

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

INTERNACIONALIZACIÓN DE LA OBRA DEL ARTISTA POP NORTEAMERICANO ROY LICHTENSTEIN

Propuesta de traducción y posibilidades de
mediación lingüística y cultural en el contexto
expositivo



Raquel Mosteiro Oubel
Prof^a. Dr^a. Claudia Toda Castán
Salamanca, 2021

Resumen:

Los artistas pop norteamericanos revolucionaron en los sesenta el mundo del arte llevando a las galerías todo tipo de imágenes y objetos procedentes de la cultura urbana de masas de su país. En este trabajo, nos centraremos en el pintor y escultor Roy Lichtenstein, sobre todo reconocible por sus cuadros inspirados en la estética del cómic. El interés traductológico de su obra nace de la inclusión del elemento textual como componente visual y conceptual de la imagen. Empezamos reflexionando sobre el papel de la mediación lingüística y cultural en un mercado del arte globalizado para proponer una estrategia de acercamiento de la obra de Lichtenstein a un público hispanohablante sin dejar atrás la dimensión textual de sus cuadros, además de plantear diferentes posibilidades de integración de las traducciones en el contexto expositivo.

Palabras clave: Roy Lichtenstein, arte pop, internacionalización del arte, traducción subordinada

Abstract:

American pop artists broke new grounds in the 60s as they introduced in the art world all sorts of images and objects taken from their country's urban mass culture. This paper focuses on Roy Lichtenstein, one of the biggest American pop artists who is specially recognizable for his paintings inspired in the aesthetics of comic strips. The inclusion of text in his paintings has made us reflect on the recent phenomenon of globalization within the artistic field, with special focus on works that include text as a visual and conceptual component. The paper starts with a reflection on the role linguistic and cultural mediation plays in the globalized art market. The aim is to propose a transmission strategy for Roy Lichtenstein's work that is oriented to a Spanish-speaking audience. Our proposal will consider the textual component as an essential part, and also raise different possibilities for integrating the translations in the exhibition context.

Key words: Roy Lichtenstein, pop art, internationalization of art, secondary translation

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
1 LA TRADUCCIÓN EN UN MERCADO DEL ARTE GLOBALIZADO.....	3
1.1 La globalización del mercado del arte	3
1.2 La traducción como medio de transmisión de la obra	4
2 TRADUCIR ARTE	7
2.1 El texto de la obra como unidad cultural	7
2.2 El texto subordinado a la imagen.....	10
3 EL UNIVERSO DE ROY LICHTENSTEIN.....	12
3.1 Breve introducción al arte contemporáneo	12
3.2 El arte pop.....	13
3.3 Roy Lichtenstein: del papel al lienzo.....	15
3.4 Lichtenstein en la actualidad.....	17
4 PROPUESTA DE TRADUCCIÓN DE LA OBRA DE ROY LICHTENSTEIN....	18
4.1 Planteamiento y metodología.....	18
4.2 Análisis inicial	19
4.3 Propuesta de traducción y posibilidades	20
4.3.1 <i>Takka Takka</i>	21
4.3.2 <i>Mad Scientist</i>	24
4.3.3 <i>M-Maybe (A girl's picture)</i>	25
4.3.4 Posibilidades de integración de las traducciones.....	29
5 CONCLUSIONES.....	30
6 BIBLIOGRAFÍA.....	32

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo pretende trasladar la traducción a un contexto menos habitual como es el mundo de las artes visuales. Nos centraremos en el arte contemporáneo, que persiguiendo su afán de romper con todo convencionalismo, nos brinda multiplicidad de obras pictóricas en las que se ha integrado el código lingüístico. La idea de abordar esta cuestión surge tras la lectura de diferentes publicaciones que se han dedicado a investigar el funcionamiento del mercado artístico en el contexto de la globalización. La bibliografía consultada establece que la presencia del elemento textual puede interferir en la recepción y percepción de la obra del público no nativo, lo que resulta en la posible convergencia de arte y traducción, dos disciplinas rara vez relacionadas.

Siendo conscientes de que, en lo que al arte se refiere, carece de sentido apuntar a la creación de un nuevo original, sí consideramos que la traducción del componente textual puede constituir un apoyo para el espectador a la hora de acceder al contenido íntegro de la obra. Como desarrollaremos en las páginas siguientes, el propósito de estas traducciones es ofrecer nuevas posibilidades de acceso al componente lingüístico a modo de soporte que acompañe al original, pues lo que realmente entorpece o impide su recepción es que el texto no sea accesible para la totalidad del público.

El trabajo se compone de una primera parte teórica, en la que haremos un breve recorrido por la bibliografía que se ha dedicado a estudiar el papel de la traducción dentro del mercado artístico actual. Siguiendo la línea de la traducción percibida como acto de mediación entre culturas, reflexionaremos a continuación acerca de las implicaciones de traducir un producto que no solo es eminentemente cultural, sino que además está conformado por dos códigos, el visual y el lingüístico, por lo que la traducción en este contexto pasa a convertirse en una actividad subordinada y más condicionada de lo habitual.

La siguiente parte práctica constituye el eje central en torno al que gira el trabajo. Para llevarla a cabo, hemos establecido como objeto de estudio la obra del artista pop norteamericano Roy Lichtenstein, que tomó como inspiración para algunos de sus cuadros las viñetas de cómic, lo que implica la incorporación del elemento textual como parte fundamental de estas obras. Tras una breve contextualización para situar autor y obra ofreceremos una propuesta de traducción de parte de su obra al español, que abordaremos desde una perspectiva culturalista en base a los principales estudios que se han dedicado a la cuestión de la traducción del arte. Nuestro objetivo es

presentar una traducción que ofrezca posibilidades de integración innovadoras a modo de apoyo al espectador en el contexto expositivo, siempre con el propósito de que su experiencia sea lo más completa posible.

Dada la extensión del trabajo, hemos limitado nuestro análisis al Museo Ludwig de Colonia, Alemania, que alberga la colección de arte pop más grande de Europa. A través de su web, hemos podido acceder a la exposición permanente y examinar las estrategias de transmisión empleadas en los cuadros de Lichtenstein que contienen texto, a saber, *Takka Takka*, *Mad Scientist* y *M-Maybe (A girl's picture)*. Dado que una de las motivaciones del trabajo es proponer nuevas formas de integrar las traducciones en el contexto expositivo, tendremos en cuenta también el aspecto visual y de presentación del texto sobre la imagen, para lo que nos basaremos fundamentalmente en la bibliografía especializada en la traducción subordinada del cómic.

Roy Lichtenstein es uno de los mayores exponentes del arte pop, y la presencia del código textual en sus cuadros tiene el fin de crear una narración y alimentar la pretensión de imitar las viñetas de cómic, lo que puede plantear una situación de interés traductológico en lo que a transmisión de la obra se refiere. Con este trabajo, pretendemos ofrecer una reflexión acerca del papel de la mediación lingüística y cultural en el mercado globalizado del arte, además de mostrar con un ejemplo práctico la pertinencia de la traducción como herramienta de transmisión de cultura en este ámbito. Nuestro fin es ilustrar la posibilidad de abordar la traducción de un producto artístico que combina lo visual con lo textual, siguiendo la línea de que incorporar la traducción al proceso de internacionalización de estas obras constituye más una ayuda que un impedimento para su difusión.

1 LA TRADUCCIÓN EN UN MERCADO DEL ARTE GLOBALIZADO

La traducción es una actividad que ha acompañado al ser humano desde el principio de los tiempos, y ha evolucionado de la mano de las sociedades y en función de sus necesidades. En la era actual marcada por la fluidez, la volatilidad y las tecnologías, surgen constantemente nuevos contextos que requieren de su presencia. En este apartado, nos centraremos en el papel que juega la traducción en el mercado artístico actual, un ámbito que lejos de permanecer ajeno a los efectos de la globalización ha suscitado el interés de teóricos y curadores en lo que respecta a la identidad y transmisión de la obra.

1.1 LA GLOBALIZACIÓN DEL MERCADO DEL ARTE

En su tesis doctoral *El arte que traduce*, Modesta Di Paola (2015) reflexiona acerca del fenómeno de la globalización del mercado del arte, que ha investigado desde un punto de vista lingüístico y traductológico porque han entrado en juego factores que antes no se ponían de manifiesto. La autora se refiere al presente como «la época de la información de masas» (2015, 136), que ha dado lugar a la búsqueda de creaciones artísticas que sobrepasen los límites geográficos, es decir, a la «des-territorialización» (2015, 136) del arte, y reflexiona acerca del contexto actual, en el que existe una «hibridez» de la producción artística en términos tanto de forma como de contenido:

El fenómeno de la internacionalización del arte no solo ha eliminado las fronteras territoriales que caracterizaban los distintos mapas culturales y estéticos de cada país, sino que ha confundido los márgenes propios de la creación artística, sobre todo cuando esta se funda en la utilización de los medios tecnológicos y la interconexión entre lenguajes y lenguas. (2015, 139)

Como causas de esta internacionalización, señala la globalización del mercado artístico y la reciente motivación económica de algunas de las grandes instituciones del arte por presentar un contenido posible objeto de consumo a nivel mundial:

Los mayores museos del mundo, posicionándose como centros de atracción de la cultura del espectáculo, han promovido la concepción de un arte global que se caracteriza por dos fenómenos principales: el primero, de carácter económico y político, ha empujado a la tendencia de comercializar el arte en un mundo más conectado [...]; el segundo ha sido determinado por las grandes instituciones del arte que tienen la voluntad de

espectacularizar la actividad artística convirtiéndola en un tema de interés económico y consecuentemente de desmaterializarla de su contenido cultural original. (2015, 138)

A la globalización del mercado del arte y la consecuente tendencia de internacionalizar la producción artística se suma el modo de vida contemporáneo, que debido a la influencia de las tecnologías, Internet y las redes sociales, convierte en cotidiana la posibilidad de entremezclar ideas, conceptos, lenguas y soportes (2015, 139). Di Paola continúa explicando que debido a esta inevitable movilidad del arte existe también por parte del artista la tendencia de querer crear un contenido apto para el público internacional. Son muchas las ocasiones en las que adapta su mensaje para que el otro cultural y lingüísticamente pueda entenderlo (2015, 139). La autora considera que la confluencia de todos estos factores supone en ocasiones renunciar a lo culturalmente propio, lo que incurre en una triste pérdida de identidad: «En este contexto, la tentativa de exponer un arte nacional, con sus propias peculiaridades culturales e identitarias, se derrumba delante de un objeto artístico que se ha hibridado debido al contexto “colonizador” de la globalización artística» (2015, 139).

