

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN
GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN
Trabajo de Fin de Grado

Traducción y arte aborígen australiano

Retos traductológicos ante un catálogo de subasta
de arte aborígen australiano

Autora: Marta Martínez Vitali
Tutora: Elena Rodríguez Murphy

Salamanca, 2023

Resumen: En este Trabajo de Fin de Grado presentamos la traducción de varios lotes del catálogo de una subasta de arte aborígen australiano y el análisis de los principales retos traductológicos a los que nos hemos enfrentado. Su estructura consta de cinco capítulos: el estado de la cuestión, que consiste en una revisión de las distintas teorías poscoloniales, en las cuales se enmarca nuestro proyecto; el marco teórico, en el que hemos incluido una breve explicación de la historia y la cultura del pueblo aborígen australiano, así como las razones que justifican la realización del trabajo; la metodología que hemos seguido a la hora de traducir los textos, basada en dieciocho técnicas posibles y en la «traducción densa»; el análisis de los elementos que han supuesto un desafío a la hora abordar la traducción; y las conclusiones que hemos extraído de todo ello. Tras realizar el estudio, hemos podido comprobar que este tipo de documentos contiene información muy valiosa sobre la cultura aborígen australiana y que su traducción puede contribuir a que se conozca más sobre ella en España. Asimismo, este trabajo podría abrir nuevas vías de investigación sobre la cultura aborígen en nuestro país.

Palabras clave: traducción, poscolonialismo, cultura aborígen, Australia, arte

Abstract: The aim of this dissertation is to present the translation of several lots from an Australian aboriginal art's auction catalogue and the analysis of the main challenges that have been faced during their translation. This project is structured into five chapters: the state of the art, that consists in a revision of the different postcolonial theories on which the dissertation is based; the theoretical framework, which includes a brief explanation of the Australian aboriginal people's history and culture, as well as the motivations for undertaking this study; the methodology that has been followed to translate the texts, which is based on eighteen different techniques and on «thick translation»; the analysis of the elements that have become a challenge during the translating process; and the conclusions withdrawn from the study. After carrying out this project, it has been verified that these sorts of documents are a source of very valuable information about the Australian aboriginal culture, and that translating them can contribute to a better knowledge of it in Spain. Furthermore, this dissertation may open new fields of research in Spain about the aboriginal culture.

Key words: translation, postcolonialism, aboriginal culture, Australia, art

Índice

1. Introducción.....	2
2. Estado de la cuestión	5
3. Marco teórico.....	10
3.1. Australia.....	10
3.2. Justificación del trabajo.....	13
4. Metodología.....	15
5. Análisis de la traducción.....	19
5.1. Términos relacionados con la geografía australiana.....	20
5.2. Términos relacionados con la religión aborigen.....	21
5.2.1. «Dreamings» y «Dreaming».....	21
5.2.2. «Spirit beings».....	24
5.2.3. Ceremonias	27
5.2.4. The «Law»	30
5.3. Términos relacionados con la vida diaria	30
5.3.1. «Bush»	30
5.3.2. Términos relacionados con el agua	32
5.3.3. «Brother»	34
5.3.4. «Healer».....	35
5.3.5. «Old men»	35
5.3.6. «Churingas» y «boomerangs»	36
5.4. Términos relacionados con el mundo del arte	37
5.4.1. Terminología especializada.....	37
5.4.2. Movimientos artísticos.....	39
5.4.3. Gran riqueza de vocabulario y complejidad expresiva.....	40
6. Conclusiones y futuras líneas de trabajo	43
7. Referencias bibliográficas	45
8. Anexo	49
8.1. Texto original y traducción propia.....	49

1. Introducción

Vivimos en un planeta multicultural, en el que el proceso de la globalización se ha acelerado enormemente en las últimas décadas. La expansión de la economía de mercado, el desarrollo de las tecnologías de la información y el movimiento continuo de personas han producido una transformación en el orden mundial que ha generado la disolución de algunas fronteras y la aparición de nuevas formas de vivir (Rodríguez Murphy 2015). Actualmente, la Tierra es un espacio contradictorio en el que se producen constantemente intercambios interculturales entre los centros y las periferias, y en el que la globalización ha reducido la magnitud del planeta y ha favorecido el desarrollo de «una *cultura global* que no debemos entender como un todo uniforme, sino, más bien, como una red interconectada de *culturas locales*» (ibíd., 36). Esto genera desigualdades y asimetrías de poder, al igual que ocurrió durante el colonialismo, pero esta vez debido a los efectos negativos del capitalismo y a que cada uno busca reclamar su identidad cultural y lingüística, no a al afán de conquista y dominación de los imperios.

La traducción puede contribuir a que esta situación cambie porque ejerce una enorme influencia en la manera en que se representan las diferentes culturas, por ello, una elección de determinados tipos de textos y estrategias puede tener un papel fundamental en cómo se trasladan las identidades de los pueblos (Venuti 1998: 68), en especial, las de aquellos que han sido considerados históricamente como inferiores a los occidentales. Este es el caso de la comunidad aborigen australiana, tradicionalmente marginalizada tras la llegada de los colonos británicos al continente, de la cual existe un conocimiento limitado y parcial en España, pero que, desde hace un tiempo, está más presente en el panorama internacional gracias a su arte, muy valorado en la actualidad.

Existen varias razones que nos han llevado a elaborar nuestro Trabajo de Fin de Grado sobre este tema. Por una parte, el arte es muy interesante porque, en sus distintas formas, refleja las características de una sociedad en un momento histórico determinado; además, nos permite acercarnos a otras culturas de una manera diferente. Por otra parte, la traducción en este campo es compleja debido a su naturaleza multimodal y a que suele presentar textos bastante técnicos, pero que incorporan, al mismo tiempo, recursos expresivos literarios. Durante el Grado, no hemos tenido la oportunidad de trabajar con documentos relacionados con el arte a excepción, en el caso de la autora de este trabajo, de uno que tradujimos como parte de un pequeño bloque dentro de una asignatura optativa. Dicho encargo fue bastante difícil de abordar, pero resultó ser un reto cuya superación

nos produjo mucha satisfacción. Debido a esto, hemos decidido centrar nuestro trabajo en este ámbito y hemos intentado buscar un área que fuera poco conocida en España. Tras consultar fuentes especializadas, hemos investigado sobre la cultura y el arte de los aborígenes australianos, y hemos comprobado que sus características concuerdan con la temática de nuestro proyecto. El arte de este pueblo recoge todas las creencias y las vivencias que han conservado y transmitido de generación en generación durante miles de años, lo cual lo hace especialmente valioso. Además, analizar este tipo de documentos supone adentrarse en una visión del mundo y de la vida completamente diferente a la occidental, que ha sido representada de manera parcial y prejuiciosa en el pasado. Por lo tanto, nuestro trabajo se enmarca en las teorías poscoloniales de la traducción, como se indica en el siguiente capítulo, y podría servir para abrir un nuevo campo de estudio en esta disciplina en España, al igual que ocurrió en su momento con los textos procedentes de otras culturas tradicionalmente marginalizadas, como las africanas.

Nuestra hipótesis de partida es que la traducción de textos sobre el arte aborígen australiano podría tener relevancia a la hora de aportar a nuestra sociedad información sobre un tipo de arte reconocido a nivel mundial, que recoge el imaginario, los valores y la historia de la comunidad aborígen australiana. En cuanto a nuestros objetivos, son los siguientes:

- Dar a conocer la cultura aborígen australiana en España a través de su arte.
- Poner de relieve las características diferenciadoras de esta cultura empleando, en la medida de lo posible, sus términos y su propia manera de expresarse.
- Realizar una traducción que conserve los rasgos esenciales de la cultura aborígen a la vez que respete el fin del texto original (apelar al lector para que compre obras de arte).

De esta manera, el análisis de la traducción de una parte de este documento podría abrir la puerta a nuevos estudios sobre la traducción de textos relacionados con la cultura aborígen australiana desde una perspectiva poscolonial u otras que se vayan desarrollando en el futuro. Es preciso destacar que, actualmente, no existe mucha bibliografía sobre este tema en España, con lo que es un abordaje relativamente novedoso dentro de los Estudios de Traducción en nuestro país. Además, realizar un trabajo de estas características en el contexto del mundo del arte implica tener en cuenta cuestiones como la multimodalidad, ya que en él se suelen combinar dos o más «modos» o canales de comunicación (escrito,

verbal, imágenes o gestos, entre otros), que se coordinan para constituir y transmitir el mensaje como un todo (Boria et al. 2020). La multimodalidad se ha dado en objetos procedentes de todas las culturas y en todos los periodos históricos, y su traducción siempre ha conllevado dificultades, puesto que no solo es necesario trasladar el significado de una lengua y una cultura a otras diferentes, sino que también es preciso reexpresarlo de un «modo» a otro distinto (ibíd.). En el caso de nuestro trabajo, el documento analizado incluye tanto texto como imágenes, lo cual supone que la traductora debe examinar no solo las palabras, sino también las obras a las que acompañan para que pueda transmitir el mensaje completo.

Este Trabajo de Fin de Grado se estructura en ocho capítulos, de los cuales, el primero se corresponde con la presente introducción. En el segundo, hemos abordado la base teórica que sustenta nuestro estudio. En el tercero, hemos explicado el marco teórico en el que se encuadra; aquí, hemos aportado información sobre la cultura aborigen y una justificación de la elección del tema del proyecto. En el cuarto, hemos expuesto la metodología que hemos seguido a la hora de realizar el análisis de la traducción de distintos lotes del catálogo; tras esto, en el quinto capítulo, hemos presentado dicho análisis. En el sexto, hemos incluido las conclusiones del trabajo y las futuras líneas de investigación. En el séptimo, hemos enumerado las referencias bibliográficas y, por último, el octavo contiene un anexo en el que aparece la traducción completa que hemos realizado.

2. Estado de la cuestión

En las últimas décadas, los Estudios de Traducción han experimentado grandes cambios, sobre todo desde lo que en su momento se llamó el «giro cultural» de la traducción, con la publicación en 1990 de *Translation, History and Culture*, de Susan Bassnett y André Lefevere. Más tarde, en 2002, en la obra de *Translation and Power*, de Maria Tymoczko y Edwin Gentzler, se definió el «giro de poder». A partir de los dos «giros», se ha empezado a dar más importancia a la cultura y a las causas que motivan los comportamientos traductores para explicar el funcionamiento de esta actividad: las cuestiones de carácter ideológico, político e institucional, las relaciones de poder y la manipulación implícita en el proceso translatario. Los textos abordados según este planteamiento buscan transformar el *statu quo* y, para quienes lo suscriben, la traducción nunca es inocente, es un acto político que revela un posicionamiento ideológico (Martín Ruano 2007, 41). Esto es especialmente evidente en algunas prácticas traductorales, como las poscoloniales o las feministas, caracterizadas por presentar desequilibrios de poder patentes y relaciones asimétricas de hegemonía y subordinación que proceden a cuestionarse (ibíd., 42).

Nuestro proyecto se enmarca en las teorías poscoloniales de la traducción y, para poder comprender mejor el contexto en el que se desarrolla y sus objetivos, a continuación, explicaremos de manera resumida la base teórica sobre la que se apoya.

Durante la colonización de los territorios lejanos por parte de las potencias europeas, el colono se consideró en todo momento superior al colonizado, pues pensaba que este último carecía de las capacidades necesarias para juzgar por sí mismo lo que más le convenía (Vargas Llosa en Rodríguez Murphy 2015, 20). Entonces, el colonizado, el Otro, desconocido para los europeos, era calificado de *bárbaro* (Rodríguez Murphy 2015, 115) y, al ser potencialmente amenazante, necesitaba vigilancia y disciplina (Bhabha 1994); además, «debía cambiar sus hábitos y costumbres para lograr, al menos, parecerse al colono» (Rodríguez Murphy 2015, 20). Asimismo, los europeos necesitaban afianzar su control sobre las tierras conquistadas (Carbonell i Cortés 1997, 19), con lo que elaboraron una representación subjetiva de los pueblos colonizados que servía a sus propósitos de dominio, a la vez que diseñaron una imagen determinada de sí mismos con el fin de justificar sus acciones (Carbonell i Cortés 1997, 20; Rodríguez Murphy 2015, 20). Con ello, nació el «discurso colonial», es decir, «un conjunto heterogéneo de actitudes, intereses y prácticas que tienen por objeto la instauración de un sistema de dominio y su

perpetuación» (Carbonell i Cortés 1997, 19). Este discurso creaba una representación parcial, incompleta y prejuiciosa del Otro (Bhabha 1994), y los imperios colonizadores se aproximaban a las culturas lejanas siempre «a través del tamiz de lo propio» (Rodríguez Murphy 2015, 20).

La traducción, por su parte, fue esencial en el proceso de colonización, puesto que servía como linde entre el pueblo opresor y el oprimido (Rodríguez Murphy 2015, 20) y, por lo tanto, tenía un papel fundamental en la construcción de las identidades de los pueblos colonizados y en la manera en que los imperios representaban sus culturas. Sin embargo, se trataba de una «traducción vertical», en la que no solo se producía un intercambio de culturas o textos, sino que también se establecían relaciones asimétricas de poder entre ellos (Bandia 2009, 5), e iba acompañada de un «tremendo constructo ideológico» que buscaba afianzar y justificar «la relación de dominante/dominado» (Carbonell i Cortés 1997, 20).

En aquel momento, la cultura se veía como «una unidad homogénea [...] basada en la exclusión de todo aquello que resulta *diferente* o *extraño*» (Rodríguez Murphy 2015, 46), siendo *civilizadora* aquella perteneciente a los colonizadores y *bárbara* la de los pueblos colonizados (ibíd., 47). Sin embargo, los procesos de descolonización que tuvieron lugar a partir de la segunda guerra mundial desembocaron en el nacimiento de una nueva concepción de cultura, ya que todas las ciencias humanas empezaron a cuestionar sus presupuestos y a entablar un diálogo en lo relativo a otras civilizaciones, al Otro, y a las representaciones que se estaban haciendo de ellas (Carbonell i Cortés 1997, 28). Así pues, surgió el «movimiento poscolonial», que aspiraba a replantear los Estudios Humanísticos desde una nueva perspectiva que no fuese dominadora y que buscaba anular los efectos del discurso colonial (ibíd., 19).

Una de las disciplinas influenciadas por la nueva concepción de cultura fue la de los Estudios de Traducción, en la que, a lo largo de la década de los ochenta del pasado siglo, y sobre todo tras la publicación en 1990 de *Translation, History and Culture*, de Susan Bassnett y André Lefevere, tuvo lugar el «giro cultural» de la traducción, que supuso «una apuesta por desentrañar las relaciones de poder, la dinámica de fuerzas y la trama de autoridad que condicionan y subyacen a toda traducción de un texto» (Martín Ruano 2007, 41). Con ello, y tras el mencionado «giro de poder» de Tymoczko y Gentzler, se produjo un «acercamiento poscolonial a los estudios de traducción» (Rodríguez Murphy 2015, 100) en el que se tenía en cuenta el impacto de la traducción en la cultura colonizada

(Bandia 2008, 6), y que ponía de relieve su poder a la hora de agravar las tensiones del discurso colonial, pues contribuía a redefinir las jerarquías políticas y culturales existentes entre el dominante y el dominado (Venuti 1998, 171).

