

La traducción del arte: una operación de mediación intercultural “estéticamente” condicionada

EMILIO ORTEGA ARJONILLA/ANA BELÉN MARTÍNEZ LÓPEZ
Universidad de Málaga

Resumen: Resumen: Este trabajo forma parte de la investigación traductológica que han realizado los autores sobre un catálogo de arte con ocasión de la exposición *Man Ray: Yo soy un enigma*. El objeto del mismo es, más que hacer un comentario, reflexionar sobre la teoría de la traducción en el ámbito especializado del arte. Éste, es entendido como una manifestación cultural que debe interpretarse desde los supuestos inherentes a la propia especificidad del tema. Ofrecemos algunos ejemplos que obraban en dicho catálogo.

Palabras clave: Traducción especializada. Catálogo de arte

Abstract: The present article is part of the translational investigation carried out by the authors on a catalogue of art with the occasion of an exposition: *Man Ray: Yo soy un enigma*. The aim of the paper is to make a reflection on the theory of translation rather than a running commentary, in the speciality area of art. This one, is understood as a cultural manifestation that must be interpreted from the inherent assumptions of the specificity of the subject. We also offer some examples found in such catalogue

Key words: Specific translation. Catalogue of art

PRELIMINARES

Este artículo forma parte de la investigación traductológica llevada a cabo por los autores en torno a la traducción del catálogo de arte que acompañó, en 1996, a la exposición *Man Ray: Yo soy un enigma*, organizada por la Fundación Málaga y la Fundación Picasso en la ciudad de Málaga.

El resultado final fue la obra titulada: *Man RAY: Yo soy un enigma. I am an enigma*. Catálogo de arte (traducción y comentarios traductológicos de Emilio Ortega Arjonilla y Ana Belén Martínez Lopez). Fundación Natal Pablo Picasso, Málaga: 2006. ISBN: 84-96-055-58-2 (297 páginas)

A esta publicación en la que, por motivos editoriales, no se incluyó una introducción explicativa de la traducción, le acompaña una separata titulada: *Los juegos de lenguaje de Man Ray: acotaciones sobre la traducción del Catálogo de la obra de Man Ray*, en la que se pretenden

explicitar las estrategias de traducción utilizadas en la realización de la versión en español de esta obra.

Sin embargo, el objeto de este artículo va más allá del mero comentario o apostilla a lo traducido y/o publicado. Antes bien, tomando como referencia, entre otras, la traducción del catálogo de Man Ray (de francés e inglés a español y de español a inglés), pretendemos realizar una reflexión teórica sobre la traducción del arte, entendiendo que éste es tanto uno de los ámbitos más "heterodoxos" de la práctica de la traducción especializada como uno de los menos representados en la literatura traductológica al uso.

A este respecto, tomando como pretexto el título que encabeza este artículo, nos preguntamos qué entendemos por arte, qué entendemos por cultura y en qué medida el arte y la cultura son "traducibles", es decir, comunicables de una cultura a otra.

1. EL ARTE ENTENDIDO COMO MANIFESTACIÓN CULTURAL: PROBLEMAS PARA SU COMPRENSIÓN Y TRADUCCIÓN.

Al igual que ocurre en otros ámbitos humanísticos, 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 esa 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.

Sin embargo, hay otro gran problema que condiciona e incluso determina la labor de reflexión en torno a la traducción artística: la propia comprensión que de los términos "arte", "cultura" o "traducción cultural" tengamos en función del enfoque adoptado.

1.1. *El concepto de Arte y de Obra de Arte*

Según plantean en su *Introducción general al Arte*, Gonzalo Borrás et al. (1996, p. 13), habremos de entender "la obra de arte" *como testimonio material y espiritual del pasado del hombre*. Por lo que puede ser objeto, obviamente, de lecturas e interpretaciones diversas.

Si, siguiendo con esta percepción histórica, añadimos la definición que nos ofrece de Arte Omar Calabrese en su obra *El lenguaje del arte* (1997, p. 11): una condición intrínseca de ciertas obras producidas por la inteligencia humana, en general constituidas únicamente por elementos visuales, que exprese un efecto estético, estimule un juicio de valor sobre cada obra, sobre el conjunto de obras, o sobre sus autores, y que dependa de técnicas específicas o de modalidades de realización de las obras mismas; podemos apreciar la dificultad que reúne no sólo la traducción sino

la propia comprensión de la obra de arte, entendida como texto o como producto intersemiótico, desde una perspectiva (la del lector-traductor) que siempre será necesariamente subjetiva y sesgada (en función de la propia sensibilidad estética del citado lector-traductor y de sus presupuestos ideológicos).

