

Universidad de Salamanca
Facultad de Traducción y Documentación
GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN
Trabajo de Fin de Grado

**PINCELADAS
SOBRE
LA TRADUCCIÓN
DE
ARTE CONCEPTUAL**

*De las teorías literarias del s.XX
a la obra de Barbara Kruger*

Nerea Moratilla Lozano
Tutora: Belén Santana

Índice

Índice.....	2
1. INTRODUCCIÓN.....	3
2. CONTEXTO Y FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA.....	6
2.1 ¿Y a nosotros qué nos importa todo esto?.....	12
2.2 Subjetividad no es sinónimo de anarquía: los límites del giro cultural.....	19
2.3 Traducir obras de arte hechas con palabras.....	22
3. BARBARA KRUGER: VIDA, OBRA Y TRADUCCIÓN	26
3.1: Del dicho al hecho.....	30
3.2 Comentario general de la traducción.....	46
4. CONCLUSIÓN.....	48
BIBLIOGRAFÍA.....	51

1. INTRODUCCIÓN

A menudo se nos recuerda que la traducción no es una disciplina aislada: su evolución camina paralela al sendero trazado por la filosofía que rige cada sociedad. Como no podría ser de otro modo, sucede exactamente lo mismo con el arte. El propósito de este trabajo es observar el terreno en el que ambas materias confluyen y analizar qué caracteriza a la primera cuando se profesa dentro de las fronteras del segundo.

Para llevar a cabo este cometido, y partiendo de la premisa que considera al traductor autor de la re-escritura del original, recurriremos a algunos de los pensadores que, en la segunda mitad del s.XX, se han dedicado a profundizar tanto en la relación entre el creador y su obra como en el vínculo entre la obra y su receptor. Esta cuestión supuso un punto de partida para la eclosión de un sinfín de ideas revolucionarias en el campo de la literatura y el arte y, por lo tanto, también en el de la traducción.

El trabajo que presentamos gira en torno a dos grandes bloques: una primera parte teórica y una segunda parte en la que se tratarán de poner en práctica las ideas expuestas en el apartado previo. Tomando como punto de partida una panorámica de nuestra sociedad, de sus particularidades e interrelaciones, nos adentraremos poco a poco en la exposición de las teorías literarias que nos servirán de pilar para, más adelante, dar el salto a otras propuestas centradas ya en el ámbito de la traducción. La última sección de este bloque será el enlace con el mundo del arte conceptual, que se caracteriza por relegar a un segundo plano los aspectos más técnicos y formales para centrarse en la transmisión de una idea. Llegaremos así a la parte práctica del estudio,

en la que se abordará la traducción de una selección de obras de la artista estadounidense Barbara Kruger.

Conscientes de la multitud de teorías y corrientes que se inscriben en el marco de la Traductología, el presente documento se centra en aquellas más pertinentes dado el material lingüístico objeto de nuestro estudio: la obra de artistas conceptuales cuyo principal instrumento de trabajo son las palabras, con las que pretenden transmitir una crítica sobre distintos aspectos de la sociedad e incitar a sus receptores a la reflexión individual. Así pues, partiremos de los textos de Jacques Derrida, Roland Barthes y Michel Foucault, quienes han contribuido a que, en las últimas décadas, también la traducción se enfoque desde nuevas perspectivas. Debido al amplio volumen de la producción de estos autores y limitados por factores de espacio y tiempo, nos hemos visto obligados a recurrir tan sólo a una pequeña parte de la misma.

De forma consecuente con el avance que supusieron las teorías que presentamos, las interpretaciones de las obras artísticas y literarias se multiplican ahora hasta el infinito. Se ha dejado atrás la creencia en la verdad absoluta y, dentro de este nuevo orden, el traductor ha de enfrentarse a dos retos: por un lado, el de aceptar que su propuesta será siempre una de tantas y, por ello, habrá de asentarla sobre argumentos sólidos que la sostengan; por otro lado, realizar su labor de manera tal que sus palabras traten de abrir tantas puertas como el original, sin olvidar que él es un prisma a través del cual la luz ya se ha descompuesto en colores.

Estos planteamientos cobran especial relevancia en la obra de determinados autores, como es el caso de Barbara Kruger. El trabajo de este tipo de artistas, conscientes de ese nuevo giro en la relación creador-obra-receptor, juega a confundir las

percepciones y se niega a ofrecer un producto terminado. Será el propio espectador quien deba poner el broche final, aportar las conexiones que otorguen cordura al mensaje y sentido a la obra. El traductor, por su parte, tendrá que asumir la difícil tarea de trasladar ese desafío a los receptores de su lengua, sin descuidar el hecho de que lo que maneja no es nada más y nada menos que una obra de arte en la que cada palabra lleva el peso de una elección final, es el color más preciso elegido por el artista entre su paleta rebotante de matices.

2. CONTEXTO Y FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

Cada época de la historia tiene su propia forma de ver el mundo y de entender la realidad que nos rodea, o incluso de crearla. Quizá ahora más que nunca, nuestro momento es el resultado consecuente de los numerosos lances que la humanidad ha atravesado en el último siglo. La intensidad de las últimas décadas ha perfilado la silueta inédita de una sociedad global que, por primera vez, se concibe a sí misma y se comporta como un todo. En ocasiones, la diversidad cultural parece haberse convertido en algo anecdótico, al menos en determinados contextos.

Por su parte, las esferas actuales de poder deliberan sobre un mundo en el que la distancia entre países se reduce a una tecla de ordenador. Desde esa perspectiva, poco más que la apariencia y las costumbres diferencian a un ciudadano de aquí de uno de allá. Las empresas de publicidad y venta, a su vez, esbozan el perfil de un consumidor que calzará las mismas zapatillas, emanará el mismo perfume y bailará al mismo compás que su conterráneo en las antípodas. Parecería lógico en tal tesitura comunicarse en un sólo idioma común y, en cierta medida, ésa es la función que desempeña hoy en día el inglés (aunque sería más apropiado quizá hablar ya de *globish*). No obstante, la intención de unir todas las lenguas en una, utopía anhelada por unos y temida por otros, se ha disipado para dejar tras de sí apenas la ilusión de una quimera.

Muy al contrario, dentro de este mar de homogeneidad que parece querer bañar el mundo, la diversidad se alza poco a poco reivindicando su condición de fuerza motriz. Los pueblos tratan de recuperar las tradiciones que en los últimos años habían caído en el olvido entre tanto aparato y traje nuevo. Se echan de menos las costumbres,

los sabores de la tierra, los olores de las calles y, por supuesto, las palabras de sus gentes.

Las distancias menguan y hacen más corto el camino a otros parajes, buscamos entonces conocer lo exótico y aprender de sus costumbres. Y sí, con frecuencia viajamos con el inglés en el bolsillo, pero es cierto también que al regresar transmitimos la experiencia en nuestro idioma, recreamos la aventura otorgándole la forma propia de nuestra lengua materna. Los hechos que relatamos se convierten entonces en una representación de la realidad: la nuestra. Asimismo, adquieren un significado distinto con cada uno de los receptores de nuestra historia en función de sus vivencias, de su conocimiento del mundo y de su personalidad y, de esta forma tan cotidiana, presenciamos la aplicación práctica de las múltiples teorías que en las últimas décadas se han dedicado a estudiar la impronta del autor en la obra, el valor de las connotaciones de la misma y la ramificación ilimitada de su significado en interpretaciones diversas: tantas como individuos decidan acercarse a ella.

África Vidal abre su reflexión titulada «¿Qué es traducir?» □ capítulo inicial de su libro *Traducción y asimetría* (Vidal, 2010) □ con una cita de George Steiner en la que el pensador ensalza la diversidad de lenguas y realidades con las siguientes palabras:

Hablar una lengua es habitar, construir, registrar un entorno específico - una *mundanidad*, en el intenso sentido etimológico del término... Porque nuestra especie ha hablado, porque habla en múltiples y diversas lenguas, genera la riqueza de entornos y se adapta a ellos. Hablamos mundos.

Así, Babel fue todo lo contrario de una maldición. El don de lenguas es precisamente eso: un regalo y una bendición incalculables. La riqueza de la experiencia, la creatividad del pensamiento y del sentimiento, la penetrante y delicada singularidad de la concepción hecha posible por la condición políglota son el principal medio de adaptación y la principal ventaja del espíritu humano (Steiner, 1998: 115 y 118).

Es indiscutible que «hablamos mundos» y creamos realidades. Las

particularidades propias de cada uno de los idiomas que ha desarrollado el ser humano suponen sin duda alguna un patrimonio cultural sin el cual la existencia que vivimos no sería la misma que conocemos. No obstante, nos compete ahora ir un paso más allá para entender el verdadero alcance de esas diferencias, que llega mucho más lejos de lo que nos plantea aquí Steiner. Para ello, recurriremos a las teorías de Derrida aplicadas a la Traducción citadas por Javier Ortiz García en su artículo *Traducción y posmodernidad: una relación necesaria*.

[translation] can get everything across except this: the fact that there are, in one linguistic system, perhaps several languages or tongues. Sometimes – I would even say always – several tongues. This is impurity in every language. This fact would in some way have to threaten every linguistic system's integrity, which [...] presumes the existence of one language and of one translation in the literal sense, that is, as the passage from one language into another. So, if the unity of the linguistic system is not a sure thing, all of this conceptualization around translation (in the so-called proper sense of translation) is threatened. (Derrida en Ortiz, 2002: 3)¹

El salto necesario al que hacíamos referencia y que explica así el filósofo francés consistiría en asumir que cada lengua se fragmenta en sí misma en distintas voces: cada lengua es un conjunto de lenguas. Sería incoherente, entonces, referirse a un sistema lingüístico como una unidad pura y estable. Partiendo de ese punto, se desestabilizarían los estudios basados en la concepción de la traducción denominada por Jakobson *translation «proper»*, es decir, la traducción interlingüística o traducción propiamente dicha: la traslación de un mensaje de un idioma a otro (Derrida, 1985a en Ortiz, 2002: 2), pues el propio original ha perdido su categoría de ente sólido e irrefutable.