Tanto en Occidente como en las antiguas colonias, que, tras su independencia empezaron a valorar la traducción como una manera de reconstruir sus identidades (Venuti 1998, 187), surgieron numerosas voces que pusieron de manifiesto los aspectos políticos, ideológicos y culturales que intervienen en los procesos translatórios (Rodríguez Murphy 2015, 100), y, con ellos, la no neutralidad y «el carácter manipulador de la práctica traductora, ya que no sólo se traducen palabras, sino toda una ideología, un universo de creencias» (ibíd., 101). Una de esas voces fue la de André Lefevere, para el cual toda reescritura, y la traducción es la forma más obvia de reescritura, implica manipulación (Lefevere 1992); es decir, que la ideología es determinante en el proceso de traducción o reescritura de los textos, y esta puede ser la de la propia traductora o venir impuesta por figuras de poder, tanto particulares como institucionales (Rodríguez Murphy 2015, 102), algo determinante dentro del ámbito poscolonial. Esto supone una restricción a la labor translatória, pero existen otras limitaciones, como el factor económico, y todas ellas ejercen una enorme influencia en las elecciones de la traductora, pues puede decidir adaptarse o realizar un acto de resistencia y «moverse fuera de los márgenes de lo establecido» (Rodríguez Murphy 2015, 103). A esta idea se suma la dicotomía planteada por Venuti en cuanto a las posibles estrategias disponibles para la traductora, que puede bien domesticar el texto y adaptarlo a los valores de la cultura meta, acercándolo al lector; bien extranjerizarlo, de manera que registre las diferencias lingüísticas y culturales del original, y permita que el público meta sea consciente de su existencia (Venuti 1995, 15).

Sin embargo, otros autores decidieron alejarse de las posturas polarizadas basadas en las diferencias de poder entre el colonizador y el colonizado porque consideraban cada cultura como un todo coherente, homogéneo y resistente al cambio (Sturge 2007, 10) que viene definido por una nacionalidad, una lengua o una religión (Rodríguez Murphy 2015, 114). Para ellos, la cultura está constituida por «un conjunto de costumbres, conceptos comunes y actitudes generales que comparte un grupo de individuos» (Todorov en Rodríguez Murphy 2015, 114), a lo que hay que sumar que cada persona pertenece a varios grupos a la vez dependiendo de la lengua que hable, su edad, su género, su religión, su ideología, etc. (Spivak en Rodríguez Murphy 2015, 114). Por lo tanto, abogaron por una visión de las culturas y las identidades de sus miembros basada en la heterogeneidad,

y es que es esta cualidad la que produce contradicciones, desigualdades y diferencias dentro de las sociedades, lo que disminuye su integridad y las hace más permeables al contacto con otras (Sturge 2007, 10).

De este modo, autores como Homi Bhabha o Salman Rushdie defienden que la experiencia poscolonial va de la mano de una «hibridación cultural». Según Bhabha, debido a la naturaleza heterogénea de las culturas, estas son intraducibles en el sentido tradicional de la palabra, pero permiten otro tipo de translación, lo que él llama «cultural translation», o «traducción de la diferencia cultural» (Bhabha 1994). En ella se abre un espacio de negociación, un «tercer espacio», en el que las relaciones de poder siguen siendo desiguales, pero que permite un diálogo que no busca la supremacía de una cultura sobre la otra y en el que «desaparecen las representaciones esencialistas y binarias para dar lugar a la posibilidad de *traducir, rehistorizar y leer de nuevo*» (Rodríguez Murphy 2015, 112). Entonces, en esta visión de la traducción poscolonial, el sentido no se encuentra en una civilización o en la otra, sino en un espacio intermedio, o «space-in-between», un espacio intercultural en que se busca mantener la otredad del texto original al mismo tiempo que se procura integrarlo en la sociedad meta, lo que tiene como resultado un texto híbrido escrito en un tercer código o «third code» (Bandia 2008).

Como consecuencia de todo lo anterior, ya no se glorifican las culturas y las geografías precoloniales y se demoniza la colonización, sino que se aceptan las experiencias del poscolonialismo, con la riqueza y la pluralidad culturales que caracterizan cada vez más el actual mundo cosmopolita (Bandia 2008, 9). Así las cosas, resulta pertinente recuperar el concepto «transculturación» a la hora de abordar las traducciones en el ámbito poscolonial. La «transculturación» comprende todo el proceso transitivo de una cultura a otra: la adquisición de la nueva y la pérdida o desarraigo de la anterior, así como la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales (Ortiz [1940] 1978). Esto puede «ayudar a abordar los continuos procesos de transformación y las nuevas formas de resistencia que se manifiestan tanto en el ámbito local como en el contexto transnacional» (Rodríguez Murphy 2015, 44). Además, hay que tener en cuenta que, en la actualidad, se están dando nuevas formas de soberanía basadas en el capitalismo, debido a que el proceso de globalización se ha acelerado enormemente durante las últimas décadas, lo cual crea desigualdades entre lo global y lo local, y vuelve a generar asimetrías de poder (ibíd., 42). De esta manera, la traducción puede convertirse, de nuevo, en un medio por el cual las culturas dominantes exploten a las minorizadas (Vidal Claramonte 2007).

Gracias al «giro cultural» y al «giro de poder», sabemos que la unidad de traducción debe ser la cultura y tenemos presente que la realidad es una narrativa construida y que traducir implica posicionarse ideológicamente, no es un acto de reproducción fiel y neutral (Vidal Claramonte 2007). Sin embargo, es necesario plantearse quién elige qué se debe traducir y quién debe hacerlo (ibíd.) en nuestro mundo multilingüe y multinacional, así como dar cabida a la translación que se produce en situaciones culturales no occidentales (Martín Ruano 2007, 50-51). Por todo ello, los conceptos de «hibridación», «tercer espacio» y «transculturación» pueden resultar de gran utilidad para hacer frente a los retos actuales de la traducción poscolonial dentro del contexto de la globalización, en el que las culturas son plurales, híbridas y se encuentran en constante cambio.

3. Marco teórico

3.1. Australia

Australia es un continente enorme, con más de 7.500.000 kilómetros de superficie, y que llevaba ocupado más de 50.000 años (López D'Amico y Mendoza 2004) por entre 500 y 600 comunidades aborígenes antes de que los colonos británicos desembarcaran en el territorio (Mártin Montenegro 1990). Sin embargo, con su llegada, se produjo un gran cambio en la vida de los aborígenes, ya que su religión y sus costumbres chocaron completamente con la de los colonizadores, quienes los veían como seres inferiores, como el último eslabón de la cadena evolutiva. No obstante, las comunidades aborígenes ya habían tenido contacto con otros pueblos anteriormente y la impresión que causaron a estos «visitantes» dista mucho de ser la que recogieron los británicos (ibíd.). Entonces, ¿a qué se debió este choque cultural que fue tan perjudicial para los aborígenes australianos? Una de las causas pudo ser el afán de los colonizadores por conquistar un territorio que creían suyo sin tener en cuenta a sus habitantes originales, legítimos ocupantes de las tierras de las que ellos se iban apropiando (Elvira Barba y Bru 1989, 118). También pudieron influir las grandes diferencias existentes entre las costumbres y las religiones de ambos pueblos.

Los británicos comenzaron a asentarse en el continente australiano en 1788, momento en el cual alrededor de 300.000 aborígenes ocupaban el territorio, según las estimaciones, y estos vivían en unas 500 comunidades distintas aisladas unas de otras. Su modo de vida era seminómada, se dedicaban principalmente a cazar y recolectar los alimentos que les ofrecía la naturaleza (a veces se desplazaban de 15 a 20 km al día en busca de alimento [Elvira Barba y Bru 1989, 120]), y tenían la capacidad de adaptarse a las condiciones climáticas del continente, en ocasiones, muy extremas (Mártin Montenegro 1990, 43). Era uno de los pocos pueblos del planeta que nunca había intentado domesticar animales ni cultivar plantas, puesto que la amplitud del territorio de caza era suficiente para mantener su limitada población, al menos hasta la llegada de los británicos (Elvira Barba y Bru 1989, 120). Los aborígenes australianos parecían haber encontrado, de esta manera, un equilibrio perfecto con la naturaleza, y es que su religión se basa precisamente en esto: ellos «creen que pertenecen a la Tierra, no que la Tierra les pertenece» (López D'Amico y Mendoza 2004, 80).

La religión aborígen australiana tiene su piedra angular en el Tiempo del Gran Sueño, lapso durante el cual fueron creados el mundo y todo lo que hay en él, incluidos los seres que pueblan la Tierra (Elvira Barba y Bru 1989; López D'Amico y Mendoza 2004), y de él derivan todas sus creencias. Para los aborígenes, la Tierra era, durante este tiempo, «eterna e increada, un disco plano y vacío que flotaba en el universo, bajo cuya superficie pululaban formas indefinidas que, un día, emergieron de la superficie y dieron forma al mundo tal y como lo conocemos hoy día» (Elvira Barba y Bru 1989, 120). Todas estas fuerzas indefinidas, los Espíritus Ancestrales, tomaron formas diversas y comenzaron a desplazarse sobre el planeta comportándose como seres humanos (cazaban, pescaban, buscaban agua, luchaban, etc.); algunos eran bondadosos y otros perversos. En su vagar, realizaron acciones que dieron forma al entorno (crearon los ríos y las montañas) y enseñaron todo lo que sabían a los humanos, incluidos los ritos y las ceremonias para conservar la naturaleza (ibíd.), lo cual se convirtió en la Ley que aún guía la vida de los aborígenes (López D'Amico y Mendoza 2004, 81). Una vez hubieron concluido su misión, desaparecieron o se metamorfosearon en elementos del paisaje (geológicos, de la flora o la fauna), debido a lo cual muchos lugares y animales se consideran sagrados, pues son la morada de estos seres (Elvira Barba y Bru 1989, 120). Así, la tierra tiene una importancia fundamental para la religión aborígen porque representa el poder de los Espíritus Ancestrales, que aún está presente, y constituye un lazo que une a la persona con su comunidad (López D'Amico y Mendoza 2004, 81).

Sin embargo, los colonizadores británicos no comprendieron ni respetaron las creencias de los aborígenes. Además, con su llegada, también lo hicieron las enfermedades, la persecución de los nativos y su expulsión de las tierras para apropiarse de ellas basándose en que «nunca habían poseído realmente la tierra ni la habían transformado por medio de su trabajo» (Harris 2005, 13). Asimismo, fueron confinados en reservas que estaban cerca de ser «campos de concentración» (ibíd., 15) e incluso les fue denegada la ciudadanía australiana hasta 1967 (López D'Amico y Mendoza 2004, 79). Todo esto acarrió problemas cuyas consecuencias siguen presentes en la actualidad, como los altos niveles de diabetes y alcoholismo en sus comunidades, la pobreza extrema, el bajo nivel de educación, los problemas de identidad (ibíd., 80) o los efectos de la *Stolen Generation* (generación secuestrada o robada), denominada así porque durante el periodo de 1910 a 1970 entre uno de cada tres y uno de cada diez niños aborígenes fue separado y desarraigado a la fuerza de su familia por el Gobierno debido a las leyes australianas de

asimilación (que buscaban marginalizar a estas comunidades y minimizar el matrimonio mixto entre los aborígenes «mestizos»): a los niños considerados como «suficientemente blancos» se les ponía bajo custodia de instituciones gubernamentales o de familias australianas blancas; mientras que a los «oscuros» se les confinaba en misiones o reservas del Gobierno (García Fernández [s. f.], 11; Harris 2005, 17).

En la sociedad australiana existen dos narrativas diferentes en cuanto a la identidad del país que compiten entre sí: la de los colonizadores y la de los colonizados. En el primer caso, se ve la colonización como un evento que ocurrió en el pasado y que forma parte de la «historia oscura» del país; mientras que, en el segundo caso, las consecuencias de la colonización aún están presentes y se sigue marginalizando al pueblo que las sufrió. Debido a esto, la identidad australiana permanece «fracturada» (Lipscombe, Dzidic y Garvey 2020, 333). Por ello, pensamos que una manera de conciliar ambas narrativas podría ser valorizar y dar a conocer internacionalmente la cultura aborígen.

En este trabajo entenderemos el concepto de narrativa tal y como lo explica Mona Baker en su obra de 2006, *Translation and Conflict: A Narrative Account*, es decir, como aquellas historias públicas y personales que nos contamos, con las que nos identificamos y que guían nuestro comportamiento (ibíd., 19). Las narrativas se crean mediante la acumulación de historias y experiencias a las que nos exponemos y, por este motivo, son susceptibles al cambio, se pueden transformar (ibíd., 3).

3.2. Justificación del trabajo

Han pasado ya más de 200 años desde la llegada de los británicos al continente australiano y, a pesar de los esfuerzos del Gobierno por compensar el trato discriminatorio, injusto y, en ocasiones, brutal dado a los aborígenes, muchos de estos acontecimientos son relativamente recientes y sus efectos perduran hoy día. Además, existe el peligro de continuar con las narrativas coloniales si no se (re)conoce esa oscura parte de la historia australiana (Lipscombe, Dzidic y Garvey 2020, 333) y se da voz a aquellos que han sido víctimas de todas estas acciones. Por este motivo, consideramos que traducir al español el catálogo de una subasta de arte aborígen australiano podría contribuir a dar a conocer su cultura en España, al igual que ha ocurrido con el arte africano, entre otros (Guasch 2008). Dadas las características de dicho documento, se puede encontrar información muy valiosa respecto a este pueblo, ya que en él se habla de sus creencias y de su forma de ver la vida, muy diferentes a las occidentales, de una manera respetuosa con su religión y dándoles precisamente esa voz, al incluir citas textuales e información proporcionada por los propios artistas explicando ciertos aspectos de sus obras.

El arte aborígen está muy valorado en la actualidad gracias a los esfuerzos de distintas instituciones y galerías por apartarlo del ámbito etnológico e introducirlo en el mercado global del arte (Łukaszewicz Alcaraz 2019). Anteriormente, desde la llegada de los colonizadores a Australia y hasta mediados del siglo XX, las obras aborígenes procedentes de este continente estaban confinadas a exhibirse en museos etnológicos y se utilizaban para crear determinadas narrativas sobre esta cultura, es decir, representaban un pueblo que se había quedado estancado en una etapa de la escala evolutiva inferior a la occidental (Sturge 2007, 143). Posteriormente, tras la segunda guerra mundial, se produjo un auge de turismo en Australia y los visitantes buscaban llevarse recuerdos «típicos australianos», es decir, con diseños propios del arte aborígen. Así, muchos artistas y artesanos no indígenas empezaron a apropiarse, imitar y reproducir la cultura visual aborígen a gran escala para vender los productos en el mercado turista, dando lugar a un «arte de masas» (Fisher 2014). Es preciso señalar que los propios aborígenes contribuyeron a esto, pues también tuvieron que producir y vender sus obras de la misma manera a fin de recaudar dinero para las misiones donde vivían porque su situación seguía siendo muy precaria. Fue más adelante, en los años sesenta, cuando el Gobierno australiano empezó a reconocer los derechos de los aborígenes (ibíd.) y estos pudieron crear asociaciones y cooperativas que buscaban proteger a los artistas y sus creaciones.

Debido a todo esto, sus obras entran actualmente dentro de las artes plásticas como una reproducción original (ibíd.) de los Sueños que los antepasados de los artistas han ido transmitiendo a sus familiares de generación en generación y que han llegado hasta ellos.

Para poder apreciar sus obras, es necesario salir de las concepciones etnocéntricas occidentales del arte porque los aborígenes australianos tienen una visión de este muy diferente. Para ellos, no está enmarcado en la percepción de lo estético (Mártin Montenegro 1990, 11), sino que funciona como un vínculo con su mundo espiritual y forma parte de:

una compleja vida social y religiosa, en que lo central es reflejar su tradicional modo de vida. Los artistas están subordinados a los materiales que los rodean físicamente en su medio ambiente, el cual les brinda tanto los medios para hacer su obra, como el significado que les imprimen. Es la exteriorización del contenido riquísimo de sus vidas, de sus historias, narraciones y leyendas, de la complejidad religiosa de sus creencias, de su lenguaje, de las ceremonias y estructuras legales de su sociedad, en suma, de la tradición milenaria que gobierna sus costumbres (ibíd., 34-35).

Además, no existe una categoría especial de artista dentro de su sociedad porque todas las personas están en condiciones de serlo; sin embargo, hay factores que intervienen en la capacidad o el derecho del individuo para asumir la responsabilidad de llevar a cabo determinadas actividades, como ciertas ceremonias (por ejemplo, la edad, el prestigio social, el estatus de autoridad o el sexo) (Mártin Montenegro 1990, 12). Difiere, a su vez, el concepto de propiedad de la obra, pues la posesión de los dibujos o los diseños y el derecho para representarlos es comunitaria, no individual (ibíd., 95).