Por otro lado, la obra de arte, en la medida en que persigue producir un "efecto estético", ha de tener muy presente al "receptor" (y su capacidad estética y/o de comprensión-aprehensión del efecto perseguido). Y dado que hay diversas "lecturas" o "recepciones" posibles de una obra de arte, habremos de hablar del sentido (o de los sentidos) de la obra de arte (diacrónico y/o sincrónico, estético e/o ideológico, verbal y/o visual, etc.) gracias, entre otras razones, a lo que Umberto Eco denomina en su obra *Lector in Fabula*, la cooperación interpretativa del lector (en este caso receptor) en la comprensión del "texto" u "obra" original.

Por último, hemos de destacar el parangón que muchos teóricos del arte establecen entre el "mundo del texto" y el "mundo de la obra de arte", tomando prestados muchos conceptos de la lingüística textual para dar cuenta de los componentes de la obra de arte y de la comprensión posible de ésta entre los receptores a los que va destinada.

En cualquier caso, desde una perspectiva estética, entendida ésta como teoría o filosofía del arte, habremos de distinguir, entre otros, los siguientes enfoques en lo que a la comprensión del arte se refiere:

1. La llamada *teoría institucional del arte*, según la cual serán las instituciones y los críticos de arte los que afirmarán qué es y qué no es arte.

2. La llamada *teoría canónica clásica del arte*, según la cual se distingue lo artístico por el culto a lo Bello, tomando como referente el mundo de las ideas de Platón. La representación de lo Bello es lo que determina el valor de la obra de arte.

Sin embargo, los cambios y/o la evolución histórica en la definición de lo Bello irá perfilando lo que habremos de entender por "Arte" en cada época.

3. Por último, a raíz del desarrollo de las vanguardias estéticas (desde principios del pasado siglo), nos encontramos con *la visión centrada en el artista*. Si no hay cánones que seguir, dado el abandono de la teoría canónica clásica del arte, será el artista el que determine lo que es arte y lo que no lo es.

A este respecto, tomamos la cita de Corneille, recogida por Calabrese (1997) en la obra citada, en la que se afirma lo siguiente: *Vous ne passerez pour belle qu'autant que je l'aurais dit* (sólo consideraréis como bello lo que yo haya designado como bello).

A esta evolución de la Estética como teoría o filosofía del arte le acompaña, como afirma Terry Eagleton (2006), una percepción ideológica

que refleja los avatares de cada época o cultura. Así, la Estética habrá de entenderse como ideología, como forma de percibir las formas o los objetos que consideramos como Arte, es decir, como bellos o aceptables (en tanto que obras de arte) por parte de la comunidad receptora.

1.2. *Arte y traducción intersemiótica, dos formas de comunicación*

Si algo caracteriza al arte, dejando nuestra reflexión anclada en 5 tipos de obras (en honor a Man Ray): pintura, escultura, arquitectura, objetos (*ready mades*) y fotografía, nos encontramos que la obra de arte busca establecer una comunicación intersemiótica con su interlocutor (el receptor), una comunicación en la que se usan, de forma sucesiva, mixta y/o yuxtapuesta, códigos lingüísticos (título de la obra, aclaraciones del autor —si las hubiera— o introducciones conceptuales en el caso de algunos movimientos vanguardistas) y no lingüísticos (visuales, auditivos, etc.)

Esta comunicación no difiere en gran medida, sobre todo en nuestros días, de otras manifestaciones audiovisuales (como las que podemos encontrar en la televisión, el cine, la publicidad) o multimedia (enciclopedias en línea, videojuegos, etc.).

Se establece, en este sentido, un juego de intercambio de información que requiere una explicación desde el ámbito de la Semiótica, entendida ésta como el estudio de la cultura entendida como comunicación. Y, en este sentido, en la medida en que el Arte constituye una manifestación cultural, habremos de hablar de éste, del Arte, en términos semióticos.