Las primeras respuestas a este «efecto colonizador» surgen fruto de la preocupación compartida por algunos teóricos y curadores por la desaparición de la esencia cultural de la obra (2015, 137). Hemos recurrido también al trabajo del profesor e investigador Terry E. Smith, que ha centrado parte de sus estudios en la cuestión de la identidad en las obras de arte contemporáneo. En «Contemporary Art: World Currents in Transition Beyond Globalisation» (2013), reflexiona acerca de la posibilidad de recurrir a la intervención con el fin de preservar la identidad de la producción artística, pues declara que, en un mundo donde coexisten multiplicidad de lenguajes, la traducción se convierte en un medio necesario que ofrece posibilidades y esperanza (2013, 188).

1.2 LA TRADUCCIÓN COMO MEDIO DE TRANSMISIÓN DE LA OBRA

Tras observar que algunas de las voces investigadoras han establecido la traducción como posible herramienta de mediación en el ámbito artístico, hemos querido observar el papel que se le otorga como medio de transmisión de las obras en un contexto real de nuestra cultura meta, la española. Para ello, hemos recurrido al reciente estudio de Cristina A. Huertas Abril y Rocío Márquez Garrido «La traducción de elementos textuales en obras de arte contemporáneo: tendencias, retos y propuestas» (2020),

dedicado a analizar la mediación lingüística en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Madrid (ARCO). ARCO nos proporciona un contexto idóneo para reflexionar acerca de la cuestión de la identidad de la obra desarrollada por Di Paola y Smith, sobre todo aplicada al aspecto lingüístico. Parte de la identidad de las obras artísticas se construye alrededor de los textos que las acompañan, como puede ser incluso el título. Además, la ya comentada hibridez del arte contemporáneo ha llevado a muchos artistas a emplear el texto como elemento de la propia obra, en lo que se centrará fundamentalmente el análisis de este trabajo. ARCO, por tanto, se convierte en escenario de la convergencia entre un público con trasfondos lingüísticos variados y la exposición de obras que presentan elementos textuales de diferente naturaleza y en distintos idiomas. El análisis de las autoras concluye que, a pesar de la cantidad de obras visuales de la exposición que incluyen elementos textuales, no se proporcionó ningún tipo de soporte lingüístico:

[...] los elementos textuales no han tenido ninguna estrategia expositiva de acercamiento al espectador; más bien han sido tratados como otro elemento más del conjunto plástico, lo que reduce la experiencia artística del espectador al lenguaje icónico-visual, obviando el mensaje lingüístico incluido deliberadamente por el autor en la obra, y que es una parte fundamental del mensaje global de la misma. (Huertas Abril y Márquez Garrido 2020, 201)

Las conclusiones del estudio apuntan a que el texto tiende a ser un elemento olvidado en el proceso de recepción de una obra de arte por parte de un público extranjero. Para comprender su importancia, es fundamental analizar su interacción con el componente visual y su contribución al conjunto de códigos que dan lugar al producto final. La interacción de los códigos visual y lingüístico es lo que conforma la obra y transmite el mensaje, la ausencia de uno supone una mutilación, como indican las autoras: «En toda su polisemia, la imagen forma un tándem indisoluble con el texto que la acompaña y es este nexo el que el traductor no debe obviar» (2020, 194).

El siguiente estudio en el que nos hemos apoyado se ha dedicado a investigar la traducción en el elemento textual más visible de las obras artísticas: el título. Al fin y al cabo, el título que acompaña a una obra es una descripción de la misma o un añadido del artista para aportar significado, por lo que contribuye a conformar el conjunto conceptual y su traducción o adaptación podría resultar esencial para la comprensión total de la obra. Además, en el caso de las obras con texto, es muy habitual que el mensaje de la imagen se convierta en el título y, por lo tanto, un elemento identificativo. En

«Tendencias actuales en la traducción de títulos de obras de arte plástico», María Luisa Rodríguez Muñoz señala lo siguiente acerca de la relevancia de este elemento textual: «Algunos títulos de obras de arte contemporáneo se han convertido en auténticos eslóganes publicitarios, muy sugerentes, tan creativos que forman parte de trabajo al que denominan como si la imagen que sustentan estuviera a medio hacer sin su presencia» (2009, 288).

En relación con nuestra investigación, Rodríguez Muñoz menciona en su artículo la predominancia del inglés en el mundo del arte, en muchas ocasiones considerado la lengua «original y, como tal, intocable» (2009, 297) o una forma más de seguir la tendencia del arte como «producto de consumo masivo, como los largometrajes de Hollywood, en el que la moda de mantener los títulos originales también se está imponiendo» (2009, 297), ambos factores que pueden conducir a no considerar siquiera la necesidad de una traducción como apoyo al espectador.

Si bien esta autora determina que todos estos factores obedecen a la realidad y han de ser tenidos en cuenta a la hora de tomar una decisión, reitera la importancia de no perder de vista al espectador y explorar todas las posibilidades, siempre con la finalidad de transmitir cultura a través de las obras artísticas:

Lo que, desde aquí, no compartimos es la tendencia a explotar el uso indiscriminado del inglés o de cualquier otro idioma extranjero en el mundo de las exposiciones de arte contemporáneo sin considerar el público al que va dirigida la muestra en cuestión. Esta postura displicente con el receptor produce rechazo, rizando más el rizo de lo “incomprensible” del arte actual; instituciones que se declaran promotoras del arte para la sociedad en general no pueden caer en el error de cerrar la única vía de acceso a la obra [...]. (2009, 298)

En resumen, los elementos textuales que acompañan a las obras de arte o directamente forman parte de ellas constituyen una parte esencial de las mismas. En el contexto actual, en el que confluyen un mercado del arte globalizado y una producción artística ha entremezclado todo tipo de lenguajes y soportes, la traducción se ha posicionado ya como una herramienta de preservación de la identidad y de transmisión de cultura. Concluimos este apartado citando las palabras de Rodríguez Muñoz, que afirma que, en el caso del arte, el mensaje es censurado de manera indirecta con el simple gesto de la no traducción (2009, 298).

2 TRADUCIR ARTE

Como hemos observado, la cuestión de la traducción en el ámbito artístico ha suscitado el interés de teóricos e investigadores y existe un respaldo académico sólido que defiende su pertinencia. Con *El arte que traduce* (Di Paola 2015) y «Contemporary Art: World Currents in Transition Beyond Globalisation» (Smith 2013) hemos establecido como punto de partida el fenómeno de la globalización del mercado del arte, que ha llevado a los autores de ambas publicaciones a señalar la traducción como medio de transmisión de cultura en un ámbito donde se han difuminado todos los límites. A continuación, las investigaciones llevadas a cabo por Huertas Abril y Márquez Garrido (2020) y Rodríguez Muñoz (2009) nos han ofrecido una panorámica de la situación de la traducción del arte en la cultura meta de nuestro análisis.

En el presente apartado, comenzaremos a estrechar el cerco de nuestro trabajo para centrarnos en los aspectos prácticos de la traducción del arte. Entre la bibliografía que hemos manejado se encuentran publicaciones como «(Mis)Translating Degree Zero: ideology and conceptual art» (Vidal Claramonte 2014), «Visual Translation for Art Interpretation» (Moraru 2019), «La estética, el arte y el lenguaje visual» (Tamayo de Serrano 2002) y «La traducción del arte: una operación de mediación intercultural “estéticamente” condicionada» (Martínez y Ortega Arjonilla López 2006). En el primer subapartado, comenzaremos explicando la naturaleza cultural del texto de las obras artísticas en base a la bibliografía consultada. A continuación, hemos dedicado otro subapartado al texto como elemento subordinado a la imagen y la estética del comic, ya que nos gustaría que nuestras traducciones respetasen este rasgo visual del original para aportar más adelante nuevas posibilidades de integración en el contexto expositivo.

2.1 EL TEXTO DE LA OBRA COMO UNIDAD CULTURAL

Pocas son las ocasiones en las que se ha planteado lo que es traducir un cuadro. Es lógico, porque los cuadros suelen emplear un código que nada tiene que ver con lo lingüístico. Una composición de formas, colores y sombras consigue despertar en nosotros las más profundas reflexiones, nos hace sentir el impacto de lo indecible. No obstante, los cambios ocurridos en el paradigma artístico del último siglo han llevado a los artistas a explorar lenguajes más allá del visual y experimentar en sus creaciones, siendo uno de los resultados las obras pictóricas en las que se ha integrado el código verbal.