La concepción del arte varía mucho dependiendo de las sociedades y, al igual que este se ha utilizado previamente con el fin de crear narrativas perjudiciales para los aborígenes dentro de los museos, también se puede emplear para redefinirlas de acuerdo con una visión más abierta del arte y más comprensiva con respecto a la cultura de los artistas.

4. Metodología

El mundo está inmerso actualmente en una globalización acelerada, en la que se producen intercambios interculturales constantemente entre los centros y las periferias, y la traducción desempeña un papel fundamental en la representación de culturas como un proceso marcado por la transculturación y la hibridación (Rodríguez Murphy 2015, 33-35). Esto influye en gran medida en la traducción de los textos relacionados con el arte aborigen australiano, ya dentro del mercado mundial de arte, porque se pueden redefinir narrativas relacionadas con la cultura aborigen. Teniendo esto en cuenta, para realizar traducciones dentro de ese ámbito, sería preciso considerar los diferentes factores que intervienen en él, entre los que se encuentran los siguientes: el pasado colonial del pueblo aborigen, las diferentes concepciones del arte que tienen el artista y el público receptor, y la multimodalidad que caracteriza este tipo de textos, pues suelen ir acompañados de una imagen de la obra que presentan o describen. Todo esto dentro de un contexto híbrido, en el que existe un intercambio de voces y en el que la cultura meta cede poder y deja más espacio a la de origen para que se pueda expresar con sus propios términos. Aquí, no funcionan las versiones binarias que nos hacen entender una traducción como fluida o no fluida, puesto que es necesario crear un camino por el que transiten seres humanos cuyos valores están muy alejados entre sí y cuyos intereses e ideología pueden imposibilitar el consenso (Vidal Claramonte 2015). De esta manera, el objetivo de la traducción, en este caso, debería ser mostrar el contexto intercultural en el que se desarrolla el intercambio de información, aunque con ello se deba abandonar la búsqueda de la equivalencia absoluta, de la traducción perfecta (ibíd.). Es posible que el público receptor deba hacer un esfuerzo suplementario para poder comprender el texto, pero se abre así un «tercer espacio» (Bhabha 1994) que favorece el diálogo entre ambas culturas y proporciona «versiones de realidades provisionales, coyunturales, frágiles y ambiguas, interesantes e interesadas, que se van contextualizando, rectificando y traduciendo continuamente» (Vidal Claramonte 2015, 348).

Así pues, hemos decidido utilizar el método de traducción *interpretativo-comunicativo* (*traducción comunicativa*), descrito por Amparo Hurtado Albir en su obra de 2001, *Traducción y traductología: Introducción a la traductología*, para realizar este trabajo. Nos hemos centrado en «la comprensión y reexpresión del sentido del texto original conservando la traducción la misma finalidad que el original y produciendo el mismo efecto en el destinatario» (ibíd., 252). Asimismo, hemos usado la clasificación de

dieciocho técnicas de traducción descritas por esta autora en esa misma obra para resolver los problemas de traducción que han surgido en nuestro texto. A continuación, se encuentra una tabla en la que se indican dichas técnicas:

<i>Adaptación</i>	Se reemplaza un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora. Ej.: cambiar <i>baseball</i> por <i>fútbol</i> en una traducción al español.
<i>Ampliación lingüística</i>	Se añaden elementos lingüísticos. Se opone a la técnica de la <i>compresión lingüística</i> . Ej.: traducir al castellano la expresión inglesa <i>No way</i> por <i>De ninguna de las maneras</i> , en vez de utilizar una expresión con el mismo número de palabras, como <i>En absoluto</i> .
<i>Amplificación</i>	Se introducen precisiones no formuladas en el texto original. Se opone a la <i>elisión</i> . Ej.: en una traducción del árabe al castellano <i>el mes del ayuno para los musulmanes</i> junto a <i>Ramadán</i> .
<i>Calco</i>	Se traduce literalmente una palabra o sintagma extranjero; puede ser léxico y estructural. Ej.: el término inglés <i>Normal School</i> del francés <i>École normale</i> .
<i>Compensación</i>	Se introduce en otro lugar del texto traducido un elemento de información o efecto estilístico que no se ha podido reflejar en el mismo lugar en que aparece situado en el texto original.
<i>Compresión lingüística</i>	Se sintetizan elementos lingüísticos. Ej.: traducir al castellano la frase interrogativa inglesa <i>Yes, so what?</i> por <i>¿Y?</i> , en vez de una expresión con el mismo número de palabras como <i>¿Sí, y qué?</i>
<i>Creación discursiva</i>	Se establece una equivalencia efímera, totalmente imprevisible fuera de contexto. Ej.: la traducción de la película inglesa <i>Rumble fish</i> por <i>La ley de la calle</i> .
<i>Descripción</i>	Se reemplaza un término o expresión por la descripción de su forma y/o función. Ej.: traducir el <i>panetone</i> italiano como <i>el bizcocho tradicional que se toma en Noche Vieja en Italia</i> .
<i>Elisión</i>	No se formulan elementos de información presentes en el texto original. Se opone a la <i>amplificación</i> . Ej.: eludir <i>el mes del ayuno</i> como aposición a <i>Ramadán</i> en una traducción al árabe.

<i>Equivalente acuñado</i>	Se utiliza un término o expresión reconocida como equivalente de la lengua materna. Ej.: traducir la expresión inglesa <i>They are as like as two peas</i> y <i>Se parecen como dos gotas de agua</i> .
<i>Generalización</i>	Se utiliza un término más general o neutro. Se opone a la <i>particularización</i> . Ej.: traducir los términos franceses <i>guichet</i> , <i>fenêtre</i> o <i>devanture</i> , por <i>window</i> en inglés.
<i>Modulación</i>	Se efectúa un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación con la formulación del texto original; puede ser léxica y estructural. Ej.: al traducir, utilizar Golfo arábigo o Golfo pérsico (según la adscripción ideológica); o el equivalente en árabe de <i>Vas a tener un hijo</i> (literalmente, <i>Vas a convertirte en padre</i>).
<i>Particularización</i>	Se utiliza un término más preciso o concreto. Se opone a la <i>generalización</i> . Ej.: traducir el término inglés <i>window</i> por el francés <i>guichet</i> .
<i>Préstamo</i>	Se integra una palabra o expresión de otra lengua tal cual. Puede ser puro (sin ningún cambio), por ejemplo, utilizar en español el término inglés <i>lobby</i> ; o naturalizado (transliteración de la lengua extranjera), por ejemplo, <i>gol</i> , <i>fútbol</i> , <i>líder</i> , <i>mitin</i> .
<i>Sustitución</i>	Se cambian elementos lingüísticos por paralingüísticos (entonación, gestos), o viceversa. Ej.: traducir el gesto árabe de llevarse la mano al corazón por <i>gracias</i> .
<i>Traducción literal</i>	Se traduce palabra por palabra un sintagma o expresión. Ej.: traducir <i>They are as like as two peas</i> por <i>Se parecen como dos guisantes</i> o <i>She is reading</i> por <i>Ella está leyendo</i> .
<i>Transposición</i>	Se cambia la categoría gramatical. Ej.: traducir al castellano <i>He will soon be back</i> por <i>No tardará en venir</i> cambiando el adverbio <i>soon</i> por el verbo <i>tardar</i> , en vez de mantener el adverbio y traducir <i>Estará de vuelta pronto</i> .
<i>Variación</i>	Se cambian elementos lingüísticos o paralingüísticos (entonación, gestos) que afectan a aspectos de la variación lingüística: cambios de tono textual, estilo, dialecto, etc.

Tabla 1. Principales técnicas de traducción (ibíd., 269). Información resumida

Además, en este trabajo hemos tenido en cuenta la «traducción densa», que se puede entender como un tipo de amplificación en la que se incluyen anotaciones y glosas para localizar el texto dentro de un contexto cultural y lingüístico muy rico, y que se acerca a una traducción más «académica» (Appiah 1993). Este concepto tiene numerosas ventajas como, por ejemplo, que «advierde de que la traducción, la interpretación y la descripción tienen lugar en un mismo espacio discursivo, [...] pone de relieve la naturaleza no esencialista, construida, de las similitudes y diferencias que distingue», y visibiliza el punto de vista de la traductora, lo cual contrarresta el espejismo de su neutralidad (Hermans 2007, 133). Sin embargo, también tiene desventajas y algunas de ellas se pueden aplicar a este trabajo, como el hecho de que realizar una traducción con tantas glosas podría obstaculizar una de las funciones del texto objeto de estudio, es decir, apelar al lector para que compre una serie de obras de arte. Debido a la naturaleza de dicho documento, hemos intentado añadir la información necesaria para que el público meta pueda comprender mejor las obras, pero sin sobrecargarlo de datos sobre la cultura aborígen.

5. Análisis de la traducción

Para realizar este trabajo, hemos traducido parte del catálogo de una subasta de arte aborígen organizada por la galería australiana Cohee Art en octubre de 2022. En la subasta se ponen a la venta obras de distintos artistas pertenecientes a Papunya Tula, un asentamiento creado por el Gobierno australiano en 1945 donde fueron reubicadas distintas comunidades aborígenes para que pudieran permanecer juntas y controladas conservando su estilo de vida nómada (Mártin Montenegro, 182). Papunya Tula está situado en Australia Central, entre dos pequeños cerros, y tiene una gran significación religiosa para el pueblo aborígen porque «allí habrían acontecido una serie de actos relacionados con la hormiga de la miel, el emu, el canguro, las goanas, y que fueron protagonizados por los Ancestros» (ibíd.). El asentamiento quedó consolidado en 1970 y hasta allí se desplazaron aborígenes procedentes de distintas partes del centro y el noroeste del país. Todas las comunidades de Papunya Tula comparten unas creencias religiosas básicas y una gran preocupación por la conservación del medio ambiente, lo cual les ha permitido superar las dificultades que conlleva el hecho de tener diferentes orígenes, y las ha llevado a convertirse en una única comunidad muy unida. Además, aquí surgió el desarrollo más interesante del arte moderno australiano, caracterizado por representar motivos aborígenes, normalmente religiosos, aunque ligados a las vivencias del artista, mediante el uso de materiales de origen occidental (ibíd.).

Hemos seleccionado los textos que acompañan a varios de los lotes del catálogo en función de la información que aportan sobre la cultura aborígen, así como sobre otros datos de interés para los objetivos de este proyecto. Asimismo, hemos realizado el análisis de la traducción propuesta con el fin de explicar los problemas que hemos encontrado y las soluciones que hemos aportado, según la metodología explicada en el capítulo anterior.

El análisis de la traducción se divide en cuatro apartados diferentes que responden a los diversos problemas de traducción a los que nos hemos enfrentado: términos relacionados con la geografía australiana, con la religión aborígen, con su vida diaria y con el mundo del arte.

5.1. Términos relacionados con la geografía australiana

TO	TM
Minnie Pwerle began painting depictions of her country , Atnwengerrp , and its Dreamings when in her late 70s. [...]	Minnie Pwerle empezó pintando representaciones de su País , Atnwengerrp [una región dentro de la reserva aborigen de Utopía, en Australia Central] , y de sus Sueños cuando tenía cerca de 80 años. [...]

Tabla 2. Ejemplo extraído del lote núm. 5 (página 13 del catálogo)

Como se puede ver en este ejemplo del lote número cinco, uno de los problemas de traducción a los que nos hemos enfrentado tiene que ver con los términos utilizados por los aborígenes para referirse a determinadas zonas geográficas. Aquí, la palabra «country» tiene un significado diferente al que le solemos dar habitualmente en España: para los aborígenes hace referencia al espacio geográfico al cual pertenece y hacia donde se mueve un grupo lingüístico (López D'Amico y Mendoza 2004, 78) y que fue creado por uno de sus Ancestros. Además, cabe destacar que en muchos documentos este término aparece escrito con mayúscula inicial. En cuanto a su traducción, hemos optado por «País», puesto que así aparece en otros textos paralelos (aunque en minúscula), y hemos añadido la mayúscula inicial para indicar que no es un «país» al uso, sino que tiene un significado especial en este contexto. Se trata de un equivalente acuñado del término.

Otro de los problemas de traducción que aparecen en este fragmento corresponde a Atnwengerrp¹, un nombre aborigen que designa una región geográfica dentro de Utopía² (Elvira Barba y Bru 1989, 125), que es una reserva aborigen situada en Australia Central que se extiende a lo largo de una superficie de unos 2.000 kilómetros cuadrados. Está formada por cinco Países que reciben el nombre de los Ancestros que los formaron. Para traducir esta palabra, hemos mantenido el nombre original y añadido una glosa explicativa entre corchetes con el fin de aportar algo de información sobre la localización de este lugar. La técnica utilizada ha sido la de la amplificación.

¹ Como se señala en la página web: «Atnwengerrp», Central Art: Aboriginal Art Store, acceso el 10 de mayo de 2023, <https://www.aboriginalartstore.com.au/aboriginal-art-culture/aboriginal-words-glossary/anmatyerre/atnwengerrp/>

² Como se indica en la siguiente página web: «Utopía: The Genius of Emily Kame Kngwarreye», National Museum of Australia, acceso el 10 de mayo de 2023, <https://www.nma.gov.au/exhibitions/utopia/utopia-country>

Hemos seguido el mismo procedimiento a la hora de traducir otros fragmentos en los que aparece el mismo problema de traducción, como se puede ver a continuación:

TO	TM
In this painting of rock holes and country near Kata Juta , water places such as Pirupa Akla are marked by a set of concentric circles. [...]	En este cuadro se pueden observar los gnamma, o agujeros de agua en la roca, y el campo que están cerca de Kata Tjuta ³ [Australia Central]; los lugares de suministro de agua como Pirupa Akla , su País de origen , están marcados con una serie de círculos concéntricos. [...]

Tabla 3. Ejemplo extraído del lote núm. 11 (página 20 del catálogo)

Aquí, hemos realizado dos ampliaciones en forma de glosas explicativas, una entre corchetes, con lo que se explicita la intervención de la traductora, y otra integrada en el texto⁴.

5.2. Términos relacionados con la religión aborígen

5.2.1. «Dreamings» y «Dreaming»

Minnie Pwerle began painting depictions of her country, Atnwengerrp, and its Dreamings when in her late 70s. The manner in which she created her works appeared to be the result of an urgency to reconnect to the past and to keep the Dreaming a living reality.	Minnie Pwerle empezó pintando representaciones de su País, Atnwengerrp [una región dentro de la reserva aborígen de Utopía, en Australia Central], y de sus Sueños cuando tenía cerca de 80 años. La manera en la que creaba sus obras parecía ser el resultado de una urgencia por reconectar con el pasado y conservar la Ensoñación como una realidad viva.
--	--

Tabla 4. Ejemplo extraído del lote núm. 5 (página 13 del catálogo)

³ Este topónimo aparece escrito de manera incorrecta en el original, por lo que hemos decidido incluir la denominación correcta en la traducción. Información obtenida de la página web: «Parque Nacional de Uluru-Kata Tjuta», Unesco, acceso el 17 de junio de 2023, <https://whc.unesco.org/es/list/447> [Esta nota también se ha incluido en el anexo y formaría parte de la traducción final].

⁴ La información que aparece en las glosas la hemos obtenido de las siguientes páginas web: «Bill Whiskey Tjapaltjarri», Nandahobbs, acceso el 10 de mayo de 2023, <https://nandahobbs.com/artist/bill-whiskey-tjapaltjarri> y «Fine Aboriginal Art - Sale 3853 - Lot 12», Lawsons, acceso el 10 de mayo de 2023, <https://www.lawsons.com.au/asp/fullCatalogue.asp?salelot=3853+++++12+&refno=10199095&saletyp e=>

Uno de los términos más recurrentes en el catálogo es el de «Dreamings», que hace referencia a las historias que narran los hechos acaecidos en un lapso, llamado «Dreaming», durante el cual unos seres ancestrales crearon el Mundo y dieron vida a todos los seres que lo pueblan (Elvira Barba y Bru 1989; López de D’Amico y Mendoza 2004). Estas historias se han ido transmitiendo de generación en generación y solo las pueden conocer por completo los aborígenes (García Fernández [s. f.]). En muchos de los textos revisados, se traduce «Dreamings» como «Sueños» (Elvira Barba y Bru 1989; López de D’Amico y Mendoza 2004), con lo que parece que esta es una traducción aceptada por la comunidad especializada y, por eso, hemos escogido esta solución. Se trataría de un equivalente acuñado.