A este respecto, desde una perspectiva traductológica, tanto la obra de arte (entendida en un sentido amplio) como cualquier producto audiovisual o multimedia, exigen del traductor —como mediador interpuesto entre el autor de la obra original y el receptor de la obra— encontrar el equilibrio entre lo lingüístico y lo no lingüístico en la consecución de un “producto final” que transmita el sentido (o los sentidos) que el autor quiso plasmar en la obra original.

Esta última afirmación nos podría llevar muy lejos, según el enfoque traductológico adoptado, sin embargo no vamos a entrar aquí en el debate abierto sobre el papel del traductor entendido como mediador cultural. Aceptando que el traductor es “visible” en la traducción del arte, al margen del enfoque adoptado para realizar su labor de mediación cultural, asumimos que también es “corresponsable” del éxito o fracaso de la labor de transmisión cultural iniciada con la traducción de la obra en cuestión.

1.3. *Arte y cultura: del concepto de arte al concepto de cultura*

Si resulta importante delimitar qué entendemos por arte para reflexionar sobre una percepción traductológica de éste, no menos

importante resulta la delimitación del término cultura, de uso masivo en la sociedad actual, bajo "epígrafes" o "acepciones significativas" no siempre intercambiables entre sí.

En este sentido, al igual que ocurriera con la concepción teórica del arte (teoría institucional, teoría clásica, teoría centrada en el artista, etc.), podemos distinguir, con respecto a la cultura, las siguientes acepciones conceptuales:

1. *La teoría institucional de la cultura: el uso institucional del término cultura.* Hay Estados que incluyen en su organización un Ministerio de Cultura, instituciones para potenciar la difusión de su "cultura" e incluso instituciones locales que se denominan "Casa de la Cultura". Desde esta perspectiva se trata, indudablemente, de una definición "institucional" de cultura de fuertes resonancias ideológicas que, en función del enfoque ideológico en el poder, adquiere unos tintes más tradicionales o folclóricos (cultura popular) o más urbanos y elitistas (vanguardias estéticas, manifestaciones culturales contraculturales, etc.).
2. *La teoría individual de la cultura: el uso individual del término cultura.* En ocasiones se habla de mayor o menor grado de cultura cuando en realidad se quiere hablar de mayor o menor grado de formación o instrucción de un individuo. Este uso debería irse desterrando de los medios de comunicación puesto que margina, por ejemplo, a las personas que gozan de una amplia "cultura" (cultura popular) aunque no hayan estado expuestos a un proceso de formación reglada según los criterios de cultura/incultura que establece cada sociedad.
3. *La teoría colectiva de la cultura: el uso colectivo del término cultura.* Se habla en muchos casos de la "cultura de un pueblo" de forma ambigua y, en realidad debería distinguirse entre la "historia cultural de un pueblo", si queremos referirnos al acervo cultural acumulado a lo largo de su historia o del "nivel de formación de un pueblo" si queremos referirnos al grado de instrucción de éste. Por último, si lo que queremos hablar es de los "elementos distintivos" de un colectivo social habríamos de explicitar que queremos referirnos a la "situación dada de acervo cultural" de un pueblo en una época o momento determinado de su historia.

Frente a esta triple distinción inicial en el uso del término cultura, nos remitimos, a continuación, a las acepciones que se recogen en el DRAE:

En el DRAE, además de las acepciones significativas de "cultura" que se refieren a la agricultura (como equivalente de *cultivo*), a la práctica religiosa (como equivalente de culto) o a la práctica del ejercicio físico (como equivalente de *práctica gimnástica y deportiva*) se recogen otras acepciones que resultan pertinentes para nuestra reflexión:

- *Cultura en sentido individual*, entendida como el resultado o efecto de cultivar los conocimientos humanos y de afinarse por medio del ejercicio de las facultades intelectuales del hombre.
- *Cultura en sentido colectivo*, entendida como el conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época o grupo social, etc.
- *Cultura "popular"*, entendida como el conjunto de las manifestaciones en que se expresa la vida tradicional de un pueblo. (DRAE, 1994: 624).

En las definiciones que propone el DRAE queda clara la distinción entre el uso "colectivo" e "individual" del término cultura, sin embargo, resulta ambigua la distinción entre cultura entendida en sentido "colectivo" y cultura "popular" porque no se establece una distinción clara entre una y otra. A este respecto cabe preguntarse: ¿hasta qué punto los modos de vida y costumbres no incluyen las manifestaciones de la vida tradicional de un pueblo?