1 «[la traducción] puede transmitirlo todo excepto o siguiente: el hecho de que, en cada sistema lingüístico, existen quizá varios lenguajes o lenguas. En ocasiones (incluso diría que siempre) varias lenguas. Esto supone la impureza de todo idioma. Tal circunstancia supondría, en cierta manera, una amenaza para la integridad de cada sistema lingüístico, integridad que [...] implica la existencia de una lengua y una traducción en el sentido literal, es decir, el traspaso de una lengua a otra. Así pues, si la unidad de un sistema lingüístico deja de ser una certeza, queda cuestionada toda esta conceptualización en torno a la traducción (vinculada al supuesto sentido de la traducción propiamente dicha).» [Propuesta de traducción]

Ante esta desestructuración del texto de partida, resulta inevitable que la relación entre original y traducción se transforme, porque, en palabras de Ortiz, si partimos de que cualquier texto es ya un intertexto, es decir, la búsqueda y traducción de otros textos, no puede estar entonces en un lugar prioritario con respecto a otros y, por tanto, original y traducción dejarían de encontrarse en posiciones opuestas. No es posible establecer una posición marcada para cada unidad cuando sus propios límites se han difuminado, luego el carácter inconsistente de cada discurso supone que la relación entre original y traducción sea siempre inestable (Ortiz, 2002: 3).

Retomemos ahora la teoría de las oposiciones binarias expuesta por Derrida, según la cual la filosofía occidental se ha desarrollado a lo largo de la historia basándose en ese tipo de antagonismos (unidad/diversidad, identidad/diferencia, presencia/ausencia, universalidad/especificidad). Los términos primarios o dominantes gozarían de superioridad frente a los segundos, los débiles. Derrida se centra en demostrar que los primeros no disfrutarían de tal posición si no fuera por la opresión o limitación de los segundos, más bien dependen de la existencia de estos últimos, que podrían incluso concebirse como generadores de la definición de los dominantes. Sostiene además que estas oposiciones no son naturales, sino construidas con un propósito particular en un contexto determinado a partir de una diferencia binaria. Mediante el proceso de deconstrucción, se intenta analizar esa diferencia activa dentro de la ilusión de una oposición binaria, preservando los valores y las particularidades de cada una de las unidades de la pareja (Scott, 1992: 91-93).

Para ver la aplicación de esta teoría en la relación entre original y traducción, volvamos al artículo de Ortiz:

En nuestro contexto de la traducción, esto quiere decir que la oposición entre traducción y original (que ha mantenido casi siempre a la traducción como elemento secundario) se deshace cuando el original queda expuesto a lo que resulta de la traducción, [...]. La pregunta de cómo ser «fiel» al original, de cómo traducirlo «correctamente» se antoja insostenible si aceptamos la afirmación anterior en cuanto a la diferencia interior del original [...]. (Ortiz, 2002: 3)

Esto es, original y traducción se han presentado siempre enfrentados el uno al otro, como una oposición binaria basada en la premisa de que el original constituye una unidad estable y en la negación de la «diferencia interior» mencionada por Ortiz, que se ha ilustrado anteriormente con la referencia de Derrida a las múltiples voces internas consustanciales a cualquier lengua. Cabe asimismo recordar las palabras de Barthes cuando declara que «la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen» (1968: 1). Basta con preguntarle a cualquier autor acerca de la interpretación de sus propias obras y de su grado de satisfacción con respecto a las mismas para comprobar que, en la mayoría de los casos, la respuesta varía con el tiempo y depende de la situación personal que atraviese el individuo. Si concebimos las traducciones como obras originales, encontraremos un ejemplo cercano y conocido de esta hipótesis, pues los traductores a menudo reconocen al leer sus textos publicados que desearían modificar alguna de las decisiones finales. Esta es únicamente una prueba más para demostrar la inconsistencia de cualquier obra.

Cuando Roland Barthes promulgó *La muerte del autor* (1968), expuso diversos argumentos que evidenciaban tal parecer. Por un lado, recalcó la diferencia entre sujeto y persona, siendo el primero responsable de la enunciación del lenguaje y apoyo suficiente para que este subsista. La presencia de la persona que se encuentra detrás de la escritura, definición lingüística del autor, se torna prescindible. No es necesario conocer sus experiencias en la vida real, sus gozos y sufrimientos más íntimos (personales), para hallar un sentido en su obra. Por otro lado, como consecuencia de

este distanciamiento con el autor, se produce una ruptura con la línea temporal que de forma clásica había antepuesto el creador a su obra, pues «el escritor moderno nace a la vez que su texto; [...] no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente aquí y ahora» (*ib.* 3). Yendo un paso más allá de las numerosas voces que conforman una lengua y adentrándose en el campo de la interpretación, Barthes nos recuerda lo siguiente:

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura. (Barthes, 1968: 3)

Otorgarle al texto un Autor (con mayúscula intencionada) supone «cerrar la escritura», concederle un significado único a modo de verdad absoluta. De esta manera se crearía también un mensaje exclusivo que el lector habría de descifrar. Sin embargo, Barthes se afana en aclararnos que lo que nos brinda un texto es la oportunidad de recorrer sus múltiples senderos, transitar sus rincones de significado olvidándonos de hallar el tesoro que alberga al otro lado del camino, porque no existe tal recompensa, ni tampoco hay una sola vía. La trascendencia de estas ideas radica en la extrapolación de las mismas fuera de las páginas de la literatura, porque:

al rehusar la asignación al texto (y al mundo como texto) de un “secreto”, es decir, un sentido último, se entrega a una actividad que se podría llamar contrateología, revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención del sentido, es, en definitiva, rechazar a Dios y a sus hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley. (Barthes, 1968: 4)

Michel Foucault trató asimismo este tema en una conferencia pronunciada en 1968 ante los miembros de la Sociedad Francesa de Filosofía. Con referencia a la creación de un texto y la vinculación del autor con el mismo, afirmó que «en la

escritura no hay manifestación o exaltación del gesto de escribir; no se trata de la sujeción [*épinglage*] de un sujeto en un lenguaje; se trata de la apertura de un espacio en el que el sujeto que escribe no deja de desaparecer» (Foucault, 1969: 8). Este pensador se plantea múltiples preguntas en torno a los conceptos de autor y obra, a la relación entre ambos y a la dificultad a la hora de establecer las fronteras que delimitan la obra de un mismo autor: ¿todo lo que ha escrito un individuo se engloba en esa circunscripción, es decir, todo se convierte automáticamente en obra suya, o habría que establecer límites internos que establecieran la diferencia entre obra y producción personal (por denominarlo de alguna manera)? Con respecto a esta cuestión, llega a afirmar que «la palabra “obra” y la unidad que designa probablemente son tan problemáticas como la individualidad del autor».

2.1 ¿Y a nosotros qué nos importa todo esto?

Siobhan Brownlie, profesora de Traducción de la Universidad de Manchester, encomendó a sus alumnos de la asignatura de Teoría literaria, cuyo programa incluía textos de varios de los autores aquí mencionados, que escribieran una redacción sobre la manera en que el contenido de la materia les había resultado útil durante el proceso de traducción. Los estudiantes procedían de distintos países y coincidieron en que las teorías tratadas les ayudaron a enfocar la práctica desde diversas perspectivas. Asimismo, les habían inducido a reflexionar sobre cuestiones básicas de la traducción literaria, como el papel del autor, el del traductor y el del lector de la traducción, las fuentes de significado de un texto (autor, lector, estructura, género...) y la importancia

de las sociedades en el proceso de traducción. Por último, subrayaron su contribución a la hora de analizar el texto de partida, estructurar las fases del proceso de traducción y tomar decisiones relacionadas, por ejemplo, con la interpretación del significado o las ambigüedades (Brownlie, 2006: 34).

Por consiguiente, tomando a este grupo de estudiantes como representación del grueso de traductores y apoyándonos en sus conclusiones, a continuación procederemos a enlazar de manera más específica las teorías literarias con el ámbito que aquí nos concierne en mayor medida: la traducción.

En primer lugar, cabe destacar que tradicionalmente se ha cuestionado de forma sistemática la fidelidad de una traducción con respecto a su original, en tanto que esta había de trasladar la verdad absoluta e inequívoca que contenía el texto de partida. Una vez superada la concepción del original como ente invariable y aceptados su multiplicidad y su carácter abierto, es hora de emprender el camino hacia nuevas teorías que otorguen un enfoque distinto a la traducción. Vidal lo argumenta de la siguiente manera:

[...] la práctica nos obliga a convencernos de que es necesario, en esta sociedad líquida (como la llama Bauman) en la que vivimos, superar las oposiciones binarias típicas de los modelos y definiciones más tradicionales de la traducción para abogar por un modelo que tome en consideración todos y cada uno de los múltiples factores que convierten el acto de traducir en algo tan fascinante como complejo. (Vidal, 2010: 14)

No cabe duda de que gran parte de esa complejidad reside en las conclusiones extraídas en los párrafos anteriores. La muerte del autor y el alejamiento de su persona respecto al texto dejan un vacío que hasta entonces había ocupado el que se consideraba significado por excelencia de la obra, el único que esta podía albergar: el que su creador le había conferido. Foucault nos alerta de que «no basta con repetir indefinidamente que

Dios y el hombre han muerto de una muerte conjunta. Lo que debería hacerse es localizar el espacio que ha quedado vacío con la desaparición del autor, seguir con la mirada el reparto de lagunas y de fallas, y acechar los emplazamientos, las funciones libres que esta desaparición hace aparecer». (Foucault, 1969: 12)

Ciertamente han quedado espacios libres y lo que rebosa ahora el texto es libertad. Una libertad, como se ha dicho ya, para explorar los recodos que surgen entre las palabras, para aventurarse a indagar en el enjambre de interpretaciones que desborda la obra y en el que cada cual hallará su propio camino: su lectura.

Recordemos que el original lo formaban un conjunto de voces e ideas diversas que echaban por tierra su calidad de unidad constante. Sin embargo, nos explica Barthes que «existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector [...]; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero ese destino no puede seguir siendo personal [...]» (Barthes, 1968: 5). Cuando Barthes habla del lector, no proyecta la imagen de un receptor modelo a quien se dirige específicamente la obra, alude a un sujeto atemporal, desprendido de cualquier vivencia, pasado o contexto. Es únicamente un espacio abierto en el que se engarzan todas las piezas para activar el mecanismo del significado. Es decir, Barthes convierte a toda persona en receptora idónea del mensaje: cualquiera puede albergar ese vacío necesario para lograr que la obra cobre forma.