Uno de estos Sueños aparece representado en la obra de la artista Minnie Pwerle (lote número cinco), como se puede ver en el siguiente fragmento de su descripción:

TO	TM
Minnie’s primary focus was the Bush Melon and its seeds. [...]	Minnie se centraba, principalmente, en su Sueño heredado , el Melón silvestre australiano y sus semillas. [...]

Tabla 5. Ejemplo extraído del lote núm. 5 (página 13 del catálogo)

Por un lado, hemos querido explicitar que el «Bush Melon» es un Sueño, puesto que podría no quedar lo suficientemente claro para un lector que no conoce la cultura aborígen. Por otro lado, el «bush melon» es un tipo de melón silvestre autóctono australiano (posiblemente se trate del *Cucumis trigonus* [Sonia Leonard et al. 2013; Patrizia Sebastian et al. 2010]⁵) que crece en zonas inundables en distintas partes del continente. Al igual que todas las plantas silvestres (*bush foods*), sigue siendo muy importante para las comunidades aborígenes, pues forma parte de su dieta; además, antiguamente, no habían desarrollado el cultivo agrícola ni la ganadería, así que dependían de lo que encontraban en la naturaleza para sobrevivir.

Para traducir el nombre de este Sueño, hemos optado por realizar una particularización porque la palabra «bush» se utiliza ampliamente en el contexto de la cultura aborígen y tiene varias traducciones posibles; por este motivo, se explicará con más detalle en un apartado posterior. No obstante, en este caso, hace referencia a un tipo de melón silvestre

⁵ Esto también se señala en la página web: «Plant description», Australian Bushfoods magazine, acceso el 17 de mayo de 2023, http://www.ausbushfoods.com/bushfoodsonline/plants/tukka_descriptions.htm

originario de este continente, de ahí que hayamos optado por «Melón silvestre australiano». Otra opción que barajamos fue la de «Melón silvestre del desierto», pero, como crece en más zonas aparte de Australia Central, que tiene un clima desértico, por ejemplo, en el norte de Australia Occidental (en la región de Kimberly), con un clima monzónico tropical, esa denominación no resultaría adecuada. Asimismo, se mantiene la mayúscula inicial en «Melón silvestre australiano» para indicar que este es el nombre del Sueño y que no se trata del fruto.

El «Dreaming», por su parte, hace referencia al periodo durante el cual se creó todo, como ya hemos mencionado, pero también abarca muchos otros acontecimientos que marcaron el orden natural de las cosas para los aborígenes. Por ejemplo, cómo las personas y los animales se bifurcaron de un mismo tronco, cómo se crearon los diferentes grupos humanos y el lenguaje, cómo los niños fueron ubicados en diferentes lugares (el viento o las hojas de los árboles) y esperaron el momento para entrar al vientre de las mujeres, y cómo deben actuar las personas en la sociedad, entre otros. Para que este orden y esta armonía iniciales continúen existiendo, se tienen que actualizar constantemente a través de ceremonias y rituales (Mártin Montenegro 1990, 48), y las obras de arte cumplen una función esencial en este proceso porque:

aparecen como una serie de testimonios visuales que expresan la presencia activa de sus antepasados, una documentación de sus acontecimientos y una especie de taquigrafía visual que ha sido usada con fines didácticos en el proceso educativo de los aborígenes durante más de 1.600 generaciones (ibíd., 11).

Por lo tanto, el «Dreaming» constituye algo más que una visión cosmológica del universo: es una realidad viva para los aborígenes.

Existen varias traducciones posibles para «Dreaming» como, por ejemplo, «la Creación» (Mártin Montenegro 1990, 46), «la Ensoñación» (Myers 2017; López de D'Amico y Mendoza 2004, 81) o «el Ensueño» (López de D'Amico y Mendoza 2004, 81), «el Tiempo del Gran Sueño» o «el Tiempo del Ensueño» (Elvira Barba y Bru 1989) y «el Tiempo de los Sueños» (García Fernández [s. f.]). Todas las opciones nos parecían adecuadas salvo la de «la Creación» porque remite a un concepto bíblico, lo cual contrarresta la intención de la traductora de mostrar la religión aborígen como diferente a otras que se puedan dar en Occidente y capaz de explicarse con términos propios. Así pues, para este ejemplo concreto, hemos decidido utilizar «la Ensoñación» porque muestra ese estado constante de actualización de la religión aborígen y la búsqueda de la

artista de reconectar con su pasado y mantenerlo vivo en el presente. No obstante, se podría utilizar la alternativa «el Tiempo del Gran Sueño» cuando la obra de arte represente específicamente las historias de esa etapa del pasado aborígen, como ocurre en el siguiente ejemplo:

TO	TM
[...] His paintings, the first to depict the major Dreaming story and the creation of major sites throughout his country, are imbued with authority and steeped in traditional knowledge.	[...] Sus cuadros, que son los primeros en representar la historia del Tiempo del Gran Sueño y la creación de todos los lugares sagrados de su País, están cargados de autoridad y empapados de conocimiento tradicional.

Tabla 6. Ejemplo extraído del lote núm. 11 (página 20 del catálogo)

Aquí, se puede ver claramente que se refiere a un momento concreto de la historia, y hemos juzgado conveniente marcar esa distinción. Asimismo, destaca en este fragmento la mención a «major sites», que son lugares sagrados para los aborígenes porque allí se metamorfosearon los Ancestros con los elementos del entorno una vez hubieron acabado su labor en la Tierra, y son los sitios donde se realizaban y se siguen realizando las ceremonias. Hemos decidido traducirlo como «lugares sagrados» porque recoge bien las implicaciones de este término para la sociedad aborígen y se utiliza en textos especializados. Se ha empleado, por lo tanto, un equivalente acuñado.

5.2.2. «Spirit beings»

TO	TM
[...] His most compelling and mysterious works focus on the Wandjina and other important spirit beings that created the land and instituted the laws that govern human behaviour. Wandjinas are powerful fertility spirits, responsible for the life-giving monsoon rains. Dale depicted these spirits in a distinctive style: ghost-like, with halos, and large, dark, poollike eyes, without mouths, as he believed that giving	[...] Sus obras más fascinantes y misteriosas se centran en los Wandjina y otros Espíritus Ancestrales importantes que crearon el entorno y dictaron las leyes que gobiernan el comportamiento humano. Los Wandjinas son poderosos espíritus de la fertilidad, responsables de las lluvias monzónicas generadoras de vida. Dale representó a estos seres con un estilo propio: de apariencia fantasmal, con

them a mouth would mean the heavens would open and the rain would never cease.	halos y unos enormes ojos redondos y oscuros, pero sin boca, pues creía que si se la dibujaba los cielos se abrirían y nunca dejaría de llover.
--	---

Tabla 7. Ejemplo extraído del lote núm. 20 (página 28 del catálogo)

El término «spirit beings» hace referencia a los antepasados de los aborígenes: seres sobrenaturales que viajaron a través de un mundo amorfo, tanto bajo apariencia humana como no humana, «creando todo lo que hay en él y dictando las leyes del comportamiento social y religioso» (Caruana 1997, 2).

Existen varias traducciones posibles para «spirit beings», como «espíritus de los grandes héroes», «ancestros o seres del Tiempo de la Creación», «seres ancestrales», «grandes espíritus» (Mártin Montenegro 1990) o «espíritus ancestrales» (López de D'Amico y Mendoza 2004; Caruana 1997). En este caso, hemos elegido la última solución porque aparece en varios de los textos especializados consultados y recoge muy bien la naturaleza de estos seres. Se trataría de un equivalente acuñado. Sin embargo, en otras ocasiones, en el original se acorta el término a «ancestors» cuando va seguido de un nombre propio, como se puede ver a continuación:

TO	TM
[...] The actions of the White Cockatoo and Crow ancestors are encrypted as dotted patches that reference topographic features associated with the Dreaming.	[...] Las acciones de los Ancestros Cacatúa Blanca y Cuervo aparecen encriptadas como zonas punteadas que hacen referencia a características topográficas asociadas a la Ensoñación.

Tabla 8. Ejemplo extraído del lote núm. 11 (página 20 del catálogo)

En la traducción, también lo hemos acortado. Además, hemos traducido literalmente «White Cockatoo» y «Crow», puesto que es lo que se suele hacer en este caso según los documentos consultados y porque son nombres de animales que el lector puede o no conocer, pero que son bastante transparentes; asimismo, recuerdan la importancia que tienen los animales para los aborígenes.

Cabe mencionar que hemos puesto en mayúscula tanto «Espíritus Ancestrales» como «Ancestros» porque son términos concretos de la religión aborígen y de esta manera

conservábamos la coherencia interna del texto, pues hemos seguido este procedimiento a la hora de traducir otras palabras de la misma naturaleza.

Otros espíritus ancestrales son los Wandjina, que aparecen en el siguiente extracto:

TO	TM
These Wandjina sites , located throughout the Kimberley, are over 60,000 years old and are painted on rock overhangs, often marked by striking geological features like the Djalala or ‘ marking stones ’ that indicate their presence. [...]	Por toda la región de Kimberley [al noroeste del continente], se pueden encontrar lugares con pinturas rupestres de los Wandjina . Tienen unos 60.000 años de antigüedad y están pintados en los salientes de las rocas, a menudo marcadas por impresionantes accidentes geográficos como los Djalala , o « hitos », que indican su presencia. [...]

Tabla 9. Ejemplo extraído del lote núm. 20 (página 28 del catálogo)

Los Wandjinas tienen una gran importancia en el mundo aborígen y en el del arte, ya que así se llaman las figuras que aparecen representadas en las pinturas rupestres del noroeste australiano. Para los aborígenes, estos espíritus quedaron grabados en las rocas cuando cambiaron sus características físicas (Mártin Montenegro 1990, 92). Hemos decidido dejar el término aborígen en la traducción para respetar la denominación original y porque así aparece en distintos textos especializados. También hemos introducido una pequeña glosa dentro del texto en la que explicamos que los lugares Wandjina tienen pinturas rupestres, con lo que hemos empleado la técnica de la ampliación.

Otro término que aparece en este fragmento es el de «Djalala», cuyo significado aparece explicado en el texto. Aquí también hemos optado por mantener el nombre original. En cuanto a «marking stones», lo hemos traducido como «hitos», puesto que su función es similar a la de los Djalala⁶: sirven para delimitar los terrenos en ambos casos y para indicar la dirección o la distancia en los caminos, en el primero, y señalar lugares sagrados, en el segundo. Hemos utilizado la técnica de la adaptación, pero hemos mantenido las comillas para indicar que no es exactamente un «hito» como los que conocemos en España.

⁶ Como se indica en la página web: «Djalala», Kate Owen Gallery, acceso el 31 de mayo de 2023, <https://www.kateowengallery.com/page/Djalala>

5.2.3. Ceremonias

Otro de los temas principales de las obras de arte aborígenes son las ceremonias y los rituales que celebran en sus comunidades, como se puede ver en el siguiente fragmento:

TO	TM
Emu Corroboree Man of 1972 was painted about 6 months later and was the first painting created by Clifford Possum Tjapaltjarri for the Papunya Tula Artists cooperative. He painted the main figure and all the major elements, including the heraldic emus, prior to adding the lines of hatching and the fields of dots. The painting depicts the Emu Man (presumably the artist's cousin, Kaapa Tjampijtinpa who was a leader of Emu Ceremonies [Johnson 2003: 64] in full regalia holding a shield bearing Emu designs and two large boards behind his back and surrounded by ritual objects. The ancestral Emu is represented naturalistically and by its tracks, while the waterholes appear as white roundels, surrounded by emu tracks.	<i>Emu Corroboree Man</i>⁷ [Hombre Emú en una ceremonia Corroboree] de 1972, pintada unos seis meses después, fue la primera obra creada por Clifford Possum Tjapaltjarri para la cooperativa de artistas Papunya Tula Artists. Pintó la figura principal y todos los elementos importantes, incluyendo los emús heráldicos, antes de añadir las líneas del plumado y las zonas punteadas. La pintura representa al Hombre Emú (presuntamente el primo del artista, Kaapa Tjampijtinpa, que fue el líder de las Ceremonias Emú [Johnson 2003: 64]⁸) vestido con el traje de ceremonias completo, sujetando un escudo adornado con dibujos del Emú, con dos tablas grandes a la espalda y rodeado de objetos rituales. El Emú ancestral está representado de forma naturalista y mediante sus huellas, mientras que los agujeros de agua [depósitos naturales de agua en épocas de sequía, como las pozas

⁷ Al ser el título de una obra, lo hemos escrito en cursiva, aunque en el original aparece en redonda. [Esta nota también se ha incluido en el anexo y formaría parte de la traducción final].

⁸ En el catálogo original no aparece la referencia completa de esta cita, pero posiblemente la información está extraída de la biografía de Clifford Possum Tjapaltjarri, escrita por la Dra. Vivien Johnson. Su referencia bibliográfica sería la siguiente: Johnson, Vivien. 2003. *Clifford Possum Tjapaltjarri*. Adelaide: Art Gallery of South Australia. [Esta nota también se ha incluido en el anexo y formaría parte de la traducción final].

	de los ríos] aparecen como redondeles blancos, rodeados por huellas de emú .
--	---

Tabla 10. Ejemplo extraído del lote núm. 27 (página 38 del catálogo)

Aquí, se describe una ceremonia llamada «Corroboree» que incluye canciones y danzas y en la que participan muchas comunidades al comienzo de la primavera para pedir a los Ancestros la abundancia y la fertilidad (López de D'Amico y Mendoza 2004, 88; Martín Montenegro 1990, 165). En este caso, la ceremonia se realiza en torno a la figura del Ancestro Hombre Emú, que aparece representado de diferentes maneras. Para trasladar su nombre, que coincide con el de un animal, hemos realizado una traducción literal del mismo, ya que es lo que se suele hacer en los textos especializados consultados. No obstante, hemos marcado la distinción entre el Hombre Emú y el emú (animal) mediante el uso de la mayúscula inicial para el primero, y el de la minúscula para el segundo. En cuanto al título de la obra, que es cuando se hace la primera mención a este Espíritu Ancestral, lo hemos mantenido como el original y hemos añadido una pequeña glosa entre corchetes con su posible traducción.

A continuación, se muestra otro ejemplo de ceremonia aborigen: la Awelye.

TO	TM
Minnie's primary focus was the Bush Melon and its seeds. Her Awelye -Antnwengerrp paintings drew directly from these ceremonial practices, depicting bush melon, seed, and breast designs. [...]	Minnie se centraba, principalmente, en su Sueño heredado, el Melón silvestre australiano y sus semillas. Sus cuadros sobre la Awelye [ceremonias y diseños rituales corporales que realizan las mujeres] de Antnwengerrp se inspiraban directamente en estas prácticas ceremoniales y representaban el melón silvestre australiano, sus semillas y los pechos de las mujeres. [...]

Tabla 11. Ejemplo extraído del lote núm. 5 (página 13 del catálogo)

La Awelye hace referencia a una serie de ceremonias celebradas por las mujeres aborígenes que incluyen canciones, danzas, objetos rituales y el conocimiento sobre los rituales basados en el entorno natural que las rodea y sobre las historias de los Sueños. Asimismo, las mujeres se pintan los cuerpos con los diseños ceremoniales característicos

(Bell 2002, 330; Barwick, Laughren y Turpin 2013)⁹. Aquí, como en el caso anterior, hemos mantenido el nombre original y hemos añadido una glosa explicativa entre corchetes con una pequeña descripción de en qué consiste esta celebración. Se trata de una amplificación.