Por último, dada la amplitud de acepciones a que se puede referir este término, vamos a acotar nuestra búsqueda a aquellas que están vinculadas al estudio de la cultura como disciplina académica, ya sea ésta objeto de reflexión filosófica (Filosofía de la Cultura) o antropológica (Antropología Cultural).

En la presentación a la obra *Filosofía de la Cultura*, David Sobrevilla (1998: 15-16) distingue entre:

- *Cultura en sentido directo*, en este caso cultura sigue significando cultivo (o cuidado) como en los compuestos agricultura o apicultura.
- *Cultura en sentido figurado*, en cuyo caso podemos distinguir entre:
 1. La cultura en sentido objetivo, entendida como la creación y realización de valores, normas y bienes materiales para el ser humano [...]. En esta acepción la cultura se opone a la naturaleza.

2. Podemos restringir la noción de la *cultura* en sentido objetivo a la de una época y entenderla entonces *en sentido histórico*, como cuando hablamos de la cultura del Renacimiento o del Barroco. (sentido descriptivo).
3. Podemos limitar la noción de *cultura* en sentido objetivo a la de una época y entenderla entonces *en sentido antropológico*. Así sucede cuando nos referimos a la cultura asiria, griega, náhuatl o inca. (sentido descriptivo).
4. En el *pensamiento en lengua alemana* se ha solido contraponer la cultura como lo espiritual y vivo a la civilización como lo material y muerto, es lo que sostiene, por ejemplo, O. Spengler. En el *pensamiento en lengua francesa*, sin embargo, la oposición era exactamente la contraria: la civilización era lo originario y creador y la cultura, lo secundario y material, situación que parece estar cambiando hoy en día.
5. *Cultura en sentido subjetivo* es el cultivo del hombre, que lo hace por ello culto, o el de sus facultades, así hablamos de la cultura física, de la cultura de la inteligencia, de la cultura de los sentimientos.
6. *Cultura culta, oficial o académica versus cultura popular*. Esta oposición se refiere a la cultura del grupo dominante en contraste con la de los sectores marginales de la sociedad. Así hablamos de un arte culto, de una religión oficial y de una medicina académica por oposición a un arte popular, a una religiosidad popular y a una medicina popular o folklórica.
7. *Cultura de élites y cultura de masas*. La primera incluye la cultura (en sentido objetivo) de las élites intelectual, política, económica, tecnológica, militar, eclesiástica, etc. y la segunda a la cultura (en sentido objetivo) de consumo de grandes sectores de la población, que suele estar ligada a los medios de comunicación: radio, cine, televisión, etc.
8. *Cultura, subcultura y contracultura*. Las *subculturas* corresponden a grupos humanos diferenciados (clases, etnias, sectores de bajos ingresos, etc.) dentro de una sociedad global. La *contracultura*, por su parte, es una determinada subcultura que recusa los valores y el sistema de la sociedad global, de la cultura culta, que correspondería a la conciencia e intereses de los grupos dominantes (A. Salazar Bondy).

Como se desprende de las definiciones recogidas sobre "cultura" en este apartado, resulta sumamente complejo hablar del "arte como cultura" sin delimitar claramente qué entendemos por arte y qué entendemos por

cultura. A este respecto, haciendo una simplificación necesaria, dada la extensión y el alcance de este trabajo, nos quedaremos con tres de las acepciones de arte entendido como manifestación cultural: el arte entendido como cultura general, el arte entendido como cultura elitista y el arte entendido como banalización de la cultura elitista.

1.4. Del arte entendido como cultura general al arte entendido como cultura elitista

Las manifestaciones artísticas han servido y siguen sirviendo como instrumento de medida para calibrar el desarrollo de un pueblo o de una civilización. Historiadores, politólogos, teóricos del arte o filósofos recurren, con frecuencia, al estudio de las manifestaciones artísticas para hablar del nivel "cultural" de un pueblo, entendiendo, de forma implícita o explícita, la obra de arte como *testimonio material y espiritual del pasado del hombre* (cf. *Gonzalo Borrás et al. Op. cit.*).