En la medida en que el traductor es primeramente un lector, esta afirmación nos conduce directamente a la acción de traducir, pero no como siempre la hemos entendido, sino en el amplio sentido en que nos la presenta África Vidal en su libro *Traducción y asimetría*. Desde esta nueva perspectiva, la traducción no se concibe

como la extracción del significado homogéneo que reside en el texto de partida, sino como una suma de relatos que se situarían en los espacios o márgenes abiertos por el original en forma de re-presentaciones de la realidad (Vidal, 2010: 21- 24):

[...] una traducción es «un relato superpuesto, un relato con el que hay que contar y que cuenta. Desde el momento en que se traduce, el relato surgido comienza a colocarse en los márgenes o en los espacios en blanco para ser leído al mismo tiempo. No es traducir para interpretar – la búsqueda de la clave, el significado homogéneo y lineal, que borra las palabras escritas – sino traducir para sumar relatos» (Gándara 1998:77). (Vidal, 2010: 21)

Habría que reflexionar, llegados a este punto, sobre la existencia de una equivalencia absoluta, del Equivalente con mayúscula que menciona Vidal (2010: 14). Si asumimos que la voz original es un conjunto de voces y que cada unidad del propio original es ya un reflejo de numerosas ideas y referencias, entonces la perspectiva desde la que se enfoque la obra, la condición humana del propio lector/traductor y la circunstancia en la que se interprete también serán factores que den lugar a diversas alternativas para conseguir trasladar ese mundo escondido detrás de cada palabra. Por tanto, la elección final será siempre distinta dependiendo de quién aborde la interpretación y en qué contexto lo haga.

Nos habla Borges en uno de sus relatos del curioso caso del literato Pierre Menard, quien trató de reproducir la obra maestra de Cervantes en pleno siglo XX. Su intención no era la de crear un nuevo Quijote, ni tampoco la de copiar el antiguo: aspiraba a componer un texto que coincidiera en cada detalle con el original hallando las mismas soluciones que «el Manco de Lepanto». Es decir, pretendía re-escribir el Quijote de Cervantes, pero sin dejar de calzar sus propios zapatos, contando la historia esta vez con su voz y con su pluma. Nos explica con admiración cómo en uno de los pasajes contrastados, Pierre Menard transmite una idea completamente distinta a la que

evoca Cervantes en ese mismo fragmento, en el que cada palabra es la misma y sigue de forma idéntica a la anterior. Algunos podrían considerar que se trata de una broma de Borges, que sólo pretende jugar con su lector. Nada más lejos de la realidad.

Precisamente en las líneas que confronta se habla de la verdad y la historia. Borges justifica el nuevo giro de Menard recordando que este fue contemporáneo de William James, filósofo de principios del siglo XX que contribuyó a crear una nueva definición de la verdad. Además de sostener que la veracidad de una hipótesis residía en si las consecuencias de la misma eran provechosas para la vida, James defendía que la verdad es primeramente una idea y son los acontecimientos los que la consolidan como tal (William James en Bertrand Russell, 1947/2010). Según nos explica Borges, «la verdad histórica no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió» (Borges, 1939/1974: 449). El paralelismo con las teorías que hemos comentado hasta el momento es claro: ¿el significado de una obra, su verdad absoluta, no es más bien uno tradicionalmente asignado a ocupar tal posición?

Borges camina en esa dirección cuando describe su asombro al cotejar ambos textos, pues a pesar de que uno parezca el reflejo del otro, el mero hecho de que sean dos plumas distintas las que los escriben con el intervalo de tres siglos de diferencia es causa más que suficiente para que la realidad que transmiten sea otra, pues el mundo detrás de las palabras ha cambiado. El filósofo Jorge Larrosa, quien se ha dedicado en profundidad a reflexionar sobre la lectura aunando las perspectivas de la Pedagogía, la Literatura y la Filosofía, afirma lo siguiente con respecto al Quijote y Pierre Menard:

El Quijote sólo puede repetirse en tanto que poseído y transformado por el lector que lo repite renovándolo. Incluso la repetición de las palabras del otro no repiten lo que éste dijo. El texto está irremediamente desvinculado de su autor (y de sus condiciones de producción). El texto es siempre otro, el del lector. De una forma siempre singular, Pierre Menard es cada uno de los lectores del

Quijote. (Larrosa, 2008: 33)

Lo que nos muestra de forma clara este ejemplo es que el significado del mensaje no reside en las palabras que le dan cuerpo, por tanto no será en ellas donde el traductor esculpa su talla. No es tampoco en el texto donde habita el sentido. Es necesario recurrir a cuestiones ideológicas, políticas y temporales para lograr darle la forma adecuada a la nueva versión del original, sirviéndonos de las palabras como herramientas y del texto como silueta.

Ya en los años ochenta, tras haber superado las teorías que abogaban por la búsqueda de la equivalencia absoluta centrada en la sustitución de un término por otro dentro de un marco prescriptivo de la Traductología, comenzó a plantearse la hipótesis de que la cultura constituyera la verdadera unidad de traducción. Los estudios viraban hacia posturas más descriptivistas y el acento se trasladaba del texto origen al texto meta. Fueron Susan Bassnett y André Lefevere quienes, a principios de la década de los noventa, reivindicaron la «importancia del contexto socio-político y de cuestiones ideológicas y de manipulación que están siempre presentes en el acto de traducir», emprendiendo así lo que se ha denominado el «giro cultural» de la traducción (Vidal, 2010: 25).

Con este salto, Bassnett y Lefevere (1990) sacan a la luz el poder y la manipulación que se pueden ejercer a través de un texto, cuya producción está sujeta a condicionantes ideológicos, políticos e institucionales. «El “giro cultural” de la traducción, pues, supone 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). La traducción se convierte en la llave que permite la entrada en una cultura de ideas foráneas que pueden llegar a poner

en tela de juicio sus propios valores. Dependiendo de cómo se lleve a cabo esta labor, el traductor contribuirá a perpetuar el *statu quo* o, por el contrario, cuestionará la validez de los principios vigentes, como ocurre con determinadas corrientes de traducción feminista y poscolonial.

Martín Ruano recalca que, en tanto que llevar a cabo una traducción supone en gran medida cuestionar las normas de la disciplina y, por ende, también las normas lingüísticas, sociales y culturales, traducir se convierte en una acción política incompatible por definición con la neutralidad y la objetividad. «Las versiones que se califican de “neutrales” son asimismo opciones sesgadas, posibilidades parciales que, sin embargo, encajan con los criterios históricamente fluctuantes que establecen lo que en un momento dado se considera admisible» (*ib.* 43).

Es pertinente recordar en este punto el elogio de Borges al Quijote de Menard, del que se desprende la fascinante idea de que la Historia es la madre de la verdad, su origen. La verdad histórica no son para Menard los hechos acontecidos, sino la forma en que los mismos han sido juzgados, la forma en que se relatan. Retomamos así la idea de que hablamos mundos y conformamos la realidad usando el lenguaje en forma de narrativas que re-presentan lo vivido y que, por supuesto, tienen la capacidad de alterarlo con el fin de engañar o manipular. Sirviéndose de las palabras de Belsey (2002 en Brownlie, 2006: 41) acerca de la labor del crítico literario, que extrapolamos aquí a la del traductor, Siobhan Brownlie subraya que las funciones de estos agentes abarcan la de resaltar que los textos son productos fabricados y la de sacar a la luz las ideologías que subyacen a estos, así como su naturaleza plural y las contradicciones ideológicas que contienen para evitar con ello las lecturas cómplices con las ideologías dominantes.

Enrique Bernárdez (2008), catedrático de Filología en la Universidad Complutense de Madrid y especialista en Lingüística, argumenta que, en ocasiones, se presentan hechos u objetos que sólo acceden al plano de la realidad gracias a su denominación, el propio lenguaje los crea. Debido a la presencia de connotaciones inherentes a todo término, «es posible que la manipulación de la realidad por medio de las palabras se base en la creación de un sentimiento que quede por encima de la existencia objetiva de la categoría (supuesta o realmente) nombrada por la palabra en cuestión». En manos del traductor reside la posibilidad de escoger el modo en que perfila la existencia y ahí es donde brota su poder, su peligro y, por supuesto, su responsabilidad.

2.2 Subjetividad no es sinónimo de anarquía: los límites del giro cultural

Tales afirmaciones sobre la intervención irremediable del traductor suelen provocar con frecuencia voces de alarma, especialmente entre aquéllos ajenos al mundo de la traducción. El sentimiento surge de la indefensión que experimentan al saberse dependientes del traductor y les asalta el miedo al escuchar que la subjetividad de este condicionará el texto que recibirán ellos. Por esta razón, es fundamental poner de manifiesto que la aceptación del giro cultural de la traducción no consiste en acogerse a esta teoría para poder manipular así libremente los textos.

Traducir desde la perspectiva del giro cultural significa más bien ejercer esta profesión de forma crítica y responsable, siendo conscientes de las estructuras sociales y relaciones de poder que se establecen mediante el uso del lenguaje y realizando un

juicio analítico de las normas antes de aplicarlas para impedir el anclaje de las mismas en dogmas sociales desfasados (Martín Ruano, 2007: 44-45). Además, si aplicamos la idea de Barthes de que «el escritor moderno nace a la vez que su texto», el traductor se convierte entonces en un escritor cuyo trabajo varía en cada proyecto en función de las peculiaridades del mismo y las circunstancias que lo rodean (Brownlie, 2006: 36), razón por la cual siempre deberá someter las normas a una revisión contextualizada previa a cada traducción.

En una reflexión sobre la justicia y la toma de decisiones justas en el marco del derecho, Derrida planteó una cuestión muy pertinente para el asunto que nos ocupa:

¿Cómo conciliar el acto de justicia que se refiere siempre a una singularidad, a individuos, a grupos, a existencias irremplazables, al otro o a mí como el otro, en una situación única, con la regla, la norma, el valor o el imperativo de justicia que tienen necesariamente una forma general, incluso si esta generalidad prescribe una aplicación singular? Si me contentara con aplicar una regla justa sin espíritu de justicia y sin inventar cada vez, de alguna manera, la regla y el ejemplo, estaría quizás al amparo de la crítica, bajo la protección del derecho, actuaría conforme al derecho objetivo, pero no sería justo. Actuaría, diría Kant, conforme al deber, pero no por deber o por respeto a la ley (Derrida, 1989).