En este apartado, haremos un intento de analizar y comprender la naturaleza del texto cuando forma parte de una obra de arte pictórica. Toda traducción empieza por la mejor comprensión posible del original, y en un caso en el que este se ve envuelto y condicionado por un entorno de tal complejidad, resulta imprescindible que el traductor que se dispone a intervenir sobre él tenga presentes todos los aspectos que pueden, o deben, condicionar sus decisiones:

En el caso de la exportación y recepción de arte a nuevas culturas, la intervención del traductor complica la acción comunicativa incluyendo nuevas fases en el proceso. En este diálogo significativo, el mediador debe tomar conciencia de los elementos que intervienen para desempeñar su labor con una mayor calidad y presentar un producto aceptable en la cultura meta. (Rodríguez Muñoz 2009, 289)

En «La estética, el arte y el lenguaje visual» (2002), Clara Tamayo Serrano relaciona el lenguaje verbal con la construcción de la realidad:

El lenguaje surge en la vida de una persona mediante un intercambio de significados con otros significantes. Con el lenguaje se va formando una imagen de la realidad y del sistema semántico con el que se codifica la realidad. El lenguaje expresa y simboliza, es motivo de reflexión y de acción, es un sistema semiótico que constituye una cultura y establece una relación entre el lenguaje y el contexto social. (Hallyday en Tamayo de Serrano 2020)

Esta visión del lenguaje como manifestación de una cultura y de un contexto social determinados nos transporta al concepto de la traducción como tarea hermenéutica (Rocha Barco 1994), según la cual la lectura de cada texto se adecúa a la situación hermenéutica a la que pertenece (1994, 404). En «(Mis)Translating Degree Zero: ideology and conceptual art», Vidal Claramonte establece que una traducción es una reescritura (2014, 84) del texto original, retomando así el concepto desarrollado por André Lefevere. Lefevere nos habla de la traducción como un modo de reescritura de un texto que permite transportarlo a otra dimensión cultural: «Translation is able to project the image of an author and/or a (series of) work(s) in another culture, lifting that author and/or those works beyond the boundaries of their culture of origin¹» (2016, 9).

De esta manera, cuando el texto es un componente de una obra de arte pictórica, su comprensión pasa por la comprensión de la misma como una manifestación cultural

¹ «La traducción tiene la capacidad de proyectar la imagen de un autor/a o un(a serie de) trabajo(s) hacia otra cultura, elevando al autor/a y su obra por encima de los cercos de su cultura de origen» (salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones son de la autora de este trabajo).

de su tiempo. En otras palabras, en el caso de la traducción del arte, nos enfrentamos a una mayor complejidad debido a la gran importancia que adquiere lo que denominaríamos «el sentido» de la obra. Sobre ese concepto pesan el contexto de su producción, la subjetividad de su autor y su intención expresiva o comunicativa:

Uno de los grandes problemas a los que se enfrenta el traductor de arte es el de la comprensión de la cultura en la que surge esta obra de arte, el de la comprensión del sentido o sentidos pretendidos por el autor de la obra y, finalmente, el de la vertebración de una estrategia de comunicación que permita transmitir, en la lengua y cultura meta, el universo de sentido creado por el autor de la obra original. (Martínez y Ortega Arjonilla López 2006, 180)

En base a la bibliografía que hemos consultado, en este trabajo explicaremos los dos factores que hemos considerado más importantes que afectan a la dimensión cultural en la que se ve enmarcada el texto de los cuadros. Al primero de ellos Rodríguez Muñoz se ha referido como «el universo del artista» (2009, 287), que aunaría todos los factores espaciotemporales que influyen sobre la producción de la obra. Según la investigadora, los autores de las obras de arte están influidos por las circunstancias y las experiencias que viven de forma personal, sus obras son fruto de su visión del mundo, que está condicionada por todos estos factores (2009, 287). Para que el trasvase sea lo más preciso posible, el traductor debe entender este contexto y traspasarlo al espectador actual con las herramientas de las que dispone.

De este concepto de «universo del artista» deriva el segundo de los factores sobre los que recaerá nuestra atención, la intertextualidad (Villena Álvarez 1999, 513). Fruto de este contexto externo nace la relación interna entre las diferentes obras del autor. La intertextualidad cobra especial importancia en el arte porque cada autor suele pertenecer a un estilo o movimiento artístico que incluye una serie de tendencias y se basa en una filosofía determinada. Es por eso que el sentido de su obra debe entenderse como una manifestación del estilo al que pertenece y esto condiciona su interpretación.

Consideramos que especialmente en el arte contemporáneo, cuando el propósito de muchos artistas es expresarse y mostrar su visión del mundo, las referencias o elementos comunes entre sus diferentes obras son un recurso habitual que contribuye a la creación de este universo personal que da lugar a ese sentido único. Si bien en muchos casos estas referencias pueden no resultar cruciales para la traducción, conviene detectarlas y no pasarlas por alto, pues en ellas recae el tono personal y subjetivo que dota de identidad a la creación artística y le otorga valor.

El peso de estos dos elementos hacen de la traducción del arte una tarea compleja que requiere por parte del traductor una doble responsabilidad, que pasa por comprender el sentido de la obra en el complejo contexto de su producción y trasladar ese conjunto a la cultura meta:

We owe a double duty, to the author of the source text and to the readers in the target language, and here again we are always walking the metaphorical tightrope between languages, trying not to fall off but to preserve the illusion that what was thought and written in one language can be read and understood, in its essentials, in another². (Bell 2006, 66)

2.2 EL TEXTO SUBORDINADO A LA IMAGEN

Dado que el análisis de nuestro trabajo se limita a la obra de Lichtenstein que presenta aspecto de viñeta de cómic, en este apartado nos centraremos en las peculiaridades de la traducción de este género concreto, que aplicaremos después a nuestra propuesta. Como desarrollaremos más adelante, la función del texto en estos cuadros obedece, entre otros, a un propósito estético que contribuye a su sentido, factor que nos gustaría tener en cuenta a la hora de elaborar una propuesta de traducción.

Rodríguez Muñoz ya determina que la traducción de obras de arte con texto es un tipo de traducción subordinada:

El código lingüístico deja de ser el protagonista del mensaje, considerado como un todo semiótico, cuyo contenido es un discurso a varios niveles, y pasa a depender con mayor o menor grado de servidumbre, del objeto de arte. Podemos hablar, por tanto, de una forma más de “traducción subordinada”. (2009, 287)

En «Peculiaridades de la traducción subordinada del cómic», Ignacio Villena Álvarez (1999) nos ofrece una breve definición de lo que se entiende por traducción subordinada: «la traducción subordinada [...] es aquella en la que la traducción viene condicionada por factores ajenos al contenido lingüístico del texto» (1999, 509). Villena Álvarez analiza los dos elementos principales de los cómics: el texto y la imagen. La principal peculiaridad que presenta el primero es la necesidad de integrarse en el espacio que le proporciona la segunda, tanto en términos de contenido como de forma.

² «Nuestro compromiso es doble, con el autor/a del texto de origen y con los lectores del texto meta, por lo que una vez más caminamos sobre la cuerda floja entre dos lenguas, intentando no caernos mientras preservamos la ilusión de que lo que se ha pensado y escrito en un idioma, se puede leer y entender, sustancialmente, en otro».

Considera la imagen como el hilo conductor de la historia (1999, 510), de manera que incluso sin texto la trama sería comprensible para el lector. Además, continúa, esta es la parte del cómic que el traductor no tiene derecho a alterar (1999, 510). Volviendo al texto, la manera de presentarlo en los cómics es dentro del característico bocadillo blanco. Este elemento es el principal influyente en la cuestión espacial, ya que delimita la extensión de la traducción y supone un yugo en todos los sentidos (1999, 510). El autor concluye con una reflexión muy pertinente en cuanto al enfoque de este trabajo:

Partamos de la base de que los cómics no están pensados para ser traducidos, por otra parte, como casi todos los demás textos, y de que un cómic es la conjunción de varios elementos, fundamentalmente texto e imagen. Si creemos que lo importante al traducir es mantener el equilibrio que mantiene el texto original entre estos elementos y que además se debe reproducir el mismo efecto que produce el texto origen en su lector en el lector de la traducción, la tarea del traductor será actuar sobre el elemento del cómic sobre el que puede hacerlo (el texto) de forma que el equilibrio se mantenga. (1999, 510)

La bibliografía especializada en traducción del arte que hemos consultado nos ha proporcionado las nociones necesarias para comprender la naturaleza y las características del texto que forma parte de una obra pictórica. Por un lado, las principales voces se han centrado en establecer que este tipo de textos son fruto de una manifestación artística y cultural reflejo de una época y unas circunstancias, por lo que el contexto tiene un peso especialmente relevante a la hora de su comprensión e interpretación. Por otro lado, la investigación establece también que la traducción de obras de arte se trata de una traducción subordinada, dada la relación entre imagen y texto que se establece en el conjunto.

Ya orientado a nuestra parte práctica, hemos establecido como factor clave a tener en cuenta para elaborar una traducción el «universo del artista» de Rodríguez Muñoz (2009, 287), que hemos relacionado con el concepto de «intertextualidad» de Álvarez Villena (1999, 513). De este último autor, además, hemos consultado bibliografía especializada en la traducción subordinada del cómic con el propósito de tener en cuenta en nuestras traducciones el aspecto visual y la presentación del texto sobre la imagen.

3 EL UNIVERSO DE ROY LICHTENSTEIN

El arte, sea cual sea su naturaleza, es un algo inexplicable, véase el eterno debate que pretende dar respuesta a la pregunta de qué es arte, qué merece ser ascendido a tal categoría y por qué razones. Lejos de darse por finalizado, nos brinda interesantes reflexiones y argumentos que intentan esclarecer el significado de este concepto. En el presente apartado, haremos una breve introducción al amplio universo del arte contemporáneo, dentro del que surge en el Reino Unido y los Estados Unidos de América el movimiento *pop art*, o arte pop, en el ecuador de siglo XX. Con este punto, damos comienzo a la parte del trabajo dedicada a la contextualización del autor y obra que hemos escogido como objeto de estudio, con el fin de simular la fase de documentación previa a un análisis más detallado de cada texto.