A este respecto, la producción artística, el Arte con mayúsculas, ha servido, a lo largo de la historia, para construir (junto con la literatura y, en muchas ocasiones, la filosofía y la religión) los grandes relatos que han guiado colectivamente a una determinada civilización o comunidad humana en una época dada.

En este sentido, el gótico, por ejemplo, entendido como movimiento artístico de la Edad Media, supone la exaltación de la espiritualidad como referente de sentido para la organización social y política de las sociedades en las que surge y se desarrolla. Lo mismo podríamos decir del arte renacentista con respecto a la sociedad que lo ve nacer o de otras corrientes artísticas de importancia capital en el desarrollo y evolución de las sociedades occidentales.

En suma, podríamos decir que se establece un *continuum* entre producción artística, creación literaria y desarrollo social, político y económico que es detectable en todas las culturas (no sólo en la occidental) y que explica fenómenos como la cohesión social, la vertebración sociopolítica o económica y la definición de la cultura general de un pueblo en cada época o lugar.

De estas construcciones sociales en las que se concibe el arte como uno de los máximos exponentes de la cultura surgen los "iconos", símbolos que sirven para construir identidades culturales. De ahí que en todas las sociedades se busquen "referentes" que permitan definir los valores y/o reflejar la forma de vida de esa sociedad. *El Escorial, The Empire State Building, La Sagrada Familia, La Tour Eiffel, la Puerta de Brandemburgo o la catedral de Notre Dame* son mucho más que monumentos emblemáticos, son símbolos e iconos de una determinada sociedad y/o cultura.

Sin embargo, hay algo que distingue a estas manifestaciones artísticas de las que se constituyen como "cultura de élites". En ellas hay un mensaje que pretende ser extensible a toda la población, al margen de las lecturas diversas (especializadas o neófitas) que encierre el estudio de cada una de estas obras.

La crisis de estos grandes relatos homogeneizadores (y de sus manifestaciones artísticas emblemáticas), propiciada, entre otras razones, por el proceso de descolonización y de desmantelamiento de los grandes imperios occidentales en el siglo XX, nos lleva a una concepción del arte como manifestación más intimista, menos volcada en su efecto universal y más volcada en el receptor "único" que se enfrenta a la creación artística, aunque, paradójicamente, la comunicación del arte es cada vez más universal en su difusión, debido, entre otras razones, al uso de las nuevas tecnologías de la comunicación y de los medios de comunicación audiovisuales para dar a conocer el arte a escala internacional.

Esta percepción, basada en la visión centrada en el artista y que tanto ha caracterizado y caracteriza a buena parte de la producción artística durante los siglos XX y XXI queda magistralmente definida por Man Ray (2006: 17), cuando afirma:

Esta exposición no está dirigida al público en general, ni siquiera a unos cuantos, a ese pequeño grupo que es suficientemente generoso como para aceptar las ideas de un individuo.

Esta exposición se presenta a una persona, sólo a otra persona, en singular, a ti, que estás aquí. Yo no puedo pensar o sentir en términos de números y soy incapaz de colaborar con más de una persona. El resto es sólo cuestión de confianza mutua.

1.5. La banalización de la cultura elitista: el arte como producto de consumo de masas

Frente a esa polarización entre el arte, entendido como cultura general de un pueblo, y el arte, entendido como manifestación cultural dirigida a una élite, nos encontramos con un fenómeno que viene unido, entre otros, al desarrollo de la cultura audiovisual en el pasado siglo XX: se trata del arte como producto de consumo de masas.

Así, las manifestaciones que inicialmente surgieron como "crítica" o "alternativa" a los grandes discursos y a la definición de un "Arte oficial", canónico, consagrado y fomentado por los poderes fácticos, se pasa a la "domesticación del arte", a su banalización al convertirlo en un producto más de "consumo".

Los *graffiti*, por ejemplo, pasan de ser un símbolo de oposición al sistema (Francia, años 60) a convertirse en una práctica habitual para

“decorar” edificios o monumentos, el arte vanguardista pasa a ocupar un espacio en las salas de reuniones de grandes empresas, las obras se reproducen en formatos asequibles para toda la población, y así lo “contracultural” se vuelve “cultura oficial” y lo reservado a la “élite” se convierte en insignia de toda la sociedad.