El acto de justicia sería equiparable aquí al acto de traducción, pues las características descritas son comunes a ambos. Del mismo modo que el jurista le debe respeto al Derecho, el traductor se lo debe al texto y por eso es obligación de ambos cuestionarse lo justo de la aplicación de una norma dada la «singularidad», la «existencia irremplazable» del caso particular al que se entregan.

Será fundamental poner en práctica sus conocimientos de la materia, su experiencia y su espíritu crítico para que la decisión final sea verdaderamente una decisión justa. Guiado por lo que es correcto en un determinado contexto, el traductor adoptará una actitud crítica para estudiar con minuciosidad las normas establecidas, no sólo las pertenecientes al ámbito de la traducción, sino también aquellas normas

sociales que probablemente influyan en la misma. La decisión final (re)establecerá una norma (Brownlie, 2004 en Brownlie 2006).

En lo que se refiere a la interpretación de significados, es cierto que estas teorías basan su avance en la negación de la existencia de una verdad absoluta impresa por el autor y la aceptación de la irremediable huella del traductor en el texto. Sin embargo, eso no implica la concesión a este de carta blanca para dar rienda suelta a su imaginación y dejarse llevar por las connotaciones que, desde su enfoque más personal, arrastra cada palabra del original.

En su artículo titulado *(Mis)Translating Degree Zero. Ideology and Conceptual Art* (2003: 86), África Vidal se muestra de acuerdo con Umberto Eco, y también lo hacemos nosotros, cuando este afirma que «si hay algo que interpretar, la interpretación tiene que hablar de algo que debe encontrarse en algún sitio y que de algún modo debe respetarse» (Eco, 2003: 55). Como bien apunta Eco en el citado capítulo, una vez que un texto se desprende de su emisor, del propósito de este y de su contexto, el abanico de interpretaciones posibles se torna infinito. No obstante, aunque el mensaje brinde la opción de extraer numerosos referentes y sentidos, algunos de ellos resultarían ridículos, pues existen ciertos pilares de innegable certeza y ninguna de las teorías centradas en el lector escapa a esta restricción (*ib.* 53-55). Es imprescindible no dejar caer en el olvido la advertencia que nos transmite Vidal en otro de sus artículos:

Una traducción no es el mismo texto que el original, pero *tampoco* puede ser un texto diferente, porque si lo fuera sería tan o más peligroso que la tradicional aceptación de la neutralidad y de la equivalencia. (Vidal, 2007: 63)

Saber cuál es el punto adecuado para establecer esos límites es, indudablemente, uno de los mayores retos a los que se enfrentan los profesionales de la traducción. Un

indicador útil para orientarse es la adecuación a la «comunidad interpretativa», término que acuñó Stanley Fish en 1980 para referirse al colectivo social receptor del texto y que condiciona de forma íntegra su interpretación. Dicha comunidad se rige por determinadas convenciones y tendencias de las que el traductor, en su papel de lector y escritor, no puede escapar. Su individualidad se ve mermada por ser no sólo receptor, sino también transmisor de los discursos y normas comunitarios que probablemente condicionen de igual manera la interpretación de sus lectores (Fish, 1980 en Brownlie, 2006: 37).

No pretendemos, con la asunción de la existencia de la comunidad interpretativa, echar por tierra la defensa de una interpretación libre e individual desarrollada por cada lector. Sin embargo, reconocemos que las comunidades tienden a compartir, por ejemplo, ciertas referencias culturales. Así pues, este sería un marco que ayudaría al traductor a delimitar un terreno común con sus lectores para favorecer el entendimiento.

2.3 Traducir obras de arte hechas con palabras

Las teorías y autores reseñados en las páginas anteriores han sido elegidos entre la vasta lista de material bibliográfico dada su pertinencia con respecto al material que pretendíamos analizar en este trabajo: la obra de aquellos artistas conceptuales que se sirven de las palabras para transmitir su idea. A medio camino entre las Artes plásticas y la Literatura, este tipo de trabajos se estructura en torno a la enunciación de mensajes breves en cuanto a su extensión, pero inmensos en términos de significado e implicaciones.

Destaca en estas obras su carácter crítico frente a la sociedad consumista que sigue al rebaño en su pasto por un mundo globalizado. Su intención es despertar la conciencia individual de los receptores con el propósito de que estos reflexionen sobre conductas cotidianas que a menudo presentan arrastrados por la inercia colectiva. Buscan alzar la voz de las minorías, silenciada por un mundo que se interpreta a través de un catalejo situado en algún punto de las costas septentrionales del océano Atlántico. La palabra de estos artistas se rebela contra el discurso etnocéntrico, patriarcal, heterosexual y capitalista vigente por considerarlo opresivo, dominante y elitista (Brownlie 2006: 40).

Todo esto lo consiguen gracias a un uso plenamente consciente del lenguaje. A menudo se sirven de frases hechas o expresiones comunes del idioma para darles una vuelta de tuerca y revertir el orden de las cosas. Tal es el caso de los innumerables *Truisms* de la artista Jenny Holzer, entre los cuales se encuentran los famosos *Protect me from what I want*, *Abuse of power comes as no surprise* o *Men don't protect you anymore*². De la extensa obra de Barbara Kruger es inevitable destacar el mordaz *I shop, therefore I am*³.

La conexión con las tesis expuestas previamente es clara. Por una parte, la voz del autor desaparece, ninguna firma acompaña al mensaje, que se inscribe con frecuencia en lugares públicos u objetos cotidianos (camisetas, preservativos, bolsas de tela, vallas publicitarias, proyecciones en fachadas de edificios emblemáticos...) para interactuar libremente con el receptor. Por otra parte, los enunciados suelen caracterizarse por su ambigüedad y su apertura a distintas interpretaciones. En ese

2 «Protégeme de lo que quiero», «El abuso de poder no nos pilla por sorpresa» o «Los varones ya no te protegen». [Propuestas de traducción]

3 «Compro, luego existo». [Propuesta de traducción]

punto, la historicidad y la pertenencia a una comunidad serán aspectos clave a la hora de buscarle el sentido al mensaje.

El conocimiento de las teorías literarias y traductológicas que ocupan las páginas anteriores marca la diferencia en el momento en que el traductor se embarca en un proyecto con obras de este estilo. No sólo amplían su perspectiva del texto para guiar su mirada a las cuestiones más conflictivas que deberá tener en consideración, sino que constituyen también un abanico de enfoques entre los cuales el traductor, basándose en su ética y en su saber, elegirá los que considere más adecuados para resolver las dificultades que se le presenten.

Es requisito fundamental conocer asimismo la forma de trabajar de este tipo de artistas, cuál es su estilo y cuáles son sus reivindicaciones, para reflejar ambas de la mejor manera posible en la traducción. Uno de los mayores retos será lograr encontrar, en un espacio tan limitado, equivalentes en la lengua de llegada que trasladen el mundo que alberga tras de sí cada una de las palabras elegidas por el artista en el original. Aunque normalmente la obra que se muestre sea la original y la traducción figure tan sólo en el catálogo de la exposición, en determinados casos, como proyecciones o carteles, el receptor accederá directamente a la traducción, por lo que habrá que tener muy presente la limitación de espacio.

Tal es el caso de las imágenes que aparecen a continuación. La primera corresponde a una exposición de Barbara Kruger, titulada *Circus*, que tuvo lugar en Frankfurt en el año 2010. La segunda es una de las obras que le encargó el Gobierno francés a la artista en 1989 para conmemorar el segundo centenario de la Revolución Francesa.

3. BARBARA KRUGER: VIDA, OBRA Y TRADUCCIÓN

Barbara Kruger nació en el año 1945 en Newark (New Jersey). Según recoge Kate Linker en su obra titulada *Love for Sale. The words and pictures of Barbara Kruger* (1990), la artista conceptual estudió arte y diseño en la *Parsons School of Design*, situada en Nueva York, donde tuvo la suerte de recibir clases de la controvertida fotógrafa Diane Arbus, quien sin duda ejerció como modelo en su carrera por ser una mujer destacada en el mundo del arte en la década de los sesenta. También tuvo como profesor a Marvin Israel, un prestigioso diseñador gráfico y director artístico de la afamada revista internacional de moda *Harper's Bazaar* a comienzos de esa misma década. Este se interesó particularmente por Kruger y la introdujo en el mundo de la fotografía y las revistas de moda.

Al poco tiempo de terminar su formación, Barbara Kruger comenzó a trabajar como diseñadora para la revista *Mademoiselle* donde, tan sólo un año después, ostentaba el cargo de directora de diseño. Entretanto, comenzó a trabajar también como autónoma creando portadas de libros que, en su mayoría, versaban sobre temas políticos. La propia artista reconoce que la experiencia laboral adquirida esos años ha sido la principal influencia en su obra, desde el plano más metódico a la hora de elegir imágenes y manipularlas con sumo acierto, hasta aspectos más sutiles, como la aplicación del arte de la seducción tan característico de la publicidad para captar la mirada del espectador.

Cuando, a finales de los sesenta, Barbara Kruger comenzó a adentrarse en el mundo del arte, el movimiento pop y el minimalista empezaban a hacerse a un lado para

abrir paso al arte conceptual, corriente que marcó su trayectoria. Por supuesto, los movimientos feministas de la década de los setenta fueron asimismo decisivos en su evolución. Comenzó con obras artesanales en tela, características del arte feminista de esa época y, poco a poco, se inició en el mundo de la poesía y tocó también la pintura. En 1974 y 1975 realizó sus dos primeras exposiciones individuales en Nueva York.

En esos años, Barbara Kruger comenzó a ser consciente de que, en la revolución de pensamiento que estaba teniendo lugar, era necesario analizar minuciosamente la naturaleza social de la producción y la recepción artística, así como cuestionarse el papel de las instituciones, las convenciones sociales y los códigos que establecían el significado de las obras de arte. En 1976, se trasladó a California para empezar a trabajar como profesora en la Universidad de Berkeley.