3.1 BREVE INTRODUCCIÓN AL ARTE CONTEMPORÁNEO

La historia del arte del siglo XX se caracteriza por la diversidad de tendencias y su rápida, casi vertiginosa, sucesión (Borràs y Izquierdo 1974, 353). En «Literatura y arte contemporáneos», estos dos autores reflexionan acerca del concepto de «Arte con mayúscula, concebido a modo de entidad mística hacia la que tienden los artistas» (1974, 353). Consideran que esta búsqueda uno de los problemas más debatidos del arte contemporáneo, pues la variedad de manifestaciones y su irregularidad, sus múltiples «ismos», se han llegado a considerar la perdición del ideal del Arte por una aparente falta de propósito.

Borràs e Izquierdo proponen una nueva aproximación. Sostienen que el artista contemporáneo no ha desistido ante la búsqueda del Arte, sino que ha comprendido que no se trata de *alcanzar* nada: «Esta búsqueda de un arte inalcanzable [...] es evidentemente poética. El artista del siglo XX ha descubierto ya que ese personaje sublimizado y tiránico llamado Arte no existe. El arte es pura y simplemente una expresión de la humanidad, una expresión de su época y de su problemática» (1974, 354). Este planteamiento sirve para comprender la incesante sucesión de tendencias y estilos en el mundo artístico del siglo pasado, así como la variedad de recursos y técnicas que se alejaron de las nociones tradicionales. El siglo XX es la era de los cambios, que sume a las personas en «un auténtico embrollo mental e ideológico» (1974, 354) y eso se ve reflejado en la diversidad de perspectivas y formas de entender el arte como un medio de expresión.

Son muchos los que comparten una opinión desfavorable hacia el arte contemporáneo, tal vez por intentar encontrar en él alguna de las dos funciones históricamente tradicionales: narración o belleza (Calvo Serraller 2014, 34). Cuando una obra no esconde una historia tras de sí o cumple un propósito estético, escapa a la comprensión el porqué de su valor, y sobre todo asalta la pregunta «¿por qué esto es arte?». Como afirmábamos al principio, el debate no parece estar cerca de darse por finalizado, pero sí se han planteado perspectivas que facilitan entender el sentido de cada creación. En lo que a arte contemporáneo se refiere, sin duda el enfoque planteado por Borràs e Izquierdo resulta adecuado: el arte ha dejado de ser un fin para convertirse en un medio.

3.2 EL ARTE POP

Dentro de este contexto, el arte pop surge en el mundo anglosajón en la década de los sesenta casi como un último rezagado de las vanguardias que caracterizan la primera mitad del siglo XX. Delatado por su propio nombre, un acortamiento de la palabra «popular», llevó al terreno artístico la estética de la vida cotidiana y los objetos de consumo de la cultura urbana de masas.

Para explicar detalladamente su origen, tomaremos como referencia histórica la Segunda Guerra Mundial. El conflicto bélico sacudió los pilares del mundo occidental y para muchos puso en duda los valores que habían regido la sociedad hasta entonces. Este desencanto por lo colectivo dio lugar a una tendencia individualista, punto de partida del expresionismo abstracto. Se considera el primer movimiento artístico nativo estadounidense, lo que también refleja los cambios en el orden mundial tras la guerra, pues Nueva York sustituye a París como capital del arte y toma el relevo de la vanguardia (Shanes 2009, 23).

El expresionismo abstracto dominó el panorama artístico de los Estados Unidos, y más adelante del resto del mundo occidental, durante las décadas de los cuarenta y los cincuenta. Según Cintia Bourlot, con el paso del tiempo pareció agotarse su potencial y se pasó de un arte «elitista» y subjetivo a un arte caracterizado por la representación de las costumbres y estilos del pueblo, de la clase media (2010, 93). Nace así el arte pop, un movimiento que pareció desafiar a su predecesor, al que consideraba vacío y carente de contenido; el arte pop era más figurativo, más nuevo y más norteamericano (2010, 94).

En cuanto a los orígenes exactos del movimiento, muchos autores afirman que el fenómeno pop surgió primero en el Reino Unido (Bourlot 2010, 94), con la constitución en Londres del llamado Grupo Independiente. Este grupo lo formaban intelectuales y artistas que empezaron a tomar conciencia de la influencia de los medios y las tecnologías en la cultura. No obstante, el arte pop norteamericano suele tomarse como la referencia principal porque la cultura estadounidense se convirtió en el modelo de la época, y son sus imágenes y su estética lo que inspiró a la mayoría de los adeptos a este nuevo estilo.

El arte pop fue un hijo de su época, en la que estaban teniendo lugar muchos cambios en la sociedad. Tras la decadencia de la posguerra, la estabilidad y el crecimiento económico de los Estados Unidos fomentaron un nuevo estilo de vida basado en los medios de comunicación y el consumo masivo:

[...] se produjo un cambio en la sociedad tan importante, y, de cierta forma, revolucionario, que trajo consigo una nueva forma de vida [...]. Rápidamente se empezaron a popularizar y expandir los medios masivos de comunicación, y por consiguiente los avisos publicitarios. La clase media era manejada por la radio y la televisión. El bombardeo de información por parte de los medios impulsó un acercamiento entre los compradores y comerciantes, determinando la masividad del consumo. A su vez, los pósters, los periódicos marginales, los carteles y los fan-magazine crearon un nuevo sistema de comunicación. [...] Todo lo anteriormente nombrado condujo a una revaloración de lo que es comúnmente llamado “popular”, “del pueblo”. (Bourlot 2010, 94)

Esta toma de la cultura popular por parte de grandes artistas supuso una revalorización de lo banal. Frente al expresionismo abstracto, encerrado en un universo intimista y hermético, el arte pop significó que fotografías espectaculares que servían de portada de diarios de gran tirada, las viñetas de los cómics o todo tipo de imágenes publicitarias entraron de repente a formar parte de las obras artísticas (Calvo Serraller 2014, 459).

Los artistas pop usaban la imagen popular sin inhibición alguna y pretendían tener con ello un alcance masivo (2014, 459). Nunca en la historia del arte los propios artistas habían apelado a sus espectadores usando imágenes que les pertenecían, como si sus obras se tratasen de anuncios publicitarios: «Este aprovechamiento de imágenes y, en general, de las inclinaciones del gusto popular es algo que hasta entonces sólo se había hecho, con pragmatismo cínico, por parte del arte de propaganda político de los regímenes totalitarios» (2014, 459). Lejos de ser esta su intención principal, los artistas

pop acercaron a las masas un universo que siempre les había permanecido reservado. Su comportamiento contribuyó a encarnizar el debate del «sentido de la cultura democrática», que estaba ocupando la mente de los intelectuales de esos años, entre los cincuenta y los sesenta, los cuales discutían si la cultura y el arte debían ser sólo para minorías selectas o, si, por el contrario, debían sacrificar su artificiosa complejidad (2014, 459).

El arte pop fue bien recibido entre el público general porque representaba objetos fácilmente reconocibles que el espectador podía identificar y relacionar con su universo, como si se tratase de verdaderas campañas publicitarias. No obstante, no fue una celebración de la cultura de consumo, sino que estaba cargado de ironía y pretendía ofrecer una sátira de lo banal, lo carente de contenido y superficial (Bourlot 2010, 95). Por esta razón, Bourlot considera que pudo llegar a producirse un «malentendido con el público» (2010, 95). Los artistas pop querían un arte accesible para el ciudadano medio, pero el mensaje pudo no haberse interpretado correctamente.

Si bien todos los representantes del movimiento se basaron en la misma manera de entender el arte y comparten algunos rasgos, como la utilización de determinadas técnicas, una estética común, etc., cada uno llevó todos estos ideales a su terreno y definió su propio estilo personal. En el siguiente apartado, nos centraremos en el pintor y escultor Roy Lichtenstein, uno de los mayores exponentes del arte pop norteamericano que llevó a las galerías el imaginario de la literatura de masas, como cómics, revistas de adolescentes y panfletos.

3.3 ROY LICHTENSTEIN: DEL PAPEL AL LIENZO

Roy Lichtenstein (1923-1997) nació en Nueva York y llegó a ser uno de los mayores contribuyentes al movimiento del arte pop estadounidense de los años sesenta. En *Roy Lichtenstein*, Janis Hendrickson determina que Lichtenstein ya se había afirmado como un líder del mundo del arte americano en 1962 (1989, 7). Ejerció como profesor de dibujo en varias universidades y encontró su territorio artístico al adaptar las imágenes impresas (1989, 22). Su rasgo más distintivo es probablemente la aparente indiferencia con la que trata sus pinturas y lo extremadamente objetivo e impersonal de su obra, que buscaba que fuese una reproducción lo más mecánica posible del imaginario de la cultura urbana de masas, del que tomó como inspiración la publicidad, los cómics y las revistas, entre otros. En una de sus declaraciones, afirma considerarse más un observador que un pintor: «Se me ocurrió hacer uno de esos envoltorios de goma de

mascar, tal como son, en grande, sólo para ver cómo quedaría» (Lichtenstein en Hendrickson 1989, 19).