1.6. Del canon único a la multiplicidad de cánones estéticos

Uno de los fenómenos más destacados de la Estética contemporánea es la desaparición del canon único de belleza (tal y como venía definido por la teoría clásica del arte) y su sustitución por una multiplicidad de cánones estéticos (incluido el canon de belleza clásico), no necesariamente centrados en la idea de Belleza definida por Platón, en los que tienen mucho que decir tanto las instituciones artísticas (teoría institucional del arte) como los propios creadores (visión centrada en el artista), por no citar a los medios de comunicación o a la propia sociedad.

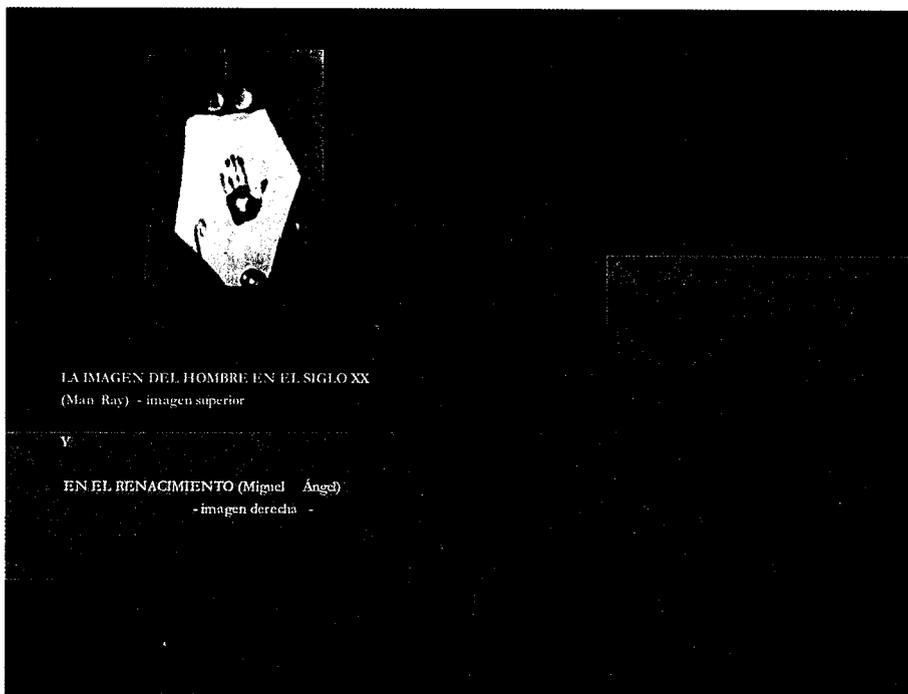
Como afirma Man Ray (cf. ut supra), lo que queda es una obra y un receptor. Será éste el que tenga la última palabra a la hora de “percibir” como “objeto estético” a una determinada creación artística.

2. DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA: LA TRADUCCIÓN DEL ARTE

Si tuviéramos que categorizar cómo llevar a cabo la traducción de arte, habríamos de tener presentes, al menos, los siguientes aspectos:

2.1. La tradición en la que se encuadra la obra de arte (entendida como un todo en el que se utilizan códigos lingüísticos y no lingüísticos).

A este respecto, resulta llamativo, por ejemplo, comparar la “concepción del hombre” que, desde una perspectiva estética, tienen autores tan distantes y distintos como Man Ray (siglo XX) y Miguel Ángel (Renacimiento).