En esta obra, además, se explica brevemente el proceso mediante el que las mujeres se realizan los diseños corporales durante la ceremonia:

TO	TM
The bold linear patterns of stripes and curves throughout Minnie's paintings depict the women's ceremonial body paint design. After smearing their bodies with animal fat, the women trace these designs onto their breasts, arms and thighs singing as each woman has a turn to be 'painted up' .	Los atrevidos patrones de líneas rectas y curvas en los cuadros de Minnie representan los diseños de la pintura ceremonial de sus cuerpos. Tras embadurnarse con grasa animal, las mujeres «se pintan» estos diseños en los pechos, los brazos y las piernas unas a otras mientras cantan.

Tabla 12. Ejemplo extraído del lote núm. 5 (página 13 del catálogo)

Nos ha parecido conveniente mantener las comillas en «se pintan». De esta manera, se indica que es una labor de gran importancia que no se limita únicamente a la concepción que tenemos en España de «pintar». Para los aborígenes, cada momento en que llevan a cabo esta tarea tiene un significado especial porque se cuenta la historia que ha dado origen al dibujo (Mártin Montenegro 1990, 165); además, el tipo de diseño varía dependiendo de la situación en que se realiza:

las pinturas preparadas para la danza y el baile buscarán exteriorizar situaciones más alegres y/o sagradas que las destinadas a combates o enfrentamientos. Las pinturas fijadas en el cuerpo de una mujer joven que contraerá matrimonio será[n] más suave[s] y sutil[es] que la[s] de una viuda que muestra dolor (ibíd., 165-166).

⁹ Como también se señala en la siguiente página web: «Minnie Pwerle: Iconic Australian Aboriginal Artist from Utopía», Wentworth, acceso el 14 de mayo de 2023, <https://www.wentworthgalleries.com.au/minnie-pwerle-1>

5.2.4. The «Law»

TO	TM
[...] Yet he continued, throughout his career, to include Western iconography and figurative imagery in his art to convey certain elements in his narratives. This played a dual role in both making them more intelligible to Western audiences, and allowing him to create imaginative compositions within the parameters of the 'law'.	[...]Aun así, continuó incluyendo, a lo largo de su carrera, iconografía occidental e imágenes figurativas en su arte para transmitir ciertos elementos en sus narrativas, lo cual hizo que estas fueran más comprensibles para el público occidental y le permitió crear composiciones imaginativas dentro de los parámetros de la Ley aborígen .

Tabla 13. Ejemplo extraído del lote núm. 27 (página 38 del catálogo)

En este fragmento, se menciona «the “law”», un término que hace referencia al conjunto de leyes y normas que gobiernan la vida de los aborígenes. Hemos utilizado las técnicas de modulación y amplificación para traducirlo. Por un lado, hemos cambiado las comillas del original por la mayúscula inicial en la palabra «Ley», ya que se trata de un sistema de organización social tan válido como el de cualquier país occidental y, si hubiésemos mantenido las comillas, se podría haber dado a entender lo contrario. Esto no ocurre en ejemplos anteriores, como los de «hitos» o «se pintan». Con esta traducción se mantiene la coherencia interna del texto, pues hemos escrito en mayúscula todos los términos relacionados con aspectos esenciales de la cultura aborígen: «Sueños», «Espíritus Ancestrales», «Ensueño», etc. Por otro lado, hemos añadido «aborígen» para explicitar que es la Ley de este pueblo.

5.3. Términos relacionados con la vida diaria

5.3.1. «Bush»

Este es un término muy recurrente en los textos sobre diferentes culturas aborígenes, como la australiana o las africanas, y tiene muchas traducciones posibles. Por ello, nos hemos basado en cómo se ha abordado esta palabra en otras obras, concretamente, en el libro *Things Fall Apart*, de Chinua Achebe, y en la versión en español que realizó José Manuel Álvarez Flórez. Aquí, se traslada el concepto «bush» de diferentes maneras dependiendo del contexto: «el bosque», «la maleza», «el monte», «el campo» o «la espesura» (Rodríguez Murphy 2010). Tras comprobar que en otros textos paralelos sobre

la cultura aborígen australiana también se utiliza «bush» de la misma manera, hemos empleado diferentes técnicas para poder traducir este término de forma adecuada. A continuación, se muestran varios ejemplos de ello:

TO	TM
Minnie's primary focus was the Bush Melon and its seeds. Her Awelye-Antnwengerrp paintings drew directly from these ceremonial practices, depicting bush melon, seed, and breast designs. The energy of these vibrant colourful works seemed to capture the joy of coming across these sweet bush foods , now scarce and difficult to find.	Minnie se centraba, principalmente, en su Sueño heredado, el Melón silvestre australiano y sus semillas. Sus cuadros sobre la Awelye [ceremonias y diseños rituales corporales que realizan las mujeres] de Antnwengerrp se inspiraban directamente en estas prácticas ceremoniales y representaban el melón silvestre australiano, sus semillas y los pechos de las mujeres. La energía que transmitían estas obras de intensos colores parecía captar la alegría que debían sentir al descubrir estos dulces frutos silvestres , que ahora escasean y son difíciles de encontrar.

Tabla 14. Ejemplo extraído del lote núm. 5 (página 13 del catálogo)

Hemos realizado una generalización porque hemos traducido «bush» como «silvestre». En este contexto, la autora ha representado los alimentos que se pueden encontrar en la naturaleza sin necesidad de cultivarlos, pero no creemos que haya empleado esta palabra para aludir a un paisaje concreto, como un bosque. En cambio, en el ejemplo siguiente, sí que hemos juzgado conveniente concretar el medio natural al que posiblemente haga referencia el término:

TO	TM
<i>'This story is part of my religion, but not the whole story which is out there (in the bush) and in my mind'</i>	<i>«This story is part of my religion, but not the whole story which is out there (in the bush) and in my mind».</i> [Esta historia es parte de mi religión, pero no es toda la historia, que está ahí fuera (en el desierto) y en mi mente] ¹⁰ .

Tabla 15. Ejemplo extraído del lote núm. 27 (páginas 37 del catálogo)

En este fragmento habla un artista que pertenece un movimiento artístico denominado Western Desert Art (movimiento artístico del Desierto Occidental), con lo que es importante explicitar que el medio en el que se mueve y al que se refiere es un desierto. Hemos empleado la técnica de la particularización.

5.3.2. Términos relacionados con el agua

En las regiones áridas de Australia, como en la que se encuentra el asentamiento de Papunya Tula, las lluvias son escasas e impredecibles, por este motivo, los aborígenes son expertos conocedores de los lugares, aparentemente escondidos, en los que se puede encontrar agua¹¹. Unos de estos recursos son los «rock holes»:

TO	TM
In this painting of rock holes and country near Kata Juta, water places such as Pirupa Akla are marked by a set of concentric circles. [...]	En este cuadro se pueden observar los gnamma, o agujeros de agua en la roca , y el campo que están cerca de Kata Tjuta [Australia Central]; los lugares de suministro de agua como Pirupa Akla, su País de origen, están marcados con una serie de círculos concéntricos. [...]

Tabla 16. Ejemplo extraído del lote núm. 11 (página 20 del catálogo)

Los «rock holes» son cavidades formadas en superficies rocosas graníticas debido a la erosión producida por la acumulación de agua de lluvia. Sus diámetros varían de

¹⁰ Todas las citas directas han sido traducidas por la autora de este Trabajo de Fin de Grado. Esta nota no se incluiría en la versión final del documento porque ya se indica la intervención de la traductora mediante los corchetes.

¹¹ Como se indica en la página web: «Gnamma holes», Western Australia Museum, acceso el 31 de mayo de 2023, <https://museum.wa.gov.au/explore/wa-goldfields/water-arid-land/gnamma-holes>

decímetros a metros y desarrollan profundidades de varios centímetros o incluso metros (Domínguez Villar 2007, 8). En España, estas formaciones reciben el nombre de «pilancones» o «pías» y, en Australia, el de «gnamma», un nombre que deriva de la palabra aborígen «ngamma». Pese a que el término australiano es el que parece contar con una aceptación más amplia tanto en textos descriptivos como en trabajos científicos (ibíd., 42) dentro del campo de la geología, nuestro texto no está destinado a un público especialista en esta materia, con lo que resultaría bastante opaco emplearlo sin añadir alguna explicación. Por este motivo, hemos decidido realizar una traducción más descriptiva y nos hemos valido tanto de un préstamo puro, ya que hemos incluido el nombre derivado del término aborígen (gnamma), como de una amplificación, porque hemos incorporado una pequeña glosa explicativa dentro del texto en la que se ofrece una posible traducción de esta palabra (agujero o charco de agua en la roca [ibíd.]).

Otras fuentes de agua que se pueden encontrar en estas regiones son los «waterholes»:

TO	TM
The ancestral Emu is represented naturalistically and by its tracks, while the waterholes appear as white roundels, surrounded by emu tracks.	El Emú ancestral está representado de forma naturalista y a través de sus huellas, mientras que los agujeros de agua [depósitos naturales de agua en épocas de sequía, como las pozas de los ríos] aparecen como redondeles blancos, rodeados por huellas de emú.

Tabla 17. Ejemplo extraído del lote núm. 27 (página 38 del catálogo)

Este término hace referencia a ciertos lugares que funcionan como depósitos de agua en épocas de sequía gracias a las características orográficas del terreno. En muchas ocasiones, hace alusión a las pozas de los ríos de zonas desérticas que, debido a su profundidad, no se secan y actúan como reservas hídricas y biológicas, pero también pueden recibir este nombre determinadas charcas o algunos lagos, entre otros. Muchas comunidades aborígenes establecían campamentos semipermanentes cerca de estos sitios porque les proporcionaban recursos estables de alimento y agua (Cane 1987). Tras consultar distintos recursos especializados, hemos podido comprobar que este término no se utiliza únicamente en el contexto de la cultura aborígen, sino que también aparece en

documentos científicos¹². También hemos encontrado un texto en español de una revista de arte¹³, que narra una historia de la Ensoñación, en el que se emplea una traducción literal del mismo (agujeros de agua), pero es el único caso en el que se utiliza esta técnica para abordar la palabra. Sin embargo, hemos creído conveniente seguir este ejemplo y traducir «waterholes» por «agujeros de agua», puesto que no hemos visto ningún equivalente que se utilice con suficiente frecuencia como para considerar que esté acuñado. Además, esto concuerda con la traducción de «rock holes». Una diferencia entre este término y «waterholes» en el primero se especifica que la fuente de agua está en las rocas, pero el segundo resulta más ambiguo. Por ese motivo, hemos incluido una nota explicativa entre corchetes (técnica de la ampliación).

5.3.3. «Brother»

TO	TM
Tjapaltjarri and his ‘brother’ Tim Leura worked on the construction of the Papunya settlement during the early 1950s joining their cousin Kaapa Tjampitjinpa whose first paintings were created in a similar figurative style.	Tjapaltjarri y su «hermano» , Tim Leura [sus madres eran hermanas, lo cual los convierte en hermanos según la cultura aborígen] , trabajaron juntos en la construcción del asentamiento Papunya durante principios de los años 1950, uniéndose así a su primo Kaapa Tjampitjinpa, que realizó sus primeras obras en un estilo figurativo similar.

Tabla 18. Ejemplo extraído del lote núm. 27 (página 37 del catálogo)

En la cultura aborígen, la familia es la unidad básica de organización social y existe un complejo sistema de parentesco en el que los miembros de la misma generación tienen una relación de igualdad. De esta manera, los hermanos del padre son considerados como padres y no tíos, y los hijos de todos ellos son hermanos y no primos. Lo mismo ocurre en el lado materno de la familia: las hermanas de la madre pasan a ser madres y no tías, y sus hijas están consideradas como hermanas. Sin embargo, las hermanas del padre y los hermanos de la madre son las tías y los tíos, respectivamente (Mártin Montenegro 1990,

¹² Se puede encontrar un ejemplo de esto en la siguiente página web: “The importance of waterholes – vital parts of our riverine systems”, Australian River Restoration Centre, acceso el 31 de mayo de 2023, <https://arrc.au/the-importance-of-waterholes-vital-parts-of-our-riverine-systems/>

¹³ Referencia bibliográfica: Jorda, Ximena. 2010. “Arte aborígen australiano: del mito al mercado del arte”. *Escáner cultural*. 31 de mayo de 2023. <https://revista.escaner.cl/node/1317>

45-46)¹⁴. Para poder trasladar esta concepción diferente de familia, hemos optado por mantener las comillas en «hermanos» e incluir una glosa explicativa entre corchetes (técnica de la ampliación).

5.3.4. «Healer»

TO	TM
Bill Whiskey did not begin painting on canvas until the last four years of his life at 84 years of age, by which time he was widely renowned as a powerful healer and keeper of sacred knowledge. [...]	Bill Whiskey no comenzó a pintar sobre lienzo hasta los últimos cuatro años de su vida, cuando tenía 84 años. Para entonces, ya era ampliamente conocido como un poderoso curandero y encargado de conservar el conocimiento sagrado. [...]

Tabla 19. Ejemplo extraído del lote núm. 11 (página 20 del catálogo)

En este fragmento se menciona que el artista era también un poderoso «healer». En la sociedad aborígen, estas personas tratan las enfermedades físicas, así como otros problemas que derivan en una mala salud: una pelea familiar, una muerte inesperada, un accidente inexplicable o una acusación de hechicería (Bell 2002, 149). Para curar todas estas dolencias se valen tanto de medios físicos y espirituales como de distintos rituales (por ejemplo, pintar las plantas de los pies para que la enfermedad pueda marcharse [ibíd., 154]). Hemos decidido traducir este término como «curandero» porque es uno de sus equivalentes acuñados y la definición que proporciona el Diccionario de lengua española para este concepto («persona que, sin ser médico, ejerce prácticas curativas empíricas o rituales») se aproxima bastante a la descripción de «healer». También hemos barajado la opción de «sanador», pero la anterior es más precisa.

5.3.5. «Old men»

TO	TM
As one of the last of the dwindling generation of old men who possessed complete knowledge of the rituals, law, and culture of his people, Jack Dale was a vital link to the past. [...]	Jack Dale fue uno de los últimos hombres pertenecientes a la menguante generación de ancianos que poseía un conocimiento total de los rituales, las leyes y la cultura

¹⁴ Esto también aparece indicado en la siguiente página web: «Tim Leura Tjapaltjarri», Art Gallery NSW, acceso el 14 de mayo de 2023, <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/artists/tjapaltjarri-tim-leura/>

	de su pueblo; por ello, constituía un vínculo esencial con el pasado. [...]
--	---

Tabla 20. Ejemplo extraído del lote núm. 20 (página 28 del catálogo)

El término «old men» hace referencia a los aborígenes ancianos, que son los depositarios del conocimiento transmitido por sus antepasados y los encargados de instruir a las nuevas generaciones (Mártin Montenegro 1990, 96). Por ello, reciben todo el respeto de sus comunidades y forman parte del grupo de personas que las lideran. En la cultura aborígen, no existen dirigentes tal y como se los concibe en las sociedades occidentales, sino que la función de gobierno la ejerce un Consejo integrado por los curanderos, los líderes de las ceremonias, los mejores cazadores y los ancianos que han alcanzado el respeto y la consideración dentro de la comunidad (ibíd., 174-175).

Así pues, «old men» tiene varias traducciones posibles, entre ellas, «ancianos» y «sabios». Hemos optado por la primera porque recoge la característica fundamental de que son personas de edad avanzada y, al contrario que «viejos», por ejemplo, no tiene connotaciones negativas, sino que más bien lleva implícita, según el contexto, la idea de que una persona anciana es sabia por el hecho de haber vivido tantos años. Sin embargo, alguien sabio no tiene por qué ser necesariamente mayor. Además, en los textos consultados se emplea este término como traducción de «old men» (Mártin Montenegro 1990; Caruana 1997), con lo que es un equivalente acuñado por los especialistas en este ámbito.

5.3.6. «Churingas» y «boomerangs»

Hemos creído conveniente incluir en este apartado algunos de los objetos rituales que aparecen representados en las obras de los artistas aborígenes, como los que se muestran en el siguiente fragmento:

TO	TM
[...] The sacred objects including churingas , boomerangs , spears, dance wands and shields surround the ceremonial participants and appear as if flying off like sparkles from a roman candle. [...]	[...] Los objetos sagrados, entre los que se incluyen churingas [bramaderas], bumeranes , lanzas, varas de baile y escudos, rodean a los participantes de la ceremonia y están dispuestos como si volaran, como si fueran los destellos de una candela romana. [...]

