07/antoni\\_muntadas/](http://interartive.org/2008/07/antoni_muntadas/)> [Consulta: 11/06/2008].

ECO, Umberto, “Les sémaphores sous la pluie”, en *Golem L’indispensabile*. Disponible en línea. <[http://www.golemindispensabile.it/index.php?\\_idnodo=8702](http://www.golemindispensabile.it/index.php?_idnodo=8702)> [Consulta: 15/12/2010].

FRIEDMAN, Milton, “Conferencia”. Disponible en línea.

<<http://www.youtube.com/watch?v=R5Gppi-O3a8>> [Consulta: 13/02/2011].

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo, *El Naftazteca: Cyber-Aztec TV for 2000 A.D.*

<<http://www.vdb.org/titles/el-naftazteca-cyber-aztec-tv-2000-ad>> [Consulta: 11/06/2009].

HEIDEGGER, Martin, *Osservazione sulla traduzione*. Traducción italiana de D. Galasso. inTRAlinea testi a fronte, 1998. Disponible en línea. <<http://www.intralea.it>> [Consulta: 10/08/2011].

HUAN, Zhang , *Family Tree*. En: Página web del artista. Disponible en línea.

<<http://www.zhanghuan.com/ShowWorkContent.asp?id=27&iParentID=18&mid=1>> [Consulta: 05/12/2012].

KHAN, Daria, *Svoboda*. Spazio Carbonesi, Bolonya, 2011:  
 <[http://tv.exibart.com/news/2008\\_lay\\_notizia\\_02.php?id\\_cat=78&id\\_news=6709](http://tv.exibart.com/news/2008_lay_notizia_02.php?id_cat=78&id_news=6709)>  
 [Consulta: 07/07/2012].

MUNTADAS, Antoni, *On Translation: The Internet Project*, 1997.  
 <<http://adaweb.walkerart.org/influx/muntadas>> [Consulta: 16/10/2011].

PRATT, Mary Louise, “Apocalipsis en los Andes: zonas de contacto y lucha por el poder interpretativo”. Programa de Conferencias del Centro Cultural de BID. 29 de Marzo 1996. Pdf de la conferencia disponible in línea.  
 <[http://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CDMQFjAB&url=http%3a%2F%2Fwww.cholonautas.edu.pe%2Fmodulo%2Fupload%2Fpratt.pdf&ei=2%99T9TgB-mj0QWv1NnYDQ&usg=AFQjCNELmo-ywCsHXfpFNXtyVgxauEgJMw&sig2=bOM\\_OJUyEFTIL5PGT\\_k11w](http://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CDMQFjAB&url=http%3a%2F%2Fwww.cholonautas.edu.pe%2Fmodulo%2Fupload%2Fpratt.pdf&ei=2%99T9TgB-mj0QWv1NnYDQ&usg=AFQjCNELmo-ywCsHXfpFNXtyVgxauEgJMw&sig2=bOM_OJUyEFTIL5PGT_k11w)> [Consulta: 08/09/2012].

PYM, Anthony, *Teorías contemporáneas de la traducción*. Tarragona: Intercultural Studies Group, 2011. Disponible in línea.  
 <[https://www.academia.edu/883815/Teor%C3%ADas\\_contempor%C3%A1neas\\_de\\_la\\_traducci%C3%B3n](https://www.academia.edu/883815/Teor%C3%ADas_contempor%C3%A1neas_de_la_traducci%C3%B3n)>  
 [Consulta: 11/10/2012].

RINAGL, Birgit; THALMAIR, Franz (cur.), *Übersetzung ist eine Form. | Translation is a mode*. Viena: Kunstraum Niederoesterreich, 09.04.2010 – 29.05.2010.  
 <<http://cont3xt.net/blog/?p=2933>> [Consulta: 10/11/2011].

RODRIGUEZ BOSCH, Marta, “Espacio urbano sin señales”, *La Vanguardia*, 31.07.2013. Disponible online:  
 <<http://www.lavanguardia.com/20130731/54379011126/espacio-urbano-sin-senales-marta-rodriguez-bosch.html>> [Consulta: 25.03.2015].

SZILAK, Illaya, *Reconstruction Mayakovsky*, 2012:  
 <<http://www.reconstructingmayakovsky.com>> [Consulta: 06/05/2014].

ZACCARIA, Paola: "Living in El lugar of Trasformations, Translating Vision into Writing". Universidad de Bari, pp. 182-193. Pdf disponible in línea  
<<http://www.forpsicom.uniba.it/public/files/Zaccaria.Translating%20writing%20into%20vision%20.pdf>> [Consulta: 08/02/2013].

## **VÍDEOS DE ARTE**

BAL, Mieke; ENTEKHABI, Shahram, *Lost in Space*, 2005. Vídeo, color, 17'.

BROWNE, Sarah; KENNEDY, Gareth, *164 (Screen Tests)*, 2009. Vídeo en loop, 37'30''.

COUTINHO, Wilson, *Cildo Meireles*, 1979. Documentario, 11'.

GHAZEL, *Home (Stories)*. París: Micromega cinéma et Culture, 2007. 43' HD Color / B&W,

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo, *Border Art Clásicos (1990-2005): An Anthology of Collaborative Video Works by Guillermo Gómez-Peña*. Chicago: Vídeo Data Bank, School of the Art Institute de Chicago, 2014.

HATOUM, Mona, *Measures of Distance*, 1988. Colección: Centre George Pompidou. Vídeo BVU, PAL, color, 15'26''.

MUNTADAS, Antoni; SERRA, Toni, *The Limousine Project*, 1991. Vídeo, color, sound, 6'30''.