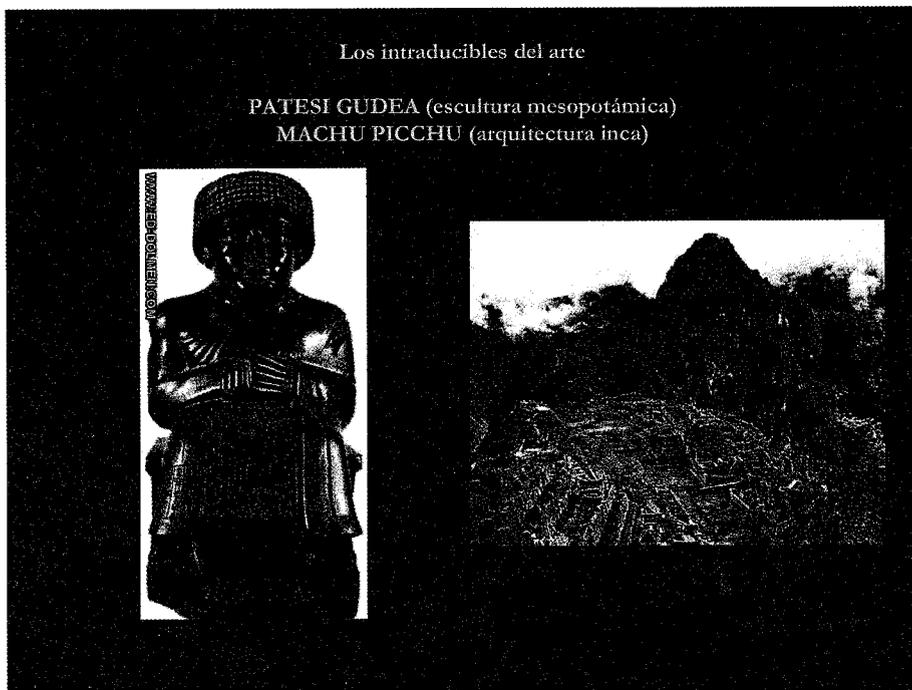


2.2. La relación existente entre la tradición artística de la obra original y la tradición artística de la obra traducida.

A este respecto, hay que distinguir entre:

2.2.1. Los intraducibles del arte (obras de proyección universal).

Hay obras de arte cuyo nombre han pasado a la Historia del Arte universal con una única denominación, que no se traduce, sino que es utilizada en esa versión en distintas lenguas y culturas. Como ejemplo ilustrativo de esta afirmación sirvan obras como el *Patesi Gudea* o el *Machu Picchu*.



2.2.2. Los intraducibles del arte (obras que reflejan una cultura local)

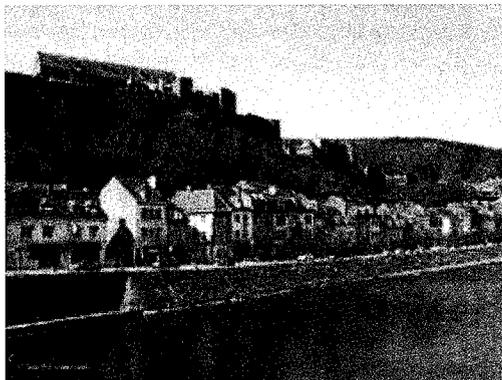
Si podemos denominar como “intraducibles” a los términos utilizados para designar a obras de arte de proyección universal, lo mismo podríamos decir de los “localismos” que designan obras de arte arraigadas en una zona geográfica o región y que no tienen equivalente ni siquiera en otras regiones de la cultura original. Son significativos los ejemplos de esculturas malagueñas que designan a dos de los personajes “emblemáticos” de la ciudad: *el cenachero* y *el biznaguero*.

La intraducibilidad de los localismos
El Cenachero (escultura. Plaza de la Marina, Málaga)
El biznaguero (escultura. Parque de Málaga)



2.2.3. Otro ejemplo significativo de intraducibilidad lo constituyen los nombres de lugar que forman parte de la designación con la que se conoce un monumento o conjunto monumental, como ocurre con el *Château de Bouillon-sur-Semois*.

CASTILLO DE BOUILLON SUR SEMOIS (BÉLGICA)



2.3. *Las formas intermedias de traducción*

Entre la intraducibilidad y la traducibilidad completa nos encontramos toda una serie de obras que se encuentran en una zona intermedia. Así, por motivos históricos, culturales y/o estéticos, hay obras que han pasado de una cultura a otra sin ser traducidas totalmente. Un ejemplo ilustrativo lo constituye la *Catedral de Notre-Dame de París*, que no es conocida en español como *Catedral de Nuestra Señora de París* (traducción literal) sino con una designación mixta que mantiene algunas partes en francés y otras en español.



2.4. La traducibilidad buscada por el autor

En este caso podemos pensar en autores como Picasso o Man Ray, los cuales, de manera intencionada, ponen nombre a sus obras en dos lenguas, en español y francés Picasso o en inglés y en francés Man Ray.

Estos son ejemplos que complican la tarea de traducción cuando no se lleva a cabo ésta hacia ninguna de las