Tabla 21. Ejemplo extraído del lote núm. 27 (página 37 del catálogo)

Para la traducción de estos dos términos, hemos empleado dos técnicas diferentes. En ambos casos, hemos conservado los nombres originales; sin embargo, al lado de «churingas» hemos añadido una glosa entre corchetes con la denominación que recibe este instrumento en español para que el lector pueda entender mejor este elemento de la obra y relacionarlo con la parte musical de la ceremonia. En cuanto a «boomerangs», no hemos considerado necesario incluir ningún elemento que ayude a su comprensión, pues es de sobra conocido para el público meta, pero sí que hemos hispanizado la palabra (bumeranes) según lo recomendado por la Fundación del Español Urgente. Hemos empleado las técnicas de la amplificación y del préstamo naturalizado, respectivamente.

5.4. Términos relacionados con el mundo del arte

5.4.1. Terminología especializada

El documento que hemos utilizado para realizar la traducción en este trabajo contiene algunos términos especializados del sector del arte como, por ejemplo, «curator», que aparece en la descripción del lote número 27 y que hemos traducido como «conservador», uno de sus equivalentes acuñados. Es cierto que también se puede trasladar como «comisario», pero esta palabra se suele emplear para personas que organizan una muestra artística determinada y, tras realizar una búsqueda sobre Wally Caruana, de quien se habla en el texto, hemos comprobado que se refieren a él como el «conservador» del arte aborígen de la National Gallery de Australia, no de una exposición concreta.

Dentro de este apartado, hemos incluido también las distintas técnicas artísticas que se mencionan en el documento. A continuación, se muestran cuatro ejemplos:

TO	TM
The details of the figures, the footprints and hatching , and the overall brushwork is notable for having been created by an artist already well grounded in figurative representation yet committed from the outset of his career to experimentation.	Los detalles de las figuras, las huellas, el plumeado y, en general, la técnica del pincel, destacan por haber sido creadas por un artista ya muy versado en la representación figurativa, pero que se comprometió a experimentar desde los inicios de su carrera.
[...] In another first, he incorporated the fine parallel venation as seen in the	[...] Asimismo, incorporó por primera vez al relleno decorativo del fondo las finas

striated fluting on sacred and ceremonial objects into the background's decorative infill in such a way as to create an emanating force field around the participants.	líneas ramificadas paralelas unas a otras , que se aprecian en las acanaladuras estriadas de los objetos sagrados y ceremoniales, para crear un campo de fuerza emanante alrededor de los participantes.
[...] It is divided into two parts: in the upper section, the subjects are depicted naturalistically in profile view while in the two lower sections the artist has adopted a planar view including roundels surrounded by U shapes indicating people, and the lines or tracks joining the three sites.	[...] Está dividida en dos partes: en la sección superior, los sujetos aparecen representados de perfil y de manera naturalista; mientras que, en las dos secciones inferiores, el artista ha adoptado una perspectiva bidimensional incluyendo redondeles rodeados de figuras con forma de U que indican personas y las líneas o las huellas que unen los tres lugares.

Tabla 22. Ejemplos extraídos del lote núm. 27 (páginas 37 y 38 del catálogo)

Por un lado, en el texto se menciona «hatching», que es una técnica de pintura mediante la cual se sombrea un dibujo trazando líneas muy juntas (Diccionario Merriam-Webster) y cuyo equivalente acuñado en español es el de «plumeado» (Diccionario de la lengua española). Asimismo, «fluting» hace referencia a un tipo de técnica utilizada en arquitectura en la que se tallan estrías verticales o en hélice en columnas, pilastras y otros elementos decorativos. Su equivalente acuñado en español es «acanaladuras» (Diccionario de la lengua española) y, en la traducción, hemos mantenido el adjetivo «estriadas» que acompaña al término para conservar el estilo del original, aunque pueda resultar redundante. Por otro lado, en el caso de «the fine parallel venation» hemos optado por emplear la técnica de la modulación porque en español no se entendería del todo bien una traducción más literal de «venation», que hace referencia a un «sistema venoso», sino que se comprendería mejor la imagen que se quiere transmitir con «ramificación», que aquí se convierte en un sinónimo conceptual del primer término, aunque remite a una narrativa diferente. Además, hemos utilizado la técnica de la amplificación lingüística para poder traducir esta metáfora visual de una manera más idiomática. Y, en lo que respecta a «planar view», también hemos realizado una modulación al seleccionar «perspectiva bidimensional» en lugar de «perspectiva plana», puesto que hemos

considerado que es más transparente y se utiliza más que la segunda opción según el Corpus del Español del Siglo XXI.

El último elemento de este subapartado tiene que ver con una unidad fraseológica que se repite en varios de los lotes del catálogo y que se muestra a continuación:

TO	TM
Accompanied by a certificate of authenticity from Flinders Lane Gallery and an image of the artist with the completed work	Adjunta certificado de autenticidad emitido por la galería de arte Flinders Lane Gallery y fotografía de la artista junto a la obra acabada

Tabla 23. Ejemplo extraído del lote núm. 5 (página 13 del catálogo)

Para traducirla, hemos realizado una búsqueda en las páginas web de diferentes galerías de arte y hemos comprobado que se suele utilizar la fórmula «adjunta certificado de autenticidad emitido por» u otras variantes muy similares.

5.4.2. Movimientos artísticos

En el lote número 27 se mencionan dos movimientos artísticos y una escuela de arte que fueron muy importantes en la historia de Papunya Tula. Esto se muestra en el siguiente recuadro:

TO	TM
Clifford Possum Tjapaltjarri is widely renowned as one of the greatest innovators in the annals of Western Desert Art , and of the entire Aboriginal art movement. [...]	Clifford Possum Tjapaltjarri está considerado por muchos como uno de los más grandes innovadores en los anales del movimiento artístico del Desierto Occidental y de todo el movimiento artístico aborigen. [...]
In the early years of the Papunya acrylic painting movement , it was not uncommon for artists to depict ceremonies and ritual objects in a naturalistic, figurative fashion, though the stories that accompanied them were scarce and perfunctory. [...]	Durante los primeros años del movimiento de pintura acrílica de Papunya , era habitual que los artistas representasen ceremonias y objetos rituales de una forma naturalista y figurativa, aunque las historias que las

	acompañaban eran escasas y superficiales. [...]
<i>Untitled - Possum Dreaming</i> , is a small work but a highly significant one. It is one of only four works by the artist in the ‘School of Kaapa’ style. [...]	<i>Sin título – Sueño de Possum</i> es una pintura pequeña, pero muy significativa. Es una de las únicas cuatro obras del artista elaboradas en el estilo de la «escuela de Kaapa» [denominada así por el artista Kaapa Mbitjana Tjampitjinpa, era una de las tres escuelas de arte que se practicaban en Papunya]. [...]

Tabla 24. Ejemplos extraídos del lote núm. 27 (páginas 37 y 38 del catálogo)

Por un lado, para traducir los nombres de los movimientos artísticos, nos hemos basado en los equivalentes acuñados por los especialistas en este ámbito. Así, hemos trasladado «Western Desert Art» como «movimiento artístico del Desierto Occidental», y «Papunya acrylic painting movement» como «movimiento de pintura acrílica de Papunya» (Myers 2017). Por otro lado, para el nombre de la «escuela de Kaapa», hemos optado por añadir una glosa explicativa en la que se reflejan algunos detalles que pueden ayudar a contextualizarla¹⁵. En el caso de los movimientos artísticos, los propios nombres ya incorporan «pistas» sobre sus características («del Desierto Occidental» y «pintura acrílica», respectivamente). Por ello, creemos que ha sido adecuado emplear la técnica de la amplificación también en este caso para que el texto quede más claro; además, se incluye información importante relacionada con el arte de este asentamiento.

5.4.3. Gran riqueza de vocabulario y complejidad expresiva

El documento con el que hemos trabajado contiene un vocabulario muy rico, así como diferentes recursos literarios para describir las obras y poder expresar mediante palabras lo que aparece representado en ellas. A continuación, se muestra una tabla con algunos ejemplos y las técnicas que se han empleado para traducirlos:

¹⁵ La información que aparece en la glosa se ha obtenido en la siguiente página web: «Kaapa Mbitjana Tjampitjinpa», The Hermannsburg School of Modern Art, acceso el 16 de mayo de 2023, <https://thehermannsburgschool.org/kaapa-mbitjana-tjampitjinpa/>

TO	TM	Técnica
Dale depicted these spirits in a distinctive style: ghost-like, with halos, and large, dark, poollike eyes, without mouths, as he believed that giving them a mouth would mean the heavens would open and the rain would never cease. [Lote núm. 20]	Dale representó a estos seres con un estilo propio: de apariencia fantasmal, con halos y unos enormes ojos redondos y oscuros, pero sin boca, pues creía que si se la dibujaba los cielos se abrirían y nunca dejaría de llover.	Descripción: «poollike» es una figura retórica llamada <i>logosglyph</i> en inglés que se caracteriza porque la palabra escrita se parece a lo que significa. En este caso, las dos oes representan unos ojos grandes y redondos. No hemos podido mantener la figura, así que la hemos descrito.
The painting has a proto-symmetrical composition and a chromatic range that features yellow and orange, and sections of parallel lines that form the ground of the painting. [Lote núm. 27]	La obra tiene una composición rigurosamente simétrica característica de las pinturas aborígenes primigenias , así como una gama cromática que incluye el amarillo y el rojo, y secciones de líneas paralelas que constituyen el fondo de la pintura.	Descripción: el término «proto-symmetrical» no existe como tal en inglés, posiblemente sea una creación discursiva del autor o la autora del texto; por ello, hemos decidido describirlo en la traducción.
Radiating lines of parallel dotting emanate from the dance ground creating a radiant numinous atmosphere , and focus the eye on the central horizon. [Lote núm. 27]	Líneas formadas por puntos paralelos irradian desde la zona de baile focalizando la mirada hacia el límite central y creando una atmósfera numinosa y radiante .	Traducción literal

On either side, two massive churingas hold the image tightly in the manner of Albert Namatjira's gum trees, adding weight to the the painting's centre. [Lote núm. 27]	A ambos lados de la pintura, dos enormes churingas abrazan la imagen con fuerza y añaden peso a la parte central, al igual que lo hacen los eucaliptos de Albert Namatjira.	Traducción literal de la metáfora
Sites are joined by a travelling line and included are dance boards, ceremonial shields, boomerangs, spears and sacred churingas. [Lote núm. 27]	Los lugares están unidos por una línea viajera en zigzag y se incluyen tablas de baile, escudos ceremoniales, bumeranes, lanzas y churingas sagradas.	Amplificación: hemos basado nuestra traducción en la imagen de la obra, con lo que hemos mantenido la metáfora de la «línea viajera», pero hemos añadido su descripción (en zigzag) para que se comprenda mejor a qué se refiere.

Tabla 25. Ejemplos extraídos de diferentes lotes

6. Conclusiones y futuras líneas de trabajo

Tras haber realizado el análisis de la traducción, hemos podido comprobar que la hipótesis planteada al principio de este Trabajo de Fin de Grado se ha confirmado: los textos incluidos en este catálogo aportan, efectivamente, una información muy valiosa sobre el imaginario, los valores y la historia de la comunidad aborígen australiana. Además, aunque el catálogo está destinado a un tipo de lector muy concreto, puede servir como base para la traducción de otros documentos que lleguen a un público más amplio, por ejemplo, los que acompañan a exposiciones en museos, si es que se realizasen más en España sobre este arte en el futuro.

En cuanto a los objetivos que nos habíamos propuesto, hemos conseguido todos ellos porque, en caso de que nuestra traducción fuera publicada, daríamos a conocer la cultura aborígen australiana en la sociedad española poniendo de relieve sus características diferenciadoras y respetando el fin del texto en inglés. No obstante, un aspecto que deberíamos tener en cuenta, si se diera esta situación, es el espacio físico del que dispondríamos a la hora de maquetar el documento porque la versión en español es más larga que la original, como suele ocurrir en esta combinación de idiomas. Por lo tanto, deberíamos revisar el producto final y, si fuera necesario, realizar algunas modificaciones, como acortar el texto meta o ajustar los márgenes de las páginas.

Aparte de lo anterior, hemos podido comprobar que, como se puede apreciar en el análisis, la técnica que más hemos empleado a la hora de abordar la traducción ha sido la de la ampliación, lo cual se corresponde con lo que habíamos planteado en la metodología: aunque el lector deba hacer un esfuerzo mayor para comprender el texto, es importante que se establezca un espacio de diálogo entre ambas culturas. Asimismo, nos hemos basado en la «traducción densa», tal y como habíamos anticipado en ese apartado, puesto que hemos tratado de conservar en todos los casos los términos aborígenes y hemos incluido información que ayudase al lector a contextualizar y comprender mejor los aspectos esenciales de esta cultura, siempre que lo hemos considerado necesario. Sin embargo, no hemos sobrecargado el texto con datos que pudiesen distraer demasiado al público meta, con lo que consideramos que le hemos permitido adentrarse, hasta cierto punto, en la cultura del pueblo aborígen australiano con el fin de aumentar su interés por las obras de arte que componen el catálogo sin saturarle de información.

También nos parece importante destacar que solo se han traducido los textos que acompañan a cuatro de los lotes del catálogo, ya que, por cuestiones de espacio, no ha sido posible realizar más análisis para este trabajo, pero existe mucha más información de gran valor en el documento que podría ser tratada en proyectos posteriores. Además, retomando lo que habíamos comentado en capítulos anteriores, nuestro estudio se realiza dentro de un contexto multimodal y, aunque no hemos tenido la oportunidad de abordar este aspecto, con él se abre una posible vía de investigación, ya que los estudios sobre la multimodalidad se han centrado principalmente en la traducción audiovisual (Boria et al. 2020), pero este tipo de comunicación también se desarrolla en muchos otros ámbitos, como el del arte, y resultaría muy interesante examinarlos. Asimismo, hemos observado que muchos de los términos empleados eran traducciones al inglés de palabras aborígenes, pero no aparecían acompañados de los nombres originales. Otra línea de investigación futura podría consistir en analizar cómo se han trasladado estos términos al inglés y si las traducciones se han visto influenciadas por cuestiones como la asimetría de poder. Es posible que una revisión de este tipo sea beneficiosa para una representación de la cultura aborígen australiana acorde con los planteamientos de «hibridación», «tercer espacio» y «transculturación».

Por último, nos gustaría mencionar que, gracias a la realización de este Trabajo de Fin de Grado, hemos podido conocer en profundidad una cultura muy diferente a la nuestra, lo cual nos ha enriquecido al habernos aportado una concepción diferente sobre el mundo que habitamos y sobre el arte. A pesar de que traducir y analizar estos textos ha supuesto un gran reto porque el conocimiento previo del que disponíamos sobre el tema era muy limitado, hemos tenido la oportunidad de traducir parte de un documento perteneciente a un campo de nuestro interés y hemos aprendido mucho del proceso que hemos llevado a cabo.

7. Referencias bibliográficas

Appiah, Kwame A. 1993. «Thick Translation». *Callaloo* 16, n.º 4: 808-819, acceso el 7 de mayo de 2023, <https://www.jstor.org/stable/2932211>

Baker, Mona. 2006. *Translation and Conflict: A Narrative Account*. Londres y Nueva York: Routledge.

Bandia, Paul. F. 2008. *Translation as Reparation: Writing and Translation in Postcolonial Africa*. Manchester: St. Jerome Publishing.

— 2009. «Translation Matters: Linguistic and Cultural Representation». En *Translation Studies in Africa*, ed. por Judith Inggs y Libby Meintjes. Londres: Continuum, 1-20.

Barwick, Linda, Mary Laughren y Myfany Turpin. 2013. «Sustaining Women's *Yawulyu/Awelye*: Some Practitioners' and Learners' Perspectives». *Musicology Australia* 35, n.º 2: 191-220.