Decidió entonces dejar el arte de forma activa durante una temporada para profundizar en su aprendizaje teórico e intentar «to rethink my connections to my work, to the art world, and most importantly, to the games and relations that congeal, disperse and make the world go round⁴», según sus propias palabras (Linker, 1990: 15). Una vez retomada la creación artística, quedaron atrás las obras de artesanía con las que solía trabajar y empezó a centrarse en la fotografía y, en 1977, publicó el primer libro en el que alternaba imágenes de edificios con pequeños textos referentes a posibles pensamientos y acciones propios de quienes allí habitaban.

En los años siguientes, su trabajo se centró en las relaciones sociales reflejadas en las actividades cotidianas. Comenzaba así a trazar el camino hacia lo que, más adelante, se consolidaría como su estilo. Mediante el uso de imágenes y textos

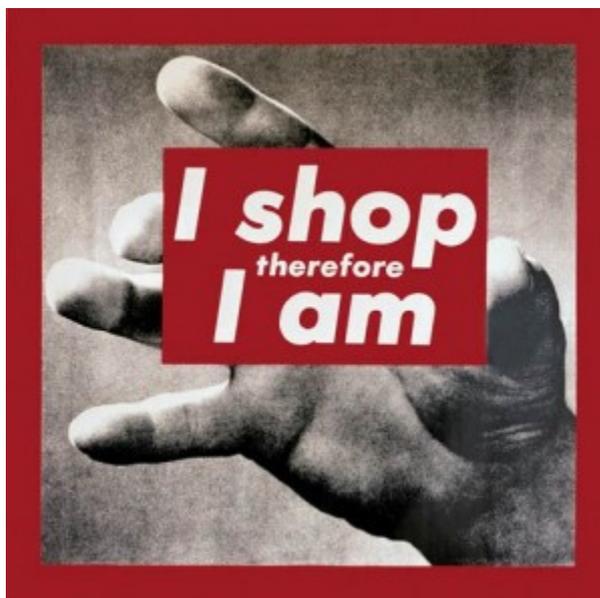
4 «replantearme las conexión con mi trabajo, con el mundo del arte y, sobre todo, con el juego y con las relaciones que consolidan el mundo, lo difunden y hacen que gire» [Propuesta de traducción]

procedentes de distintas fuentes, Kruger elimina los rasgos personales de su obra: borra la figura del autor. A finales de los setenta, Barbara Kruger era considerada ya parte de un grupo de artistas que se caracterizaban por emplear las técnicas de los medios de comunicación y por aferrarse a la realidad a través de los múltiples signos presentes en la sociedad. De hecho, muchos de ellos se familiarizaron con las teorías semióticas que estaban desarrollándose en Europa, la «ciencia de los signos» cultivada por autores como Roland Barthes. A la mayoría, sin embargo, le interesaba mostrar la supuesta neutralidad de los signos y estudiar la forma en que se establecía el significado mediante la representación.

Barbara Kruger destacaba la desmitificación del lenguaje visual popular que llevaban a cabo los artistas contemporáneos gracias a la recolocación del discurso social. Afirmaba que, al utilizar las palabras y las imágenes a modo de cita, las apartaban a ellas y a sus «originales» de su posición aparentemente natural inserta en el flujo de directrices sociales dominantes, para abrirlas así al comentario. La apropiación de recursos característicos de los medios de comunicación permitía exponer un contraargumento a sus deslumbrantes promesas y hacía posible un enfoque doble, una unión, al conciliar las ilusiones y los anhelos con la crítica derivada del conocimiento más profundo (Linker, 1990: 17).

Tras la exposición colectiva de 1981 en la Annina Nosei Galley (Nueva York), Barbara Kruger adoptó el que a partir de entonces sería su sello: un marco rojo esmaltado que comprende una imagen en blanco y negro tomada de un viejo álbum de fotos, un manual de instrucciones o una revista, sobre la que se superpone una frase distribuida en bloques y cuya tipografía va siempre en negrita. El mismo ejemplo que hemos utilizado en el apartado anterior para ilustrar el uso del lenguaje que hace la

artista nos sirve aquí como muestra prototípica de su diseño:



Las palabras son explícitas, directas y descaradas. Son mensajes fácilmente comprensibles por cualquiera y este no es un hecho casual. En la revista estadounidense *Interview Magazine*, fundada en 1969 por Andy Warhol, la propia artista lo argumentaba de la siguiente manera:

I remember going into galleries and seeing this thing called conceptual art, and I understand people's marginalization from what the art subculture is because if you haven't crashed the codes, and if you don't know what it is, you feel it's a conspiracy against your unintelligence. You feel it's fraud. I understand that. Now that I have crashed the code, I understand and support all this work. But I know how, in many ways, it's a closed language. My work, not so much so, and it's not by coincidence, because I just feel I relate to that reader who doesn't know the secret code word.⁵ (Kruger, Barbara. Entrevista personal⁶)

5 «Recuerdo ir a galerías y ver eso que denominaban arte conceptual. Entiendo que la gente se sienta excluida de la subcultura del arte, porque si no has atravesado los códigos, si no sabes de qué va, sientes que es una conspiración contra tu estupidez. Te parece una estafa. Y lo entiendo. Ahora que yo he quebrantado los códigos, entiendo y apoyo este tipo de trabajo, pero sé que, en muchos aspectos, es un lenguaje cerrado. Mi trabajo no lo es tanto, y no es casualidad, ya que me identifico con ese lector que desconoce las palabras del código secreto.» [Propuesta de traducción]

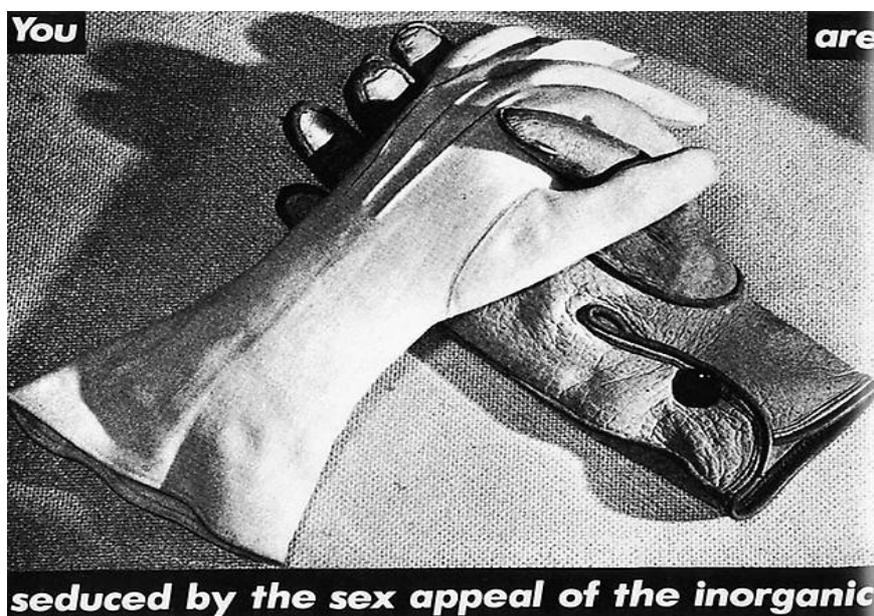
6 Disponible en línea en: <http://www.interviewmagazine.com/art/barbara-kruger#_> Última consulta: 26/07/13.

3.1: Del dicho al hecho

El encargo hipotético que procedemos a realizar correspondería al catálogo de una muestra en la que se expondría una selección de obras de la artista. No obstante, como es frecuente que las galerías escojan alguna pieza para el cartel o para proyectar en su fachada con el texto traducido, nos adecuaremos en la medida de lo posible al formato original en términos de forma y extensión, lo que condicionará sustancialmente las soluciones que se adopten.

Sin más dilación, seguidamente presentamos la muestra de obras de Barbara Kruger y su traducción. Hemos dividido el trabajo de la artista de forma individual para que así, atendiendo a las particularidades de cada pieza, pudiéramos acompañarlo de notas aclaratorias relativas al proceso de traducción y a las decisiones finales más difíciles o conflictivas. A menudo nos han servido de fundamento las interpretaciones que se desprenden de las obras teniendo en cuenta el contexto histórico y socio-cultural, así como la trayectoria de la artista. Por este motivo, es completamente lícito y natural que no todos los lectores se muestren de acuerdo con los significados que presentamos. Retomando la idea que hemos expuesto ya en el apartado introductorio del presente trabajo, trataremos por tanto de argumentar nuestras elecciones con solidez para lograr la aceptación de nuestras propuestas. Asimismo, al final del apartado se incluye un comentario en el que se exponen los criterios generales que se han respetado de manera constante en la traducción, sea cual fuere la obra.

1)

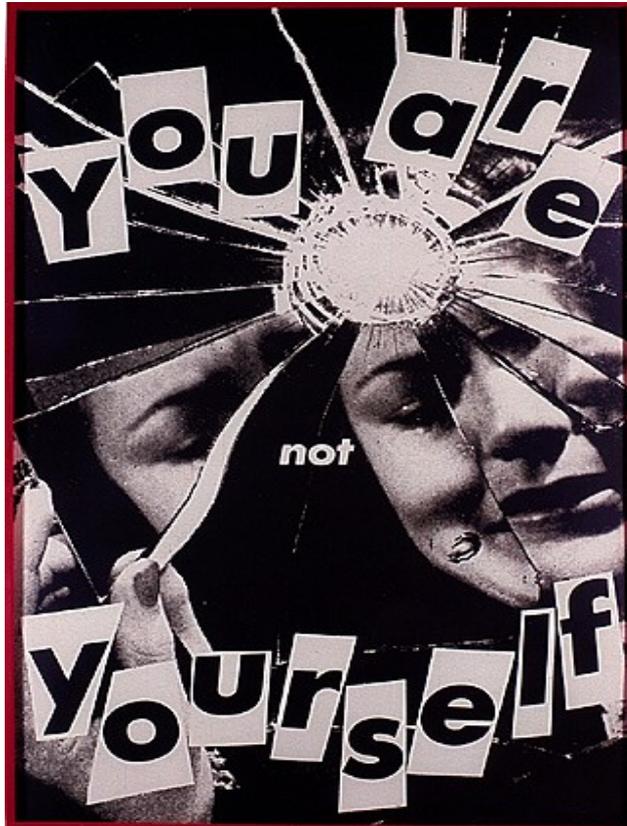


You are seduced by the sex appeal of the inorganic (1981) [50 caracteres]

Te ha seducido el atractivo sexual de lo inorgánico [51 caracteres]

- El principal obstáculo aquí ha sido hallar una traducción en la que las dos primeras palabras mantuvieran un significado y una estructura visual similar a los del original. Se descartó conservar la forma verbal pasiva del original porque, en esta situación, sería un uso forzado en español y, lo que es más importante, podría causar cierta extrañeza. Aunque no tienen un peso tan grande como las del inglés (*You* → pronombre personal de segunda persona singular, una apelación directa al observador; *are* → forma presente del verbo «ser» a través de la que Kruger se dirige a la condición personal del receptor), las palabras escogidas mantienen la referencia directa al observador («Te») y permiten que la estructura se mantenga similar, con un verbo auxiliar en la segunda posición («ha») y el contenido principal de la frase en la parte de abajo.