Su obra más representativa son las pinturas para las que tomó como inspiración la estética del cómic. Es aquí donde reside el interés traductológico de sus cuadros. Hendrickson establece que Lichtenstein reconoció la relación directa existente entre los personajes de cómics y la cultura americana (1989, 19). A menudo, recurría a la inclusión del clásico bocadillo blanco con algún mensaje burlón (1989, 20), que contribuye al tono irónico que caracteriza su obra. Gracias al texto de sus cuadros, sus personajes expresan sus pensamientos y reflejan comportamientos e ideas que, aunque en un principio no constituyan una crítica de la sociedad estadounidense, en palabras de esta autora, la muestran simplemente como es, y acaba siendo una parodia de sí misma (1989, 26).

Lichtenstein compartió la inspiración en las viñetas de cómic con el probablemente más conocido representante de arte pop, su contemporáneo Andy Warhol. No obstante, lo que caracterizó al primero e hizo que el cómic se convirtiese absolutamente en su terreno, fue su estilo (1989, 22). Lichtenstein no tomó la estética del cómic para elaborar cuadros, sino que la plasmó directamente sobre el lienzo. Llevó su minuciosidad calcando las viñetas hasta el extremo de que reprodujo los puntos *benday*, visibles en las tiras de cómic reales debido al proceso de impresión mediante el cual se producían. Esta técnica lo caracterizaba tanto que la aplicó después a pinturas de paisajes. También hacía uso de otros recursos, como pintar el pelo de los personajes femeninos de azul porque las técnicas de imprenta de entonces solo permitían el uso de colores primarios, y él lo imitaba en sus cuadros de manera provocadora. Esta emulación tan impersonal y objetiva de los objetos los presenta como algo insignificante, vacío y vulgar, como la sociedad que el arte pop pretendía retratar.

En sus pinturas de cómics, nos encontramos fundamentalmente dos temáticas: la militar y la amorosa. Lichtenstein se dio cuenta de las posibilidades de utilizar el imaginario de los cómics de guerra para comentar indirectamente los acontecimientos políticos y militares del momento, lo que resultó muy oportuno, ya que en los años sesenta continuaba la participación de los Estados Unidos en la Guerra Fría y se intensificaba su implicación en Vietnam (Shanes 2009, 38). Por otro lado, el uso de material extraído de revistas románticas para adolescentes le permitió elaborar pinturas que reflejan con sorna las relaciones humanas (2009, 38). Solía mostrar a personajes que presentan comportamientos inmaduros y dramatizan hasta el punto de lo absurdo.

Lichtenstein tomaba con descaro estas imágenes y las ampliaba enormemente sobre el lienzo, amplificando así a conciencia la banalidad del material original. Con su estrategia acentúa algo de la falsedad (del gusto, de la imaginaria e incluso del valor económico) que se encuentra en el corazón mismo de la cultura global de masas, cada vez más inauténtica (2009, 38). Gracias al texto de los bocadillos, sus personajes pronuncian frases que dotan de sentido a la «historieta» y sitúan al espectador. El estilo informal y desenfadado de su lenguaje contribuye además a que sus cuadros sean una verdadera reproducción del cómic a gran escala, seguramente el rasgo más transgresor de su obra.

3.4 LICHTENSTEIN EN LA ACTUALIDAD

Como indica Bourlot (2010, 94), los factores que crearon el arte pop no son universales, sino más bien específicos y particulares de las culturas urbanas de Inglaterra y Norteamérica de la posguerra. A pesar de constituir un movimiento artístico nacional y restringido a las culturas británica y norteamericana, el imaginario del arte pop es mundialmente conocido y sigue influyendo en la creación artística del presente. Roy Lichtenstein es uno de los artistas más representativos del arte pop y su obra se ha convertido en icónica. En la actualidad, sus cuadros siguen expuestos en los más grandes museos y galerías de todo el mundo a disposición del público internacional.

Tamayo de Serrano afirma que las imágenes pueden ser interpretadas en todo el mundo y en todos los idiomas (2002, 7), pero como han apuntado las investigadoras mencionadas en el marco teórico, la obra de arte construye su identidad también a través de los textos que la rodean (Huertas Abril y Márquez Garrido 2020, 194). En el caso de Lichtenstein, el texto se convierte en especialmente fundamental porque forma parte de la dimensión visual de la obra. Además de la función evidente de servir como hilo conductor de la narración representada en la imagen, su presencia sobre el lienzo denota gran parte de la intención de su autor, además de permitirle emplear el lenguaje como herramienta adicional de expresión. Queda patente, por lo tanto, que el texto constituye un elemento fundamental de la obra de este artista y la construcción de su identidad.

4 PROPUESTA DE TRADUCCIÓN DE LA OBRA DE ROY LICHTENSTEIN

El presente apartado da comienzo a la parte práctica de este trabajo. Comenzaremos explicando el planteamiento y la metodología que sustentan nuestro análisis. A continuación, presentamos nuestra propuesta de traducción comentada en base a las directrices del marco teórico y la metodología que hemos escogido. Terminamos reflexionando acerca de las posibilidades que ofrece elaborar una traducción desde nuestra perspectiva, que tenga en cuenta tanto el aspecto conceptual como el visual del texto y vaya orientada a formar parte del proceso de transmisión de la obra en el marco expositivo más allá del modo tradicional.

4.1 PLANTEAMIENTO Y METODOLOGÍA

Como hemos expuesto ya a lo largo del trabajo, el objetivo de plantear una propuesta de traducción de la obra pictórica de Lichtenstein inspirada en las viñetas de cómic es acercarla en su totalidad al espectador cuyo idioma nativo difiere del original. En esta línea, nuestra propuesta pretende no dejar atrás la naturaleza visual del texto y su parte en el conjunto pictórico. Consideramos que puede resultar interesante ofrecer una traducción que, además de transmitir el mensaje en términos de contenido, preste atención a las cuestiones de presentación y disposición en el original, abriendo así las puertas a posibilidades innovadoras de integración de estas traducciones en el contexto expositivo.

Dado que la obra de Lichtenstein se encuentra expuesta en numerosos países fuera de los Estados Unidos, hemos decidido situar nuestro análisis en el museo que alberga la colección de arte pop más grande de Europa, el Museo Ludwig de Colonia, Alemania. De las 31 obras de Roy Lichtenstein que se encuentran en exposición, tres son cuadros con aspecto de viñeta de cómic: *Takka Takka* (1962), *Mad Scientist* (1963) y *M-Maybe (A girl's picture)* (1965). Debido a las limitaciones espaciales, no hemos podido visitar personalmente el museo, pero sí hemos tenido acceso a la exposición *online* de su colección permanente, abierta para todo el público en su sitio web³. Desde el sitio, hemos analizado la estrategia de transmisión adoptada por el Ludwig, lo que nos permite observar cómo se ha afrontado la cuestión del texto en estas obras en

³ Enlace al sitio web oficial del Museo Ludwig de Colonia: <https://museum-ludwig.kulturelles-erbe-koeln.de/> (solo disponible en alemán, inglés y francés).

ocasiones anteriores. A continuación, ofrecemos nuestra propuesta de traducción al español que se sustentará sobre la base teórica que hemos construido en el segundo punto de este trabajo. Para terminar, reflexionamos acerca de las opciones que ofrecen nuestras traducciones y por qué pueden resultar de interés con vistas a la exposición de las obras, ya sea de manera virtual o presencial.

4.2 ANÁLISIS INICIAL

En este breve análisis, comentaremos cómo se ha abordado la cuestión lingüística en la obra de Lichtenstein en la colección *online*⁴ del Museo Ludwig de Colonia. Dado que Alemania es el país donde se encuentra el museo, analizaremos la adaptación del contenido lingüístico dirigida a un público alemán.

La exposición *online* permite seleccionar varios filtros para visualizar las obras, entre los que se encuentra el de artista. Al pulsar sobre el nombre de Roy Lichtenstein, se presenta una página con sus 31 obras expuestas en el museo. Aparecen dispuestas en forma de mosaico en pequeñas fichas, cada una contiene una imagen de la obra, el nombre del autor, el título y el número de inventario. En esta primera observación, podemos comprobar que no se han traducido los títulos del inglés, a pesar de que la página sí está en alemán. Por lo tanto, el museo ha optado por identificar las obras por su título original. Para enfocar nuestro análisis todo lo posible, a partir de aquí hemos observado solo las tres obras objeto de estudio de nuestro trabajo. La página permite acceder a una ficha individual más detallada de cada una. En los casos de *Mad Scientist* y *M-Maybe (A Girl's Picture)*, aparece el título original con una traducción al alemán justo debajo, en cursiva y entre corchetes. Esto significa que el museo sí ha considerado relevante el contenido del título, pero ha tratado la traducción como un apoyo a modo de soporte que acompaña al original. En *Takka Takka* se ha mantenido el título original sin ningún tipo de indicación.

A continuación, hemos observado que en las tres fichas se ofrece información técnica dispuesta en diferentes apartados. Nos interesa el último, denominado «*Beschriftung*», es decir, «Inscripción». No se trata de un apartado exclusivo de estas tres obras, recordemos, las únicas de Lichtenstein en este museo en las que aparece texto en la imagen, sino que se incluye también en las demás pinturas. En todos los casos aporta la información «*Signatur, Rückseite: Lichtenstein*», en español, «Firma,

⁴ Enlace a la colección *online* del Museo Ludwig de Colonia: <https://museum-ludwig.kulturelles-erbe-koeln.de/>

lado trasero: Lichtenstein» y el año de realización de la obra. En las tres obras con estética de cómic, además, pone «*Inschrift, Vorderseite*», en español, «Inscripción, lado delantero», y a continuación el texto de la imagen en inglés con una traducción al alemán entre paréntesis, precedida de la palabra «*Übersetzung*», es decir, «Traducción».