Bell, Diane. 2002. *Daughters of the Dreaming*. North Melbourne: Spinifex Press.

Bhabha, Homi K. 1994. *El lugar de la cultura*. Trad. por César Aira. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Boria, Monica, Ángeles Carreres, María Noriega-Sánchez y Marcus Tomalin, eds. 2020. *Translation and Multimodality: Beyond Words*. Routledge: Londres y Nueva York.

Cane, Scott. 1987. «Australian Aboriginal Subsistence in the Western Desert». *Human Ecology* 15, n.º 4: 391-434.

Carbonell i Cortés, Ovidi. 1997. *Traducir al Otro: traducción, exotismo, poscolonialismo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha

Caruana, Wally. 1997. *El arte aborigen*. Resumen realizado por David Chacobo. Barcelona: Ediciones Destino, acceso el 13 de mayo de 2023, <https://www.oocities.org/es/dchacobo/ArteAborigen.PDF>

Cohee Art. 2022. *Indigenous Fine Art Auction*. Catálogo de una subasta de arte. Sydney: Cohee Art Gallery, acceso el 7 de mayo de 2023, https://issuu.com/cooeeart/docs/auction_catalogue_12_10_2022

Domínguez Villar, David. 2007. *Análisis morfométrico de pilancones: consideraciones genéticas, evolutivas y paleoambientales*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

Elvira Barba, Miguel Ángel y Margarita Bru. 1989. *África negra y Oceanía*. Madrid: Historia 16.

Fisher, Laura. 2014. «“Aboriginal Mass Culture”: a Critical History». *Visual Studies* 29, n.º 3: 232-248, acceso el 25 de abril de 2023, <http://dx.doi.org/10.1080/1472586X.2014.941556>

García Fernández, Aurora. (s. f.). «*Dreaming* poscolonial vía satélite: el mito de la reconciliación y la (re)construcción de la identidad australiana». *Universidad de Oviedo*, acceso el 23 de abril de 2023, <https://www2.uned.es/cagijon/web/actividades/publica/entemu00/a9.pdf>

Guasch, Anna María. 2008. «El arte contemporáneo africano en un contexto global». En *El juego africano de lo contemporáneo*, catálogo de exposición. La Coruña: MACUF (Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa): 130-136, acceso el 29 de abril de 2023, https://annamariaguasch.com/pdf/publications/Juego_africano.pdf

Harris, Mark. 2005. «Los australianos indígenas y las “generaciones robadas”». Trad. por Marta Gegúndez. *Revista istor* 23 (Dossier): 13-26.

Hermans, Theo. 2007. «Los estudios de traducción transculturales o la traducción “densa”». Trad. por María Pérez López de Heredia y M. Rosario Martín Ruano. En *El giro cultural de la traducción: reflexiones teóricas y aplicaciones didácticas*, ed. por Emilio Ortega Arjonilla. Frankfurt am Main: Peter Lang, 119-139.

Hurtado Albir, Amparo. 2001. *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Lefevere, André. 1992. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Londres: Routledge.

Lipscombe, Tamara A., Peta L. Dzidic y Darren C. Garvey. 2020. «Coloniser Control and the Art of Disremembering a “Dark History”: Duality in Australia Day and Australian History». *J Community Appl Soc Psychol* 30: 322–335, acceso el 23 de abril de 2023, <https://doi.org/10.1002/casp.2444>

López de D'Amico, Rosa y Silvia Mendoza. 2004. «Algunas características de la religión aborígen australiana». *Revista de Investigaciones en Educación y Ciencias Sociales* (ene.-dic. 2004): 77-92.

Łukaszewicz Alcaraz, Aleksandra. 2019. «Contemporary Aboriginal Art from Australia's Desert: Context, Debates, and Analysis». *Athens Journal of Humanities & Arts* 6, n.º 4: 345-366, acceso el 25 de abril de 2023, <https://doi.org/10.30958/ajha.6-4-4>

Mártin Montenegro, Gustavo. 1990. *La sociedad aborígen en Australia: Los primeros australianos. El arte visual de los aborígenes*, acceso el 22 de abril de 2023, http://chilenosenaustralia.azurewebsites.net/images/Books_August_2020/El_Arte_Visual.pdf

Martín Ruano, María del Rosario. 2007. «El “giro cultural” de la traducción: perspectiva histórica, conflictos latentes y futuros retos». En *El giro cultural de la traducción: reflexiones teóricas y aplicaciones didácticas*, ed. por Emilio Ortega Arjonilla. Frankfurt am Main: Peter Lang, 39-59.

Myers, Fred. R. 2017. «Pinturas, públicos y protocolos: las tensas trayectorias de las pinturas aborígenes». Trad. por Sidney Evans. En *Arte y antropología: estudios, encuentros y nuevos horizontes*, ed. por Giuliana Borea. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 57-76.

Ortiz, Fernando. (1940) 1978. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Patrizia Sebastian et al. 2010. «Cucumber (*Cucumis sativus*) and Melon (*C. melo*) Have Numerous Wild Relatives in Asia and Australia, and the Sister Species of Melon is from Australia». *PNAS* 107, n.º 32: 14269–14273, acceso el 17 de mayo de 2023, <https://www.pnas.org/doi/abs/10.1073/pnas.1005338107>

Rodríguez Murphy, Elena. 2010. «Traducir la diferencia a través del *tercer código*: *Things Fall Apart* en España». *SENDEBAR* 21: 59-88.

— 2015. *Traducción y literatura africana: multilingüismo y transculturación en la narrativa nigeriana de expresión inglesa*. Granada: Editorial Comares.

Sonia Leonard et al. 2013. «The Role of Culture and Traditional Knowledge in Climate Change Adaptation: Insights from East Kimberley, Australia». *Global Environmental Change* 23, n.º 3: 623-632, acceso el 17 de mayo de 2023, <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0959378013000423>

Sturge, Kate. 2007. *Representing Others: Translation, Ethnography and the Museum*. Manchester: St. Jerome Publishing.

Venuti, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres: Routledge.

— 1998. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. Londres: Routledge.

Vidal Claramonte, María del Carmen África. 2007. «Después del giro cultural de la traducción». En *El giro cultural de la traducción: reflexiones teóricas y aplicaciones didácticas*, ed. por Emilio Ortega Arjonilla. Frankfurt am Main: Peter Lang, 61-68.

— 2015. «Traducir al atravesado». *Papers* 100, n.º 3: 345-363, acceso el 7 de mayo de 2023, <http://dx.doi.org/10.5565/rev/papers.2143>

8. Anexo

8.1. Texto original y traducción propia

TO ¹	TM
Accompanied by a certificate of authenticity from Flinders Lane Gallery and an image of the artist with the completed work	Adjunta certificado de autenticidad emitido por la galería de arte Flinders Lane Gallery y fotografía de la artista junto a la obra acabada
Minnie Pwerle began painting depictions of her country , Atnwengerrp , and its Dreamings when in her late 70s. The manner in which she created her works appeared to be the result of an urgency to reconnect to the past and to keep the Dreaming a living reality.	Minnie Pwerle empezó pintando representaciones de su País , Atnwengerrp [una región dentro de la reserva aborigen de Utopía, en Australia Central], y de sus Sueños cuando tenía cerca de 80 años. La manera en la que creaba sus obras parecía ser el resultado de una urgencia por reconectar con el pasado y conservar la Ensoñación como una realidad viva.
Minnie's primary focus was the Bush Melon and its seeds. Her Awelye-Antnwengerrp paintings drew directly from these ceremonial practices, depicting bush melon, seed, and breast designs. The energy of these vibrant colourful works seemed to capture the joy of coming across these sweet bush foods , now scarce and difficult to find.	Minnie se centraba, principalmente, en su Sueño heredado , el Melón silvestre australiano y sus semillas. Sus cuadros sobre la Awelye [ceremonias y diseños rituales corporales que realizan las mujeres] de Antnwengerrp se inspiraban directamente en estas prácticas ceremoniales y representaban el melón silvestre australiano, sus semillas y los pechos de las mujeres. La energía que transmitían estas obras de intensos colores parecía captar la alegría que debían sentir al descubrir estos dulces frutos silvestres ,

¹ Las notas a pie de página del anexo están numeradas con números romanos, a diferencia de las del resto de capítulos del trabajo, que aparecen con números cardinales. [Esta nota no se incluiría en la traducción final].

	que ahora escasean y son difíciles de encontrar.
The bold linear patterns of stripes and curves throughout Minnie's paintings depict the women's ceremonial body paint design. After smearing their bodies with animal fat, the women trace these designs onto their breasts, arms and thighs singing as each woman has a turn to be ' painted up '.	Los atrevidos patrones de líneas rectas y curvas en los cuadros de Minnie representan los diseños de la pintura ceremonial de sus cuerpos. Tras embadurnarse con grasa animal, las mujeres « se pintan » estos diseños en los pechos, los brazos y las piernas unas a otras mientras cantan.

Tabla 1 del anexo. Lote núm. 5 (página 13)

TO	TM
Bill Whiskey did not begin painting on canvas until the last four years of his life at 84 years of age, by which time he was widely renowned as a powerful healer and keeper of sacred knowledge. His paintings, the first to depict the major Dreaming story and the creation of major sites throughout his country, are imbued with authority and steeped in traditional knowledge.	Bill Whiskey no comenzó a pintar sobre lienzo hasta los últimos cuatro años de su vida, cuando tenía 84 años. Para entonces, ya era ampliamente conocido como un poderoso curandero y encargado de conservar el conocimiento sagrado. Sus cuadros, que son los primeros en representar la historia del Tiempo del Gran Sueño y la creación de todos los lugares sagrados de su País, están cargados de autoridad y empapados de conocimiento tradicional.
In this painting of rock holes and country near Kata Juta , water places such as Pirupa Akla are marked by a set of concentric circles. Their dazzling presence represents their powerful life-	En este cuadro se pueden observar los gnamma, o agujeros de agua en la roca , y el campo que están cerca de Kata Tjuta ^{II} [Australia Central]; los lugares de suministro de agua como Pirupa Akla ,

^{II} Este topónimo aparece escrito de manera incorrecta en el original, por lo que hemos decidido incluir la denominación correcta en la traducción. Información obtenida de la página web: «Parque Nacional de Uluru-Kata Tjuta», Unesco, acceso el 17 de junio de 2023, <https://whc.unesco.org/es/list/447> [N. de la T.]

giving significance, rather than their actual size. The actions of the White Cockatoo and Crow ancestors are encrypted as dotted patches that reference topographic features associated with the Dreaming.	su País de origen , están marcados con una serie de círculos concéntricos. Su imponente presencia representa su poderosa capacidad para generar vida, no su tamaño real. Las acciones de los Ancestros Cacatúa Blanca y Cuervo aparecen encriptadas como zonas punteadas que hacen referencia a características topográficas asociadas a la Ensoñación.
--	---

Tabla 2 del anexo. Lote núm. 11 (página 20)

TO	TM
Accompanied by a booklet of authenticity from Aboriginal Gallery of Dreamings	Adjunta certificado de autenticidad en forma de panfleto emitido por la galería de arte Aboriginal Gallery of Dreamings
As one of the last of the dwindling generation of old men who possessed complete knowledge of the rituals, law, and culture of his people, Jack Dale was a vital link to the past. His most compelling and mysterious works focus on the Wandjina and other important spirit beings that created the land and instituted the laws that govern human behaviour. Wandjinas are powerful fertility spirits, responsible for the life-giving monsoon rains. Dale depicted these spirits in a distinctive style: ghost-like, with halos, and large, dark, poollike eyes , without mouths, as he believed that giving them a mouth would mean the heavens would open and the rain would never cease.	Jack Dale fue uno de los últimos hombres pertenecientes a la menguante generación de ancianos que poseía un conocimiento total de los rituales, las leyes y la cultura de su pueblo; por ello, constituía un vínculo esencial con el pasado. Sus obras más fascinantes y misteriosas se centran en los Wandjina y otros Espíritus Ancestrales importantes que crearon el entorno y dictaron las leyes que gobiernan el comportamiento humano. Los Wandjinas son poderosos espíritus de la fertilidad, responsables de las lluvias monzónicas generadoras de vida. Dale representó a estos seres con un estilo propio: de apariencia fantasmal, con halos y unos enormes ojos redondos y oscuros,

	pero sin boca, pues creía que si se la dibujaba los cielos se abrirían y nunca dejaría de llover.
These Wandjina sites , located throughout the Kimberley, are over 60,000 years old and are painted on rock overhangs, often marked by striking geological features like the Djalala or ‘ marking stones ’ that indicate their presence. “Whites have the bible. We have our Wandjinas. We have to go to these places else we are empty,” said Dale.	Por toda la región de Kimberley [al noroeste del continente], se pueden encontrar lugares con pinturas rupestres de los Wandjina . Tienen unos 60.000 años de antigüedad y están pintados en los salientes de las rocas, a menudo señalizadas mediante impresionantes accidentes geológicos, como los Djalala , o « hitos », que indican su presencia. «Whites have the bible. We have our Wandjinas. We have to go to these places else we are empty» [Los blancos tienen la Biblia. Nosotros tenemos nuestros Wandjinas. Tenemos que ir a estos lugares, sino estamos vacíos] ^{III} , dijo Dale.
Sometimes referred to as the ‘Grand Old Man of the Kimberley’, he came to painting late in life, after many hard-working years as a stockman. Even then, he was revered for his extensive knowledge and admired for his physical strength and determined attitude.	Jack Dale, a quien a veces se referían como el «Gran Anciano de Kimberley» ^{IV} , empezó a pintar a una edad tardía, tras muchos años de duro trabajo como ganadero. Incluso entonces, era venerado por sus amplios conocimientos y admirado por su fuerza física y su actitud decidida.

Tabla 3 del anexo. Lote núm. 20 (página 28)

^{III} Todas las citas directas han sido traducidas por la autora de este Trabajo de Fin de Grado, como se indica en el capítulo cinco. [Esta nota no se incluiría en la traducción final].

^{IV} El apodo original es «Grand Old Man of the Kimberly». [N. de la T.]