2)



You are not yourself (1982) [20 caracteres]

Tú no eres tú misma [19 caracteres]

- La gran decisión del traductor en este caso radica en la marca del género. Existen dos interpretaciones principales para esta obra, que se insertan en las líneas centrales de crítica de Barbara Kruger. En primer lugar, puede hacer referencia a la alienación del individuo, sea hombre a mujer, por la sumisión al consumismo y a las normas y convenciones sociales, que terminan por anular sus rasgos personales. La imagen mostraría la fragmentación interna del ser, que no logra hallar una identidad propia. En segundo lugar, podría relacionarse más bien con las reivindicaciones feministas de

Barbara Kruger, pues el rostro que aparece es el de una mujer. En ese caso, pondría de relieve el sometimiento de las mujeres a los estereotipos marcados socialmente (en un mundo patriarcal), que la empujan a identificarse con una imagen y una conducta determinada, cohibiendo así su libre crecimiento personal y su capacidad de decisión.

Podría haberse optado por la traducción: «Tú no eres tú», que habría evitado la marca de género. Sin embargo, percibíamos menos fuerza en esa enunciación que en la original, nos parecía necesario enfatizar la identidad. Finalmente, decidimos arriesgarnos y elegimos marcar la segunda interpretación por varias razones: por un lado, por el peso de la imagen que, como hemos mencionado, corresponde a un rostro de mujer; por otro lado, tuvimos en cuenta la trayectoria de Barbara Kruger y la presencia habitual del pensamiento feminista en su obra; por último, nos apoyamos en la obra de Kate Linker (1990), donde analiza al detalle el trabajo de Barbara Kruger y en la que esta imagen en particular figura en el apartado de «género».

En cuanto a la repetición del pronombre «tú», aunque el primero sea prescindible en español porque está presente ya en la conjugación del verbo, optamos por conservarlo por la misma razón que nos llevó a tomar la decisión de marcar el género: enfatizar las referencias a la identidad del individuo, en este caso, la de la mujer.

3)



Now you see us. Now you don't (1983) [14 caracteres/13 caracteres]

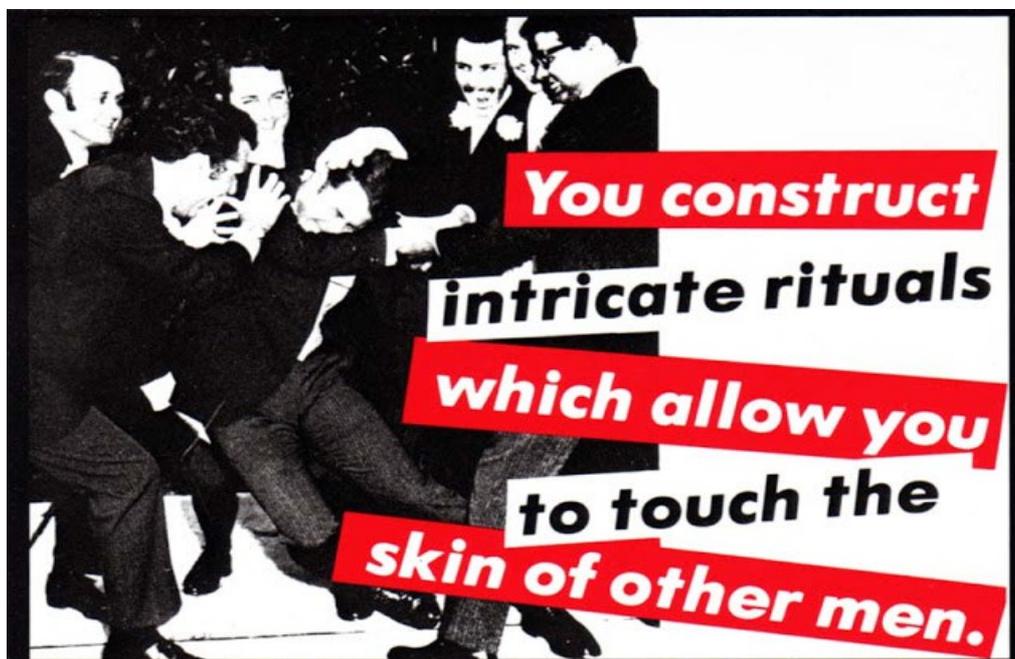
Ahora nos ves. Ahora no nos ves [13 caracteres/16 caracteres]

- Tanto la elección de esta obra como su traducción se basan en el mismo motivo: reflejar el uso de expresiones coloquiales o frases hechas en el trabajo de Barbara Kruger. Por esa razón, hemos optado por repetir la estructura «nos ves» en ambos fragmentos, a pesar de que fuera prescindible en el segundo. Buscábamos crear un paralelismo directo con el «Cu-cu... ¡tras!» conocido por todos, un juego muy popular también en los ámbitos angloparlantes: «*Now you see me, now you don't!*» («Ahora me

ves... ¡ahora no me ves!»).

Barbara Kruger se sirve de unos versos utilizados como juego de niños para subrayar la simpleza con la que el sistema y las estructuras de poder ocultan información a los ciudadanos de forma conveniente.

4)



You construct intricate rituals which allow you to touch the skin of other men. (1983)

[13 caracteres/17 caracteres/15 caracteres/12 caracteres/17 caracteres]

Creáis rituales [15 caracteres]

enrevesados [11 caracteres]

que os permitan [15 caracteres]

tocar la piel [13 caracteres]

de otros varones [16 caracteres]

- En esta imagen pueden apreciarse algunos aspectos en común con la segunda obra que hemos analizado, *You are not yourself*. Por una parte, vemos la apelación directa al receptor que, en este caso, hemos interpretado en plural. No sólo nos ha inducido a ello

la fotografía grupal que acompaña al texto, sino también la referencia plural al final (*men*) y, al mencionar los rituales, hemos considerado además que estos suelen asociarse más bien a una colectividad. La suma de estos factores nos ha llevado a decantarnos pues por el uso excepcional de «vosotros». En esta ocasión, sin embargo, no hemos creído oportuno que el pronombre acompañara al verbo, ya que no juzgamos que semánticamente tuviera tanta trascendencia como en el caso de «Tú no eres tú misma». Aquí no es tan relevante subrayar el sujeto, porque la crítica se dirige más bien a un sector y unas convenciones sociales.

Por otra parte, en esta obra vuelve a ponerse sobre el tablero la cuestión del género. Es bien sabido que hoy en día, salvando las diferencias regionales y culturales, la sociedad globalizada se caracteriza por fomentar el individualismo y, con él, la distancia entre las personas, tanto física como emocional. Así pues, en entornos internacionales (en los que el mundo occidental suele dictar las normas sociales) normalmente se marca como protocolo otorgar a cada individuo, por respeto, un espacio personal considerable; priman los apretones de mano frente a los besos en la mejilla, habituales por tradición en determinadas culturas (como la nuestra); y las manifestaciones más cariñosas o afectivas quedan relegadas, a menudo, al ámbito exclusivo de la pareja, en caso de tenerla.

Ante estas observaciones, que se aplican tanto a hombres como a mujeres, podría considerarse que Barbara Kruger utiliza *men* como forma genérica de referirse al hombre en tanto que ser humano. Sin embargo, hay dos razones que nos llevan a pensar lo contrario. Primeramente, sabemos ya que el movimiento feminista perfila en gran medida el sello de la artista. El uso del lenguaje es un aspecto clave de esta corriente que, entre otras cosas, tiende a evitar el término «hombre» para referirse a la humanidad

y lo sustituye por otros como «personas, individuos o seres humanos», posibilidades de las que dispone también Barbara Kruger en su lengua materna (*people, individuals* o *human beings*). Por otra parte, en las apreciaciones sociológicas que ocupan el párrafo anterior, cabría matizar que su presencia es más acentuada entre hombres que entre mujeres. Así, por ejemplo, en el caso de los besos en la mejilla, la convención occidental (con la que ha crecido Barbara Kruger) es no darlos nunca entre hombres, mientras que sí son comunes entre hombre y mujer o dos mujeres. Ocurre lo mismo con las muestras públicas de afecto, como cogerse de la mano, abrazarse o, incluso, bailar en pareja.

Por tanto, es un hecho que la sociedad restringe mucho más la afectividad entre hombres que entre mujeres, mientras que la ciencia ha demostrado ya la necesidad humana del contacto físico. Esta obra de Barbara Kruger se hace eco de ello y pone de manifiesto esa búsqueda con un tono algo burlesco, que, sin embargo, se abre a implicaciones muy serias y profundas. Yendo un paso más allá, sería posible interpretar la obra como una crítica a la represión de las conductas homosexuales entre hombres, pero la elección final de significado la reservamos a la lectura de cada receptor.

Tras estas deliberaciones, ya sea porque la obra remite a la represión afectiva de los hombres en la sociedad o al tema de la homosexualidad, hemos optado por marcar de forma clara la referencia masculina del sustantivo *men*. Para no dar pie a la ambigüedad y subrayar la designación de «hombre» como persona de sexo masculino y no como representante de los seres humanos, hemos recurrido al término más utilizado con este fin dentro del lenguaje feminista: «varón».