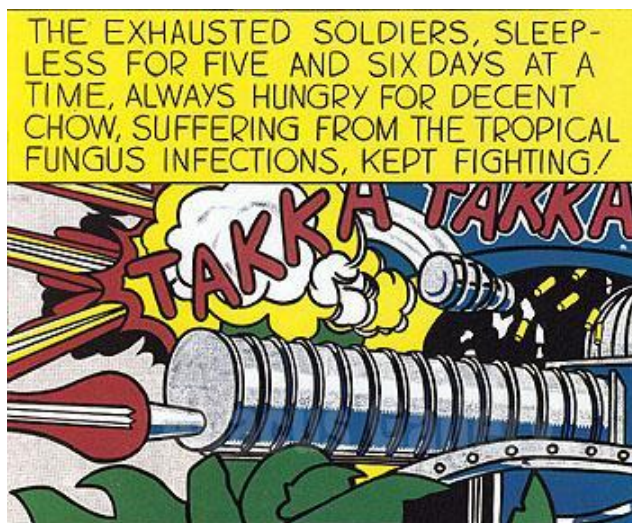
Lo expuesto en este apartado nos sirve para confirmar que en el Museo Ludwig de Colonia se han tenido en consideración los textos de la obra, tanto los títulos como el código lingüístico de la pintura. El modo de presentación de estos elementos textuales ante el espectador se ha dispuesto de manera técnica, en una ficha que acompaña al cuadro. Cabe destacar que el código lingüístico de la imagen no se ha diferenciado en esta disposición de los demás datos técnicos.

4.3 PROPUESTA DE TRADUCCIÓN Y POSIBILIDADES

En el presente apartado, elaboraremos una nueva propuesta de traducción de las tres obras de Lichtenstein con aspecto de cómic expuestas en el Museo Ludwig. Hemos incluido una breve ficha técnica de cada una y la traducción al alemán que ofrece el museo en su sitio web. A continuación, presentamos nuestra propuesta de traducción, que irá acompañada de un comentario a modo de contextualización de cada obra y en el que se justificarán las decisiones tomadas.

Los aspectos que hemos comentado en el marco teórico, y especialmente en el apartado 2 de este trabajo, serán la base sobre la que se asentará nuestra traducción. Por una parte, tendremos en consideración los aspectos contextuales relativos al autor y el contexto de producción de su obra con el propósito de comprender su sentido de la manera más acertada posible y poder plasmarlo en la traducción. Por otra parte, la novedad de nuestras traducciones será la inclusión del aspecto visual y de presentación como parte fundamental de la propuesta. Nuestro objetivo es ir un paso más allá y elaborar unas traducciones que se puedan integrar en el contexto expositivo a modo de soporte adicional sin que se trate la dimensión textual del cuadro como un elemento aparte o un dato técnico más. Al final de este apartado, dedicaremos una breve sección a comentar las posibilidades que ofrecería nuestra propuesta frente a una tradicional.

4.3.1 *Takka Takka*



Título: Takka Takka⁵

Autor: Roy Lichtenstein

Fecha: 1962

Estilo: arte pop

Soporte: acrílico sobre lienzo

Dimensiones: 172,7 x 421,6 cm

Localización: Museo Ludwig

Traducción al alemán: Die erschöpften Soldaten, seit fünf oder sechs Tagen ohne Schlaf, immer hungrig auf einen anständigen Fraß, infiziert von Tropenkrankheiten, kämpften weiter!

Transcripción del texto original	Propuesta de traducción
[Takka Takka] The exhausted soldiers, sleepless for five and six days at a time, always hungry for decent chow, suffering from the tropical fungus infections, kept fighting!	[Takka Takka] Los soldados exhaustos, insomnes cinco y seis días del tirón, con hambre de un buen papeo, sufriendo las infecciones de los hongos tropicales, ¡luchaban!

Takka Takka es un claro ejemplo de la obra de temática militar de Lichtenstein. En los años sesenta, además de la Guerra Fría, los Estados Unidos participaban en otros conflictos bélicos, lo que fue objeto de crítica por un amplio sector de la sociedad. Las pinturas de temática militar de Lichtenstein retratan la guerra como una parodia, un conflicto absurdo carente de sentido (Shanes 2009, 38). El cuadro es una imitación a gran tamaño de la viñeta de un cómic real sobre la Segunda Guerra Mundial (Weisenburger 1995, 112), del que el autor copió prácticamente el texto entero. La única diferencia es que el bocadillo del cómic original comienza diciendo «On

⁵ Enlace a la obra *Takka Takka* del Museo Ludwig de Colonia: <https://museum-ludwig.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05010068>

Guadalcanal», ya que se trata de una viñeta ambientada en la Batalla de Guadalcanal, la mayor ofensiva de los Aliados contra el Imperio de Japón (Keegan 1989, 298).

El primer elemento al que nos enfrentamos para la traducción de la obra es el título. Se trata de una onomatopeya inventada por el autor que emula el sonido de los disparos de un arma (Weisenburger 1995, 112). De igual manera que se ha hecho en la traducción al alemán, consideramos lo más apropiado mantenerla porque es un recurso perteneciente al universo del autor que mencionábamos en el marco teórico, se trata de una marca personal que, además, está incluida en la parte dibujada de la imagen, que, recordando las palabras de Villena, es el único elemento que el traductor no tiene derecho a alterar (1999, 510), por lo que conviene mantener la consonancia con el texto todo lo posible. Por otro lado, en el Museo Ludwig podemos observar que se ha considerado apropiado traducir solo los títulos que aportan contenido, por ejemplo una descripción de lo que se ve en la imagen, como ocurre con *Mad Scientist* y *M-Maybe*. Consideramos, por tanto, que mantener el título original supone preservar un rasgo propio del autor, lo que es importante en cuanto a la identidad de la obra, y es además la solución más práctica, dado que no supone ningún problema lingüístico o gramatical y modificarla significaría prescindir de la relación entre título e imagen establecida por Lichtenstein; en resumen, demasiado intervencionista. Además, contamos con la referencia anterior del Museo Ludwig, en la que vemos que no se ha considerado necesario hacer ninguna intervención sobre el título.

La primera línea contiene el sujeto, «*the exhausted soldiers*». Hemos utilizado las palabras «soldados» y «exhaustos», sin alejarnos demasiado del inglés, porque son adecuadas en términos de significado y la similitud morfológica con el idioma de partida es una ventaja, dado que se presupone que el espectador tendrá acceso al original en el mismo momento de leer la traducción en el contexto expositivo. Sí hemos invertido el orden de los elementos porque situar el adjetivo antes del nombre en español tiene implicaciones. En primer lugar, «*exhausted*» describe un estado, caso en el que el adjetivo debe ir detrás del sustantivo. Por el otro, el uso del adjetivo antes del nombre suele implicar una intención poética, algo de lo que dista el lenguaje de Lichtenstein, que reproduce el estilo y la sintaxis de un cómic real de guerra.

A continuación, hemos optado por traducir «*sleepless*» como «insomnes». Si bien el empleo de «insomnes» en español puede suponer una pequeña elevación del registro frente a otras opciones como «sin dormir» o «despiertos», nuestra opción permite mantener el recurso del guion, claramente intencionado por parte del autor

porque habría podido escribir la palabra completa en la primera línea. En ambos casos, queda separada la partícula de negación, en inglés «less» y en español «in». Al igual que en el original, el espectador seguirá viendo una sola palabra (con un número similar de caracteres, ya que en el original son nueve y en la traducción ocho) partida por un guion y la longitud de cada línea es muy similar en ambos casos. De esta manera, contribuimos a mantener idéntica la distribución de las frases en el cuadro.

Nos encontramos a continuación la expresión «*at a time*», que si bien en inglés no supone ninguna peculiaridad, ha sido complicado encontrar una correspondiente en español. Las opciones más obvias serían «sin parar» o «seguidos», pero ninguna resulta del todo adecuada. La primera no es tan precisa semánticamente, mientras que la segunda supondría problemas de presentación porque habría, o bien que alargar al segunda línea y acortar la tercera, o bien partir la palabra con un guion, reproduciendo el recurso utilizado en «*sleepless*», lo que consideramos inadecuado porque sería incoherente tenerlo en cuenta y mantenerlo en la primera línea si vamos a tomarlos la libertad de añadirlo en la segunda y modificar la disposición del original. Consideramos «del tirón» la mejor propuesta porque son dos palabras cortas, que ayudan a reproducir la presentación original y además es una expresión coloquial, que va acorde con el tono del artista.

«*Chow*» ha sido el siguiente reto de este cuadro. Los diccionarios que hemos consultado lo definen como una manera coloquial de referirse a la comida en los Estados Unidos⁶. El sinónimo más preciso que hemos encontrado en español es «papeo», sobre todo en lo que al tono se refiere, pues en su definición de la RAE va acompañado de la marca «vulgar»⁷. Ya en la cuarta línea, hay un gerundio que indica simultaneidad, uno de sus usos aceptados en español, por lo que lo hemos mantenido.

Por último, nos enfrentamos a una de las partes más importantes del texto. La última exclamación «*kept fighting!*» es la clave que revela el verdadero mensaje. Lichtenstein parodia el heroísmo de los soldados con una exageración, la viñeta entera es una alabanza irónica al esfuerzo de los militares que, a pesar de todos los obstáculos y el sinsentido, continúan luchando. Hemos considerado suficiente incluir tan solo la palabra «luchaban» entre exclamaciones. Aproximarse más al original y mantener «seguían luchando» o «no paraban de luchar» supondría un número mucho más grande de caracteres y estropearía la armonía entre original y traducción, ya que recordamos

⁶ Fuente: Diccionario Collins (<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/chow>)

⁷ Fuente: Diccionario de la Real Academia Española (<https://dle.rae.es/papeo>)

que la presentación es un factor de mucho peso. En cuanto a la puntuación, hemos optado por seguir la norma estándar e incluir la coma y las dos exclamaciones. El autor original se ha regido también por la norma del inglés, por lo que no habría necesidad de usar ningún otro recurso más creativo.