TO	TM
CLIFFORD POSSUM TJAPALTJARRI (1932 - 2002)	CLIFFORD POSSUM TJAPALTJARRI (1932 - 2002)
UNTITLED (POSSUM DREAMING), c.1971	SIN TÍTULO (EL SUEÑO DE POSSUM), ca. 1971
CLIFFORD POSSUM TJAPALTJARRI (1932 - 2002)	CLIFFORD POSSUM TJAPALTJARRI (1932 - 2002)
Image of Clifford Possum as a young man taken in 1977 by Jon Falkenmire	Fotografía de un joven Clifford Possum, tomada por Jon Falkenmire en 1977
Clifford Possum Tjapaltjarri is widely renowned as one of the greatest innovators in the annals of Western Desert Art , and of the entire Aboriginal art movement. He was the first recognised star of Western Desert art and one of Australia's most distinguished painters of the late twentieth century.	Clifford Possum Tjapaltjarri está considerado por muchos como uno de los más grandes innovadores en los anales del movimiento artístico del Desierto Occidental y de todo el movimiento artístico aborigen. Fue la primera gran figura reconocida del movimiento artístico del Desierto Occidental y uno de los pintores australianos más distinguidos de finales del siglo XX.
Tjapaltjarri and his ' brother ' Tim Leura worked on the construction of the Papunya settlement during the early 1950s joining their cousin Kaapa Tjampitjinpa whose first paintings were created in a similar figurative style.	Tjapaltjarri y su « hermano », Tim Leura [sus madres eran hermanas, lo cual los convierte en hermanos según la cultura aborigen], trabajaron juntos en la construcción del asentamiento Papunya durante principios de los años 1950, uniéndose así a su primo Kaapa Tjampitjinpa, que realizó sus primeras obras en un estilo figurativo similar.
He began his artistic career at Glen Helen producing carvings for the developing tourist market that were renowned in Central Australia for their brilliant craftsmanship.	Comenzó su carrera artística en el desfiladero de Glen Helen, donde realizó tallas para el mercado turista, en auge, que eran famosas en Australia Central por craftsmanship.

	haber sido elaboradas con excelente maestría.
While Tim Leura became a founding member of Papunya Tula Artists when it formed in 1971, Clifford Possum Tjapaltjarri did not join the growing band of active painters working with art teacher Geoffrey Bardon until February 1972. This painting was amongst a handful created prior to his joining the collective. He was painting primarily for himself, without any thought of an audience other than his countrymen and those, like Bardon, who they trusted. Though he knew that revealing its full content could risk retribution and rebuke, he explained at the time in <i>The Centralian Advocate</i> that:	Mientras que Tim Leura se convirtió en miembro fundador de la cooperativa de artistas Papunya Tula Artists cuando fue creada, en 1971, Clifford Possum Tjapaltjarri no se unió hasta febrero de 1972 a este grupo de pintores en activo, cada vez mayor, que trabajaba con el profesor de arte Geoffrey Bardon. Esta obra pertenece a aquellas pocas que elaboró antes de unirse a dicho colectivo. Pintaba principalmente para sí mismo, sin pensar en ningún otro público aparte de sus compatriotas y aquellos en los que confiaban, como Bardon. Aunque sabía que si revelaba todo su contenido podría ser objeto de reprimendas y represalias, explicó al periódico <i>The Centralian Advocate</i> por aquel entonces que:
<i>‘This story is part of my religion, but not the whole story which is out there (in the bush) and in my mind’</i>	« <i>This story is part of my religion, but not the whole story which is out there (in the bush) and in my mind</i> ». [Esta historia es parte de mi religión, pero no es toda la historia, que está ahí fuera (en el desierto) y en mi mente].
In the early years of the Papunya acrylic painting movement , it was not uncommon for artists to depict ceremonies and ritual objects in a naturalistic, figurative fashion, though the stories that accompanied them were scarce and perfunctory. As soon as they began to be	Durante los primeros años del movimiento de pintura acrílica de Papunya , era habitual que los artistas representasen ceremonias y objetos rituales de una forma naturalista y figurativa, aunque las historias que las acompañaban eran escasas y superficiales.

sold outside of Papunya however, their public display became a focus of disquiet, and the artists knew they would have to tone down the content radically. Nevertheless, in spite of Bardon's objections, Tjapaltjarri, unlike most of his contemporaries, continued to embrace unusual design elements, and forms of figuration, in his work.	Sin embargo, en cuanto estas obras empezaron a venderse fuera de Papunya, su exposición al público originó inquietud y los artistas supieron que tendrían que limitar la cantidad de información contenida en ellas de forma radical. No obstante, Tjapaltjarri siguió empleando motivos y formas figurativas poco frecuentes, al contrario que sus contemporáneos y a pesar de las objeciones de Bardon.
This particular painting features figurative renderings of men undertaking ceremony surrounded by ceremonial objects and paraphernalia which include restricted information, that could not be revealed to women, uninitiated men and outsiders. He said of it at the time:	Esta obra, en particular, recoge representaciones figurativas de hombres mientras celebran una ceremonia. Están rodeados de objetos ceremoniales y demás parafernalia, que incluye información restringida que no podía ser revelada a las mujeres ni a los hombres no iniciados ni a los forasteros. En aquel momento, dijo lo siguiente sobre este asunto:
<i>'I cannot tell you the whole story or you and I would die'.</i>	<i>«I cannot tell you the whole story or you and I would die».</i> [No puedo contarte toda la historia o los dos moriríamos].
The painting has a proto-symmetrical composition and a chromatic range that features yellow and orange, and sections of parallel lines that form the ground of the painting. It is very finely crafted with detailed renderings of the ceremonial objects and body designs.	La obra tiene una composición rigurosamente simétrica característica de las pinturas aborígenes primigenias, así como una gama cromática que incluye el amarillo y el rojo, y secciones de líneas paralelas que constituyen el fondo de la pintura. Está elaborada con gran maestría y representa los objetos ceremoniales y los

	diseños de la pintura corporal decorativa de manera detallada.
According to Wally Caruana, the former curator of Aboriginal art at the National Gallery of Australia, this painting is:	Según Wally Caruana, antiguo conservador de arte aborigen de la National Gallery de Australia, esta pintura es:
<i>‘a significant and unusual work in the artist’s oeuvre. It is a small yet luminous work that emanates a numinous quality.’</i>	« <i>a significant and unusual work in the artist’s oeuvre. It is a small yet luminous work that emanates a numinous quality</i> ». [una pieza significativa e inusual de la obra del artista. Es una pintura pequeña, pero luminosa, que emana una cualidad numinosa].
Anthropologist John Kean has commented that this painting is:	El antropólogo John Kean ha comentado que esta obra es:
<i>‘an encyclopaedic representation of the objects associated with a particular ceremony, and that some of the objects certainly refer to the restricted ceremonial context’</i>	« <i>an encyclopaedic representation of the objects associated with a particular ceremony, and that some of the objects certainly refer to the restricted ceremonial context</i> ». [una representación enciclopédica de los objetos asociados a una ceremonia específica y que algunos de ellos hacen referencia, en efecto, al contexto ceremonial restringido].
The details of the figures, the footprints and hatching , and the overall brushwork is notable for having been created by an artist already well grounded in figurative representation yet committed from the outset of his career to experimentation.	Los detalles de las figuras, las huellas, el plumeado y, en general, la técnica del pincel, destacan por haber sido creadas por un artista ya muy versado en la representación figurativa, pero que se comprometió a experimentar desde los inicios de su carrera.

This is believed to have been Clifford Possum Tjapaltjarri's very first painting. His use of spatial configuration beyond the more conventional Papunya idiom of dots, circles and lines is in evidence. Human figures are seen kneeling down, ritual poles stand up, a ground painting appears at an odd angle creating a three-dimensional sense. Radiating lines of parallel dotting emanate from the dance ground creating a radiant numinous atmosphere, and focus the eye on the central horizon. The sacred objects including churingas, boomerangs, spears, dance wands and shields surround the ceremonial participants and appear as if flying off like sparkles from a roman candle. On either side, two massive churingas hold the image tightly in the manner of Albert Namatjira's gum trees, adding weight to the the painting's centre. This inventiveness set Tjapaltjarri on a creative path that stands apart from those of other Western and Central Desert artists who were less preoccupied than he with evoking a psychological mood in their art. In another first, he incorporated the fine parallel venation as seen in the striated fluting on sacred and ceremonial objects into the background's decorative infill in such a way as to create an emanating force field around the participants.	Se cree que esta es la primera obra de Clifford Possum Tjapaltjarri. El uso que hace de la configuración espacial va más allá del estilo más convencional de Papunya, con sus puntos, círculos y líneas. Se pueden ver figuras humanas arrodilladas, postes rituales y un dibujo del suelo en un ángulo singular que crea una sensación tridimensional. Líneas formadas por puntos paralelos irradian desde la zona de baile focalizando la mirada hacia el límite central y creando una atmósfera numinosa y radiante. Los objetos sagrados, entre los que se incluyen churingas [bramaderas], bumeranes, lanzas, varas de baile y escudos, rodean a los participantes de la ceremonia y están dispuestos como si volaran, como si fueran los destellos de una candela romana. A ambos lados de la pintura, dos enormes churingas abrazan la imagen con fuerza y añaden peso a la parte central, al igual que lo hacen los eucaliptos de Albert Namatjira. La inventiva de Tjapaltjarri lo llevó por un camino creativo que difiere de los seguidos por otros artistas de los desiertos Central y Occidental, los cuales estaban menos preocupados que él por evocar una atmósfera psicológica en su arte. Asimismo, incorporó por primera vez al relleno decorativo del fondo las finas líneas ramificadas paralelas unas a
---	---

	otras , que se aprecian en las acanaladuras estriadas de los objetos sagrados y ceremoniales, para crear un campo de fuerza emanante alrededor de los participantes.
The companion piece to this work, created almost simultaneously, was offered for sale at Sotheby's in July 2004 (Lot 97). It is divided into two parts: in the upper section, the subjects are depicted naturalistically in profile view while in the two lower sections the artist has adopted a planar view including roundels surrounded by U shapes indicating people, and the lines or tracks joining the three sites.	La pieza que acompañaba a esta obra, y que fue elaborada de forma casi simultánea, fue puesta a la venta en la casa de subastas Sotheby's en julio del 2004 (lote 97). Está dividida en dos partes: en la sección superior, los sujetos aparecen representados de perfil y de manera naturalista; mientras que, en las dos secciones inferiores, el artista ha adoptado una perspectiva bidimensional incluyendo redondeles rodeados de figuras con forma de U que indican personas y las líneas o las huellas que unen los tres lugares.
Both paintings depict a ritual in progress. Decorated figures wearing headdresses are seen dancing. Sites are joined by a travelling line and included are dance boards, ceremonial shields, boomerangs, spears and sacred churingas.	Ambas pinturas representan un ritual en curso. Las figuras decoradas que llevan tocados están bailando. Los lugares están unidos por una línea viajera en zigzag y se incluyen tablas de baile, escudos ceremoniales, bumeranes, lanzas y churingas sagradas.
Two other paintings created shortly thereafter are worth mentioning in this context:	Hay otras dos obras que creó poco después que merecen una mención en este contexto:
Emu Corroboree Man of 1972 was painted about 6 months later and was the	<i>Emu Corroboree Man</i> ^V [Hombre Emú en una ceremonia Corroboree] de 1972,

^V Al ser el título de una obra, lo hemos escrito en cursiva, aunque en el original aparece en redonda. [N. de la T.]

first painting created by Clifford Possum Tjapaltjarri for the Papunya Tula Artists cooperative. He painted the main figure and all the major elements, including the heraldic emus, prior to adding the lines of hatching and the fields of dots. The painting depicts the Emu Man (presumably the artist's cousin, Kaapa Tjampijtinpa who was a leader of Emu Ceremonies [Johnson 2003: 64] in full regalia holding a shield bearing Emu designs and two large boards behind his back and surrounded by ritual objects. The ancestral Emu is represented naturalistically and by its tracks, while the waterholes appear as white roundels, surrounded by emu tracks.	pintada unos seis meses después, fue la primera obra creada por Clifford Possum Tjapaltjarri para la cooperativa de artistas Papunya Tula Artists. Pintó la figura principal y todos los elementos importantes, incluyendo los emús heráldicos, antes de añadir las líneas del plumado y las zonas punteadas. La pintura representa al Hombre Emú (presuntamente el primo del artista, Kaapa Tjampijtinpa, que fue el líder de las Ceremonias Emú [Johnson 2003: 64]^{VI}) vestido con el traje de ceremonias completo, sujetando un escudo adornado con dibujos del Emú, con dos tablas grandes a la espalda y rodeado de objetos rituales. El Emú ancestral está representado de forma naturalista y mediante sus huellas, mientras que los agujeros de agua [depósitos naturales de agua en épocas de sequía, como las pozas de los ríos] aparecen como redondeles blancos, rodeados por huellas de emú.
While these small early career works were a mere foretaste of the grandeur of the paintings Tjapaltjarri was to create on an unprecedentedly massive scale in the late 1970s, they are amongst the 'crown jewels' of the entire Aboriginal art	Estas obras se encuentran entre las consideradas como «joyas de la corona» de todo el esfuerzo artístico aborígen, aunque pertenecen a los primeros trabajos de la carrera de Tjapaltjarri y son sólo un anticipo de la grandeza de las pinturas que

^{VI} En el catálogo original no aparece la referencia completa de esta cita, pero posiblemente la información está extraída de la biografía de Clifford Possum Tjapaltjarri, escrita por la Dra. Vivien Johnson. Su referencia bibliográfica sería la siguiente: Johnson, Vivien. 2003. *Clifford Possum Tjapaltjarri*. Adelaide: Art Gallery of South Australia. [N. de la T.]

endeavour. Tjapaltjarri went on to create magnificent paintings that have been described as ‘beautiful palimpsests’ of his extensive multiple Dreaming sites, seen from shifting viewpoints in space. Yet he continued, throughout his career, to include Western iconography and figurative imagery in his art to convey certain elements in his narratives. This played a dual role in both making them more intelligible to Western audiences, and allowing him to create imaginative compositions within the parameters of the ‘law’.	crearía a una escala sin precedentes durante finales de los años 70 del pasado siglo. Tjapaltjarri creó obras magníficas que han sido descritas como «hermosos palimpsestos» de los extensos y múltiples lugares de sus Sueños, vistos desde el espacio con perspectivas cambiantes. Aun así, continuó incluyendo, a lo largo de su carrera, iconografía occidental e imágenes figurativas en su arte para transmitir ciertos elementos en sus narrativas, lo cual hizo que estas fueran más comprensibles para el público occidental y le permitió crear composiciones imaginativas dentro de los parámetros de la Ley aborígen.
No life was written larger across the page of the Aboriginal Art Movement than that of Clifford Possum Tjapaltjarri. During a career, which lasted more than 30 years, he produced a number of masterpieces that are amongst the most important works created in this country’s artistic history. He received an Order of Australia for his contribution to the Western Desert art movement, was Chairman of Papunya Tula in the late 1970s and early 1980s, had a private audience with Queen Elizabeth II in 1990, and was the first real Ambassador for Aboriginal art around the world. He also has the distinction of having painted the most expensive Aboriginal art work ever sold publically: the monumental 1977 masterpiece Warlugolong was	En las páginas del movimiento artístico aborígen no se ha escrito ninguna vida como la de Clifford Possum Tjapaltjarri. Durante una carrera que duró más de 30 años, Tjapaltjarri produjo varias obras maestras que se encuentran entre las más importantes de la historia artística del continente. Fue condecorado con la Orden de Australia por su contribución al movimiento artístico del Desierto Occidental, fue presidente de Papunya Tula a finales de los años 70 y principios de los 80, tuvo una audiencia privada con la reina Isabel II en 1990 y fue el primer embajador mundial real del arte aborígen. También tiene el honor de haber pintado la obra de arte aborígen más cara vendida en

purchased by the National Gallery of Australia for \$2,400,000, a record for an Australian Aboriginal artwork that has never been beaten.	subasta pública: <i>Warlugulong</i>^{VII}, una monumental obra maestra creada en 1977 que fue adquirida por la National Gallery de Australia por 2.400.000 de dólares, lo que batió un récord para las obras aborígenes australianas que no ha sido superado.
<i>Untitled - Possum Dreaming</i>, is a small work but a highly significant one. It is one of only four works by the artist in the ‘School of Kaapa’ style. Critically, none of these works are in public collections in Australia.	<i>Sin título – Sueño de Possum</i> es una pintura pequeña, pero muy significativa. Es una de las únicas cuatro obras del artista elaboradas en el estilo de la «escuela de Kaapa» [denominada así por el artista Kaapa Mbitjana Tjampitjinpa, era una de las tres escuelas de arte que se practicaban Papunya]. Sin embargo, ninguna de estas pinturas forma parte de colecciones públicas australianas, lo cual podría resultar cuestionable.
Its subject is of particular significance. The painting is believed to be the only early Western Desert work in which a ceremony is painted in such great detail. Given these facts, the artist’s biographer and close friend Dr. Vivien Johnson has argued that it is:	Su temática reviste especial importancia. Se cree que esta pintura es la única obra temprana del Desierto Occidental en la que se ha representado una ceremonia con tantísimo detalle. Debido a esto, la Dra. Vivien Johnson, biógrafa y amiga cercana del artista, ha afirmado que es:

^{VII} Al ser el título de una obra, lo hemos escrito en cursiva, aunque en el original aparece en redonda. [N. de la T.]

<i>'vital for the early history of Papunya painting, arguably Australia's most significant art movement, that this work be retained here in Australia, if possible in a public collection.'</i>	<i>«vital for the early history of Papunya painting, arguably Australia's most significant art movement, that this work be retained here in Australia, if possible in a public collection».</i> [de vital importancia para la historia temprana de la pintura en Papunya, posiblemente uno de los movimientos artísticos más importantes de Australia, que esta obra permanezca aquí, en Australia, y, si es posible, en una colección pública].
--	--

Tabla 4 del anexo. Lote núm. 27 (páginas 36-39)