5)

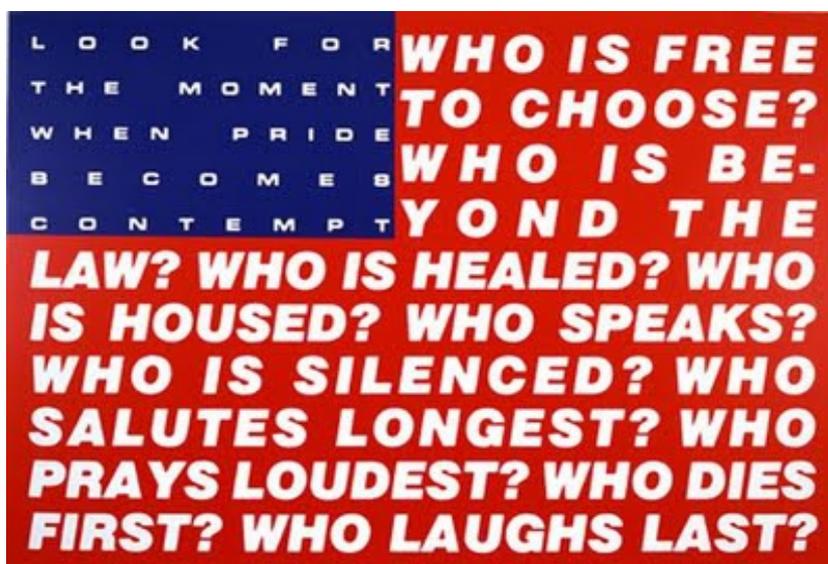


Tell us something we don't know (1987) [31 caracteres]

Dinos algo que no sepamos [25 caracteres]

- El número de caracteres aquí no es tan relevante, pues lo importante es que la traducción permite dividir el texto en cinco bloques, como el original (Dinos/algo/que/no/sepamos). Cada unidad presenta semánticamente casi la misma carga; no obstante, hay una pérdida considerable al sustituir el *we* del original, que ocupa el centro de la imagen, por un «que». Pese a ello, hemos considerado esta la traducción más adecuada, porque no añadía elementos nuevos a la frase y, además, es una expresión frecuente, asentada en el uso. Este rasgo acentúa la complicidad que se establece entre la imagen y el espectador, por eso hemos preferido mantener un todo y perder en el desglose de las unidades de la frase.

6)



Look for the moment when pride becomes contempt [49 caracteres]. *Who is free to choose? Who is beyond the law? Who is healed? Who is housed? Who speaks? Who is silenced? Who salutes longest? Who prays loudest? Who dies first? Who laughs last?* (1991) [176 caracteres]

Busca el momento en que el orgullo se vuelve desdén [51 caracteres]. **¿Quién elige libremente? ¿Quién escapa a la ley? ¿A quién curan y alojan? ¿Quién habla? ¿A quién callan? ¿Quién saluda más firme? ¿Quién reza más alto? ¿Quién muere primero? ¿Quién ríe último?** [187 caracteres, habiendo eliminado los espacios entre pregunta y pregunta]

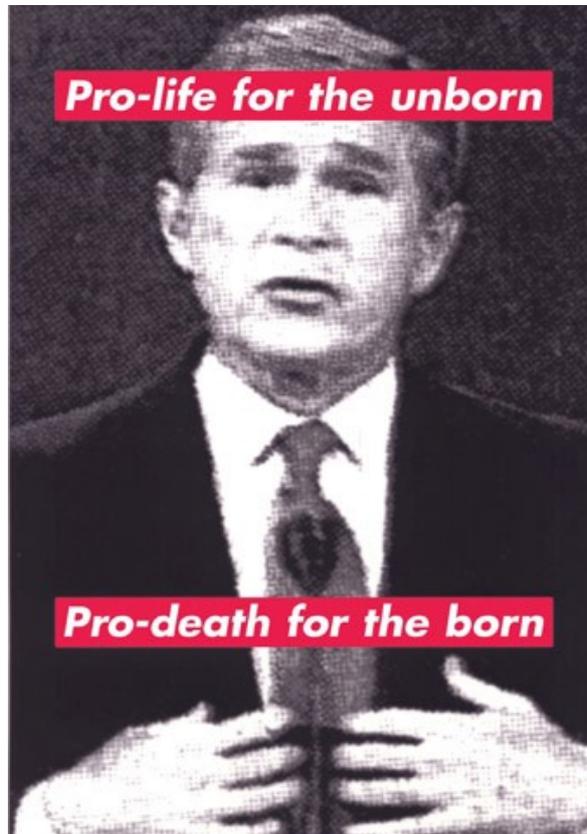
- En esta pieza, la mayor dificultad es limitar la extensión de la traducción lo máximo posible para adecuarla al espacio disponible. Simplemente el utilizar un signo interrogativo al principio y otro al final de la frase es ya un rasgo inamovible. Así pues, en esta ocasión es necesario sacrificar la precisión de significado por ganar en espacio.

Hemos tratado de mantener la estructura de preguntas cortas en lugar de unir las por conservar un carácter más directo, agresivo quizá. Esta obra tiene mucha fuerza, el mero hecho de presentar el texto con el aspecto de la bandera de Estados Unidos marca ya una posición para el mensaje. Indudablemente, se trata de una dura crítica social y política. Por ello, consideramos fundamental mantener el tono inquisitorio de las preguntas. No obstante, nos hemos visto obligados a unir dos de ellas en una (¿A quién curan y alojan?). Hemos elegido las que hemos considerado más próximas semánticamente para perder el mínimo número de matices individuales que porta cada término. Estas dos no conllevaban ninguna confrontación de significado o forma, lo que reducía también la pérdida.

En el caso de las pasivas, hemos optado por utilizar un «ellos» elíptico. Por ejemplo, en el caso de *Who speaks? Who is silenced?*, barajamos la traducción «¿Quién habla? ¿Quién calla?», que además de ser breve, crea una estructura paralela que funciona estilísticamente. No obstante, optamos por conservar la intención de Barbara Kruger al utilizar la pasiva. No habla de quién se mantiene en silencio, sino de aquellos cuya voz es acallada. Consideramos más importante preservar ese matiz y perder brevedad. No hay que olvidar que, si hubiera que insertar el texto en la imagen, podrían utilizarse también recursos técnicos, como eliminar el espacio entre una pregunta y otra, reducir el espacio entre caracteres o disminuir ligeramente el tamaño de la fuente.

El otro foco conflictivo de la traducción fue el término *salutes*, que puede remitir al saludo más cotidiano, al militar o al acto de rendir homenaje. Al final nos decantamos por el saludo militar con la intención de que, además de a la Ley y la Iglesia, la pieza hiciera referencia también al Ejército, tercera fuerza de Estado, habida cuenta de su enfoque tan amplio con respecto a un país que no es cualquiera, sino Estados Unidos.

7)



Pro-life for the unborn. Pro-death for the born. (2000-2004)

[23 caracteres/22 caracteres]

Sí a la vida del nonato. Sí a la muerte del nacido. [23 caracteres/25 caracteres]

- Este texto hace referencia a las posturas ideológicas referentes al aborto, en este caso concreto, a la del sector derechista que se declara en contra, representado por la figura de George W. Bush.

La crítica radica en lo paradójico que puede resultar que una persona se muestre contraria al aborto, utilizando como argumento la defensa de la vida, y fomente a su vez

la muerte de los que ya han nacido. Esta última afirmación podría hacer referencia a distintas medidas o posturas políticas amparadas por George W. Bush, desde la defensa de la pena de muerte o la conducta belicosa, hasta el apoyo a la legalidad de las armas, pasando por la desatención de los grupos sociales más vulnerables o incluso, desde un plano más metafórico, refiriéndose a la muerte como una «muerte en vida» derivada de la represión ideológica ejercida, por ejemplo, sobre las personas homosexuales.

Debido a todas las connotaciones políticas que despierta esta obra, creímos oportuno utilizar el eslogan más generalizado entre los movimientos contrarios al aborto del mundo hispanohablante: «Sí a la vida, no al aborto». El aumento en el número de caracteres, además de no ser demasiado, quedaba justificado.

Dudamos a la hora de escoger el término «nonato», pues a menudo se utiliza para referirse a los bebés que no han nacido mediante un parto natural. No obstante, resultó ser la opción que conllevaba menos pérdidas. Una estructura con una oración subordinada sería demasiado extensa (p.ej. «Sí a la vida de los que no han nacido»), tal y como ocurriría con el uso de preposiciones temporales («antes de nacer/después de nacer»), además de que emplear el infinitivo supondría perder la referencia personal; y utilizar un término distinto, como «feto», eliminaría el segundo paralelismo de la estructura, que consiste en incluir el verbo «nacer» en las dos partes del texto (aunque la mejor opción que hayamos encontrado para la primera parte recurra a la raíz más latina del mismo). Emplear «no nacido» en la primera parte o «nato» en la segunda serían opciones poco correctas en castellano, particularmente la segunda, si atendemos a las definiciones que ofrece la RAE de la misma. En esta obra, la extensión de las dos frases tiene especial relevancia, pues es fundamental que cada una de ellas ocupe una sola línea para no alterar el carácter directo del mensaje. Además, no existe demasiado

margen para extender el rectángulo rojo en el que se inserta el texto hacia los laterales.

Por último, es importante que la longitud de las dos frases sea muy similar para lograr también el paralelismo visualmente.

3.2 Comentario general de la traducción

Tras analizar el particular uso del lenguaje que hace Barbara Kruger en sus obras; una vez consideradas las reivindicaciones que pretende transmitir a través de su trabajo y el estilo visual del mismo; y teniendo en cuenta la forma de aproximación que busca hacia su receptor, hemos seguido varias pautas generales a lo largo de todo el proceso de traducción.