4.3.2 *Mad Scientist*



Título: Mad Scientist⁸

Autor: Roy Lichtenstein

Fecha: 1963

Estilo: arte pop

Soporte: acrílico sobre lienzo

Dimensiones: 127 x 152,4 cm

Localización: Museo Ludwig

Traducción al alemán: [Verrückter Wissenschaftler] Sobald ich diesen Hebel hochdrücke, werden sofort jene Lichtimpulse...in Khandara...auf der Insel Rhodos...und in der Nähe des Museums...versteckt durch meine verdoppelten Wahrnehmungen, bevor sie versuchten jene Souvenirs zu stehlen...in Funktion treten!

Transcripción del texto original	Propuesta de traducción
[Mad Scientist] As soon as I throw this switch, those light-impulse-- in Khandara-- on the Island of Rhodes-- and near the museum-- hidden by my mirage duplicates before they tried to steal those souvenirs-- will go into operation!	[Científico loco] Tan pronto como active este interruptor, esos impulsos de luz-- en Khandara-- en la isla de Rodas-- y cerca del museo-- ocultos por mis espejismos duplicados antes de que intentasen robar esos souvenirs-- ;se pondrán en marcha!

⁸ Enlace a la obra *Mad Scientist* del Museo Ludwig de Colonia: <https://museum-ludwig.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05010069>.

Mad scientist es de las viñetas menos conocidas de Lichtenstein. De la misma manera que todos sus cuadros con aspecto de cómic, reproduce el efecto de imagen impresa mediante las líneas y el uso monótono de los colores. En la parte superior, contiene un bocadillo con seis líneas de texto que ayudan al espectador a comprender la identidad del personaje representado. En la escena observamos a un hombre frente a un panel de comandos de una especie de máquina o artefacto. La viñeta es una metáfora de la tecnología, que Lichtenstein representa como algo imprevisible a lo que ha sucumbido su impulsivo creador, el ser humano⁹.

El título es en este caso un elemento clave que nos proporciona gran parte de la información acerca del contenido de la obra. Como podemos observar, en el Ludwig sí se ha considerado relevante traducirlo. La carga semántica más grande se encuentra en el adjetivo, «*mad*», que normalmente traduciríamos por «loco». La acepción «enfadado» no tiene cabida porque si conocemos el contenido y la intención del pintor sabemos que está retratando al ser humano que ha perdido el control sobre la tecnología, en resumen, sobre su propia creación, que ha pasado a dominarlo. Este análisis encaja con el contexto de sus obras, que son una sátira de la sociedad masiva y de consumo en la que las personas viven subordinadas a la publicidad, los medios y las tecnologías. Además, el científico loco es una figura asentada y recurrente de la narrativa popular, el universo que Lichtenstein recrea en sus pinturas.

En la imagen, Lichtenstein refleja el proceso que atraviesa el científico como una aventura cargada de emoción. En el texto se suceden de manera caótica una serie de incisos y de datos de lugares que carecen de sentido aparente. En nuestra traducción, hemos optado por mantener toda la información dispuesta de la misma manera, respetando la distribución en cada línea y el recurso de los guiones. Si bien en español no se suele utilizar este signo para marcar los incisos, sustituirlo por las habituales comas o paréntesis daría lugar a un texto muy normativo y restaría sensación de caos y desorden. Podemos observar que en la traducción al alemán los han sustituido por los tres puntos normativos, que indican que las frases están sin terminar. En nuestra propuesta, hemos optado por mantener el recurso original porque el inglés tampoco es normativo y se mantiene la estética.

⁹ Fuente: Museo Ludwig de Colonia (<https://museum-ludwig.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05010069>).

4.3.3 M-Maybe (A girl's picture)



Título: M-Maybe (A girl's picture)¹⁰

Autor: Roy Lichtenstein

Fecha: 1965

Estilo: Arte Pop

Soporte: acrílico sobre lienzo

Dimensiones: 152,4 x 152,4 cm

Localización: Museo Ludwig

Traducción al alemán:

M-möglicherweise ist er krank geworden und konnte das Atelier nicht verlassen!

Transcripción del texto original	Propuesta de traducción
[M-Maybe (A girl's picture)] M-Maybe he became ill and couldn't leave the studio!	[P-Puede (Retrato de una chica)] ¿P-Puede que esté enfermo y no pueda salir del estudio!

Si *Takka Takka* ejemplificada la pintura bélica de Lichtenstein, *M-Maybe* es la muestra perfecta de otro de los temas más recurrentes del pintor. En sus cuadros de temática amorosa, suele haber un personaje masculino y otro femenino, o solo el último. Las mujeres vulnerables perdidas en la gran ciudad son uno de sus recursos habituales. Lichtenstein representa a los personajes femeninos de sus cuadros en diferentes actitudes; muchas veces, como protagonistas de dramas pasionales que reflejan expresiones de ansiedad o nerviosismo (Alarcó 2021). En esta escena en concreto, vemos el rostro de una mujer aparentemente joven y guapa. El bocadillo con el mensaje que lleva dentro, así como el gesto, nos indican que excusa a un hombre con el que iba a encontrarse y no ha aparecido.

En este caso, el título consta de dos partes. Primero tenemos la palabra «*M-Maybe*», traducible por adverbios como «Quizás» o «Tal vez». Si bien ambas

¹⁰ Enlace a *M-Maybe (A Girl's Picture)* del Museo Ludwig de Colonia: <https://museum-ludwig.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05010069>.

propuestas serían correctas semánticamente y no suponen un aumento de los caracteres significante, hemos optado por usar la forma verbal «Puede». La razón está en el recurso que emplea Lichtenstein con la primera letra, en el caso del inglés, la *eme*, para simular una especie de titubeo. En español, la letra «q» no produciría el mismo efecto sonoro. La «t» podría acercarse más, pero sin duda la «p» es la mejor opción porque es una consonante bilabial, igual que la «m», por lo que el efecto sería el más adecuado. En la traducción al alemán se ha mantenido la *eme* como letra inicial, pero la palabra «*Möglicherweise*» excede el número de caracteres con respecto al original. La segunda parte va escrita entre paréntesis y empieza con mayúscula, ambos rasgos que hemos mantenido en la traducción porque de nuevo y son usos intencionados del autor.

La palabra «*picture*» podría presentar varias posibilidades de traducción además de «retrato», como «cuadro» o «dibujo», incluso «imagen». Nos hemos decidido por «retrato» ya que, en primer lugar, resulta coherente con la imagen porque se trata del rostro de la mujer en primer plano, y en segundo lugar, porque la intención de Lichtenstein en este tipo de viñetas es plasmar los comportamientos y actitudes de las personas, y la palabra «retrato» implica una descripción de los rasgos tanto internos como externos¹¹, por lo que sería una manera de aportar este significado a la obra. Por último, hemos traducido «*girl*» por «chica» porque gracias a la imagen sabemos que no se trata de una niña. Cabría la posibilidad de usar la palabra «joven», pero eleva el registro y eso iría acorde con el estilo del autor.

En las líneas siguientes, hemos intentado transmitir la misma información que en el original manteniendo con mucho cuidado la presentación y la disposición de las palabras. En este cuadro, se ha insertado el texto dentro de un bocadillo que limita bastante el espacio y presenta una disposición muy particular, en forma de pirámide invertida y con muy pocas palabras por línea.

El uso del verbo «puede» como título nos obliga a empezar la primera línea de la misma manera. Uno de los problemas que nos han surgido ha sido con el verbo «*become*», que en español no tendría otro equivalente que «se ha puesto enfermo». Como hemos empezado la frase con «Puede que», estamos obligadas a utilizar el subjuntivo, de manera que nos quedaría una frase de seis palabras («Puede que se haya puesto enfermo»), frente a la de cuatro del original. De ahí que hayamos acertado con «Puede que esté enfermo». Si bien carece de algún pequeño matiz que sí hay en el

¹¹ Fuente: Diccionario de la Real Academia Española (<https://dle.rae.es/retrato?m=form>)

original, esencialmente significa lo mismo pero la cuestión espacial quedaría solucionada, lo que es importante teniendo en cuenta, una vez más, que el espectador tendrá acceso al original y un cambio visual tan grande podría suscitar desconfianza.

La segunda línea contiene el verbo «*could*», que indicaría capacidad o posibilidad. Es decir, como el hombre del que habla está enfermo, no «puede» salir de su estudio. Resulta esencial mantener este matiz porque, si tenemos en cuenta que Lichtenstein parodia situaciones amorosas buscando reflejar lo absurdo, que la mujer se exprese de esa manera implica su convencimiento de que el hombre no la ha abandonado porque falta de interés, sino por motivos ajenos a su voluntad. De esta manera, la imagen representaría la ingenuidad femenina, posiblemente a modo de burla de que ese fuese el rol que la sociedad había asociado entonces a las mujeres (Hendrickson 1989, 33).

En estas dos líneas intermedias, hemos jugado también con los espacios en blanco entre palabras. La estructura piramidal está muy marcada en inglés, por lo que en ambas hemos utilizado un doble espacio en blanco gracias al que en español conseguimos representar esta forma. Hemos adoptado esta posibilidad porque el original también presenta irregularidades, por ejemplo, en la tercera línea el espacio es mucho más pronunciado que en las demás, por lo que sería un recurso con el que se podría jugar. No obstante, esta cuestión sería únicamente relativa a la presentación final y convendría decidir en función de las características de la exposición y el método de integración de la traducción.

Por último hemos mantenido en la última línea la palabra «estudio». Cabrían otras posibilidades, como «taller» o incluso «atelier», como se ha hecho en la traducción al alemán. Hemos considerado no tendría mucho sentido hacer un cambio tan grande existiendo en español una palabra con una morfología tan similar (recordemos que el espectador verá el original de una forma u otra) y con el mismo significado. De hecho, «taller» tendría más acepciones que la de taller artístico, mientras que estudio se relaciona más con las artes plásticas. Además, el uso de un extranjerismo en francés como «*atelier*» tendría connotaciones de elegancia y elevaría el registro, por lo que la traducción no se correspondería con el lenguaje característico de un cómic de masas en español.

4.3.4 Posibilidades de integración de las traducciones

En la parte teórica de este trabajo hemos reflexionado acerca de la relación entre texto e imagen a la hora de conformar el conjunto conceptual y visual de una obra de arte. Hemos consultado bibliografía acerca de las tendencias de adaptación de este contenido lingüístico en un contexto real y comentado las peculiaridades de la traducción de los textos cuando forman parte de las obras. Especialmente en este último apartado del marco teórico hemos establecido como objetivo no limitarnos solo al contenido de las traducciones, sino tener también en consideración que se trata de textos que han sido concebidos para ser comprendidos e interpretados como parte de un conjunto icónico-visual. Con este subapartado, queremos abrir las puertas a nuevas posibilidades de integración del soporte lingüístico en galerías y exposiciones, con el fin de acercar todo lo posible la experiencia completa al espectador.

En nuestro análisis de las estrategias empleadas por el Museo Ludwig de Colonia hemos podido observar que sí se ha tenido en cuenta el elemento textual de la obra, pero ha sido tratado como un dato técnico más. Si bien esta estrategia resulta adecuada y suficiente para la transmisión del contenido, se queda corta en la cuestión de la forma, además de despojar al texto de su entorno original. La traducción nos permite leer el texto en el idioma que deseemos, pero nos priva de comprender la obra con todas sus dimensiones plasmadas e integradas en un mismo espacio. Elaborar las traducciones teniendo en cuenta los aspectos espaciales y de presentación abriría las puertas a utilizar otros métodos de adaptación lingüística. Por lo de pronto, sugerimos maneras de integrar la traducción en el contexto expositivo digital, lo que resultaría sencillo gracias a la variedad de recursos que ofrecen las nuevas tecnologías. Una posibilidad sería elaborar un programa de edición una versión digital de la obra con la traducción al español integrada, y ofrecer al espectador la posibilidad de visualizarla si quisiese. Esta estrategia sería extrapolable al contexto expositivo tradicional (presencial), pues se podría incluir la imagen editada junto al original en menor tamaño, como soporte adicional, o proyectarla sobre el original.

5 CONCLUSIONES

El caso del pintor norteamericano Roy Lichtenstein constituye un ejemplo en el que se han integrado los códigos visual y lingüístico en una obra pictórica. La interacción entre ambos y la aportación del segundo al conjunto visual y conceptual convierte al texto en imprescindible para la comprensión total de la obra. La situación actual del mercado del arte, influido por la movilidad y la fluidez características de la época contemporánea, se presenta como un contexto en el que la traducción puede tener cabida como medio de transmisión de cultural, ya que es evidente que se dan casos de interferencia lingüística en el proceso de transmisión de las obras en el contexto expositivo.

En lo que a este trabajo se refiere, el objetivo no es elaborar una traducción de la obra de Lichtestein que sustituya al original en el imaginario colectivo del público hispanohablante, ni crear un texto canónico en la lengua meta. Se trata de una propuesta de mediación cultural y lingüística puramente funcional, cuyo propósito es acercar la obra al espectador lo máximo posible. Consideramos que en las escasas ocasiones que se ha planteado ofrecer un soporte lingüístico al espectador no nativo en el contexto expositivo se ha tratado al texto como un elemento adicional y separado de la obra, y nuestra propuesta ha querido ir un paso más allá otorgando el mismo peso al aspecto visual y conceptual del texto en el conjunto pictórico.

Los estudios que hemos consultado acerca del fenómeno de la globalización artística en esta era contemporánea nos han servido como punto de partida para plantear la pertinencia de la traducción en el ámbito del mercado del arte como medio de transmisión de las obras. A su vez, las investigaciones especializadas en la traducción de los elementos textuales que acompañan a las obras artísticas, o las constituyen, establecen una buena base teórica sobre la que asentar las traducciones, pero se han centrado poco en el aspecto práctico. Tal vez esta carencia se deba a la infinidad de posibilidades que ofrece la creación artística, que hace prácticamente imposible establecer unas directrices definitivas que recojan todas las peculiaridades de este tipo de textos. En nuestro caso, conocer el afán de Lichtenstein por imitar la estética del cómic nos ha permitido recurrir a la bibliografía especializada en este género, que nos ha proporcionado las nociones necesarias para abordar el aspecto visual que hemos querido priorizar en nuestra propuesta.

En la parte práctica, hemos aportado una propuesta de traducción basada en todas estas directrices que ofrece más posibilidades que una tradicional, como la que hemos observado en el caso real del Museo Ludwig de Colonia. De esta manera, hemos logrado plantear la posibilidad de incluir la traducción como herramienta de apoyo para la transmisión de estas obras en su totalidad, ya que la dimensión lingüística forma parte del conjunto pictórico y conceptual y prescindir de ella supone restringir el acceso de la audiencia al producto artístico. Concluimos que puede resultar de utilidad plantearse nuevos métodos de transmisión de las obras en los que la traducción juega un papel fundamental, y que los medios tecnológicos ofrecen las posibilidades necesarias para lograr una integración de las traducciones que optimice la experiencia del espectador. Con este trabajo, abrimos la puerta a buscar maneras de explotar el lado positivo de la globalización del mercado del arte, que, en lugar de un escenario en el que se pierde la identidad, puede convertirse en un lugar de intercambio y transmisión de cultura en su estado más puro.

6 BIBLIOGRAFÍA

- Alarcó, Paloma. *Thyssen Bornemisza*. 2021. <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/lichtenstein-roy/mujer-bano> (último acceso: 02 de 07 de 2021).
- Bell, Anthea. «Translation: waling the tightrope of illusion.» En *The translator as writer*, de Susan Bassnett y Peter Bush, 58-67. Bloomsbury Academic, 2006.
- Borràs, M. L. , y L. Izquierdo. «El arte y la literatura contemporáneos.» En *Historia del arte*, de J. Pijoan, 353-384. Barcelona: Salvat, 1974.
- Bourlot, Cintia. «Pop Art: ¿el movimiento artístico de mayor cercanía con el pueblo?» *Ensayos sobre la imagen: edición VII*, 2010: 93-97.
- Calvo Serraller, Francisco. *El arte contemporáneo*. Barcelona: Taurus, 2014.
- Di Paola, Modesta. «El arte que traduce. 1995-2015.» *La traducción como mediación cultural en los procesos de transmisión y recepción de las obras de arte*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015.
- Hendrickson, Janis. *Roy Lichtenstein*. Traducido por Núria Roig. Colonia: Taschen, 1989.
- Huertas Abril, Cristina A., y Rocío Márquez Garrido. «La traducción de elementos textuales en obras de arte contemporáneo: tendencias, retos y propuestas.» *Íkala, Revista de lenguaje y cultura*, 2020: 189-208.
- Keegan, John. *The Second World War* . Londres: Penguin, 1989.
- Lefevere, André. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Frame*. Routledge, 2016.
- Martínez, Ana Belén, y Emilio Ortega Arjonilla López. «La traducción del arte: una operación de mediación intercultural "estéticamente" condicionada.» *Hikma*, 2006: 179-199.
- Moraru, Cristina. «Visual Translation for Art Interpretation: A New Methodology Informed by Critical Theory.» *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, 2019: 269-292.
- Rocha Barco, Teresa. «Una posible salida a la tensión entre literalidad y libertad: la traducción como tarea hermenéutica.» En *Transvases culturales: literatura*,

- cine, traducción*, de Federico Eguiluz, Raquel Merino, Vickie Olsen y Eterio Pajares, 401-408. Universidad del País Vasco, 1994.
- Rodríguez Muñoz, M^a Luisa. «Tendencias actuales en la traducción de títulos de obras de arte plástico.» *Entreculturas*, 2009: 285-299.
- Shanes, Eric. *Pop Art*. Nueva York: Parkstone Press, 2009.
- Smith, Terry E. «Contemporary Art: World Currents in Transition Beyond Globalisation.» En *The Global Contemporary: The Rise of New Art Worlds after 1989*, de Hans Belting, Andrea Buddensieg y Peter Weibel. Karlsruhe: The MIT Press, 2013.
- Tamayo de Serrano, Clara. «La estética, el arte y el lenguaje visual.» *Palabra Clave*, 2002: 3-21.
- Vidal Claramonte, África. «(Mis)Translating Degree Zero: Ideology and Conceptual Art.» En *Apropos of Ideology: Translation Studies on Ideology - ideologies in Translation Studies*, de María Calzada Pérez, 71-87. Routledge, 2014.
- Villena Álvarez, Ignacio. «Las peculiaridades de la traducción subordinada del cómic.» En *Lengua y cultura: estudios en torno a la traducción (volumen II de las actas de los VII Encuentros Complutenses en torno a la traducción)*, de Miguel Ángel Vega Cernuda y Rafael Martín-Gaitero, 509-514. Madrid: Universidad Complutense de Madrid; Instituto Universitario de Lenguas modernas y Traductores, 1999.
- Weisenburger, Steven. *Fables of Subversion: Satire and the American Novel*. Georgia: University of Georgia Press, 1995.