En primer lugar, hemos utilizado por norma general el trato personal de segunda persona singular «tú». Descartamos sin dudar la posibilidad de usar el «usted», pues establecería una lejanía con el lector desacorde al vínculo que se pretende instaurar. Recordamos que Barbara Kruger se inserta en la corriente creativa que convierte al receptor en un agente necesario para darle forma y sentido a la obra, por ello es fundamental que el lenguaje transmita esa intención y posibilite el nacimiento del lector que describía Roland Barthes, aquel que permita que cada persona mantenga una relación activa con la obra y escriba su propio *Quijote*. Optamos también por la apelación en singular para abordar de forma más directa al individuo, a su conciencia y su capacidad de crítica. De esta manera, se logra crear un espacio de intimidad entre la obra y el espectador, un lugar en el que este se sienta lo suficientemente cómodo como para detenerse unos instantes y reflexionar sobre el mensaje. Asimismo, aspiramos a que la voz emisora sea una voz de confianza que busque la complicidad con el receptor.

En segundo lugar, hemos recurrido a menudo a giros habituales del idioma. Por un lado, reflejan un uso cotidiano del lenguaje que facilita la comprensión al lector; por otro lado, sirven para transmitir una idea conocida y extendida que, en determinados casos, se desploma, bien por el contenido del resto de la frase, o bien por la

confrontación con la imagen que acompaña. De este modo, se genera también un efecto sorpresa en el espectador que contribuye a captar su atención. Lo que se persigue, en definitiva, es la ruptura del estereotipo.

En tercer lugar, hemos intentado asemejarnos en la medida de lo posible a la extensión del mensaje original, pues hemos visto ya que existe la posibilidad de que sea la propia traducción la que se proyecte en un espacio público o se inserte en la imagen de la obra. Desde luego, somos conscientes de que las características naturales del español, comparadas con las del inglés, son propensas a alargar los enunciados. Para salvar este obstáculo nos hemos servido de diversas estrategias que, en ocasiones, se han alejado de las traducciones más literales.

4. CONCLUSIÓN

Tras una breve reflexión sobre la realidad histórica que vive la sociedad actual, y después de embarcarnos en algunas de las teorías literarias y traductológicas que han ocupado el tiempo de numerosos estudiosos en las últimas décadas, con el presente trabajo hemos tratado de establecer un punto de mira desde el cual abordar la traducción de la obra conceptual de Barbara Kruger.

En primer lugar, cabe recalcar lo que ya se ha mencionado antes: que la elección de las teorías expuestas a lo largo de este documento se ha debido a su pertinencia dado el caso práctico que nos ocupaba en esta ocasión. Por consiguiente, una de las primeras conclusiones que podemos extraer es que el profesional de la traducción deberá seleccionar la corriente teórica que respalde sus decisiones adecuándose a las características del texto al que se dedique.

Resulta conveniente, en este punto, retomar las ideas que presentaban Martín Ruano y Brownlie acerca de la importancia del espíritu crítico del traductor cuando se enfrenta a un nuevo encargo. Antes de aplicar cualquier norma, es fundamental estudiar la validez de la misma para el texto que se disponga a traducir y, en segundo lugar, deberá considerar si dicha norma hace justicia tanto al emisor como al mensaje. Si recordamos las palabras de Derrida, es importante detenerse a reflexionar si la aplicación de cualquier regla vigente no supone ganarse el respaldo de la crítica mediante la sumisión al pensamiento dominante y, por lo tanto, pagando el precio de pasar por alto las particularidades del caso concreto que ocupa al traductor.

Para enfrentarse a la obra artística de Barbara Kruger, resultaba imprescindible tomar en consideración el concepto de la muerte del autor desarrollado por Roland

Barthes y Michel Foucault, para proceder después a tratar la multiplicidad de interpretaciones subjetivas que origina tal hipótesis. Esto se explica con la apelación directa al receptor que busca Barbara Kruger en cada una de sus obras, pues no sería posible recurrir al razonamiento crítico e individual de las personas sin defender primero el derecho (y el deber) de cada uno a extraer una interpretación propia en su lectura.

Por otra parte, sería una imprudencia llevar a cabo la traducción de una obra de arte conceptual sin documentarse previamente a conciencia sobre la trayectoria de su autor. Resulta más arriesgado si cabe cuando el material en cuestión cumple las características del trabajo de Barbara Kruger: frases escuetas, cargadas de ideología y referencias culturales, que plantean una revisión crítica de la realidad y se insertan en una constante que ha ido marcando su carrera. Un ejemplo concreto en el caso de esta artista sería el cuidado necesario con el que debe proceder el traductor en la fase de selección léxica, habida cuenta de la afinidad de Barbara Kruger con las teorías feministas.

A la vista de las numerosas connotaciones que pueden acompañar a este tipo de mensajes, procede recuperar también las palabras de Umberto Eco que recoge África Vidal cuando afirma que la libertad de interpretación debe estar acotada por ciertos límites, pues los distintos significados han de sostenerse sobre determinados pilares presentes en el texto de partida. Como dice el título del apartado 2.2, *subjetividad no es sinónimo de anarquía*, por lo que un aspecto fundamental de la responsabilidad del traductor es mantenerse siempre dentro de las fronteras de lo cabal cuando baraje las posibles interpretaciones de un enunciado, para garantizar con ello el respeto a la obra y a su creador.

Sobre el torrente de matices que evoca cada texto, plantea Cortázar lo siguiente en una de las páginas de *Rayuela*: «También a mí, a veces, me parece estar engendrando ríos de hormigas feroces que se comerán el mundo. [...] Concebir una raza que se expresara por el dibujo, la danza, el macramé o una mímica abstracta. ¿Evitarían las connotaciones, raíz del engaño?». Probablemente la respuesta a la pregunta sería negativa pues, tan pronto como esas formas de expresión pasaran por un receptor, se fundirían con su experiencia vital para dar lugar a una emoción particular distinta a la de cualquier otro. En cuanto al engaño al que hace mención Cortázar, acaso se refiera a las sombras que bailan en la pared de la cueva y en torno a las cuales vivimos nuestro día a día. Con más razón aún es imprescindible conservar esas connotaciones que allanen el camino para que cada uno sea libre de crear su propio juego de sombras. Y quizá esas hormigas feroces se coman el mundo, pero es posible también que no sean más que el comienzo de una cadena trófica y alimenten la pulsión creadora de quienes las acojan. Como traductores, debemos procurar siempre proteger las hormigas que moran en cada uno de los textos que recibimos y conservar su ferocidad.

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, ROLAND (1968): «La muerte del autor». Traducción: Fernández Medrano, C. En línea en: <<http://www.cubaliteraria.cu/revista/laetradelescriba/n51/articulo-4.html>>. Última consulta: 18/07/13.

BASSNETT, SUSAN/ANDRÉ LEFEVERE (1990): «El lenguaje crea y transforma realidad: y puede engañarnos». Londres: Pinter.

BERNÁRDEZ, ENRIQUE (2008): «Translation, History and Culture». En: *El lenguaje como cultura*. Madrid: Alianza Editorial.

BORGES, JORGE LUIS (1939/1974): «Pierre Menard, autor del Quijote». En: *Obras Completas. 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores. En línea en: <<http://estudiosliterariosunrn.files.wordpress.com/2010/09/jorge-luis-borges-pierre-menard-autor-del-quiote1.pdf>>. Última consulta: 25/07/13.

BROWNLIE, SIOBHAN (2006): «Literary Theory and the Translation: Gathering Together the Translator's Multiple Roles». En: *Translation Studies in the New Millenium: An International Journal of Translation and Interpreting*. 2006, vol. 4, p. 33-46.

CENDEAC (CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO) (2008): *Guía de lectura: Barbara Kruger*. En línea en: <<http://cendeac.net/admin/archivo/docdow.php?id=245>>. Última consulta: 22/07/13.

CORTÁZAR, JULIO (1984): *Rayuela*. Madrid: Ediciones Cátedra.

DERRIDA, JACQUES (1989): «Fuerza de ley: El fundamento místico de la autoridad». Traducción: Adolfo Baberá y Patricio Peñalver Gómez. En línea en: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/derecho_justicia.htm>. Última consulta: 19/07/13.

FOUCAULT, MICHEL (1969): «¿Qué es un autor?». En línea en: <<http://es.scribd.com/doc/58334254/Michel-Foucault-%C2%BFQue-es-un-autor-Version-completa>>. Última consulta: 16/07/13.

LARROSA, JORGE (2008): «Leer (y enseñar a leer) entre las lenguas. Veinte fragmentos (y muchas preguntas) sobre lenguaje y pluralidad». En Hoyos Vásquez, G. (ed.): *Filosofía de la educación*. CSIC, pp. 277-292. En línea en: <http://books.google.es/books?id=E4HKYPLkpugC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Última consulta: 13/07/13.

LINKER, KATE (1990): *Love for Sale. The words and pictures of Barbara Kruger*. Japón: Harry N. Abrams, Inc., New York.

MARTÍN RUANO, MARÍA DEL ROSARIO (2007): «El “giro cultural” de la traducción: perspectiva histórica, conflictos latentes y futuros retos». En Ortega Arjonilla, E. (ed.): *El giro cultural de la*

traducción. Frankfurt am Main: Peter Lang.

ORTIZ GARCÍA, JAVIER (2002): «Traducción y posmodernidad: una relación necesaria». En: *Hermeneus. Revista de Traducción e Interpretación* (4), pp. 129-145. En línea en <<http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/290514.pdf>>. Última consulta: 13/07/13.

RUSSELL, BERTRAND (1947/2010): *Historia de la filosofía occidental, Tomo II*. 14ª Edición. Traducción: Julio Gómez de la Serna y Antonio Dorta. Madrid: Espasa Libros.

SCOTT, JOAN W (1992): «Igualdad *versus* diferencia: los usos de la teoría postestructuralista». Traducción: Marta Lamas. En: *Debate feminista*, año 3, vol. 5, pp. 85-104. En línea en <<http://es.scribd.com/doc/19826958/Scott-Joan-Igualdad-versus-diferencia-Los-usos-de-la-teoria-posestructuralista-Debate-feminista-ano-3vol-5-1992-85104->>. Última consulta: 16/07/13.

VIDAL CLARAMONTE, MARÍA CARMEN ÁFRICA (2007): «Después del giro cultural de la traducción». En Ortega Arjonilla, E. (ed.): *El giro cultural de la traducción*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

VIDAL CLARAMONTE, MARÍA CARMEN ÁFRICA (2010): *Traducción y asimetría*. Frankfurt am Main: Peter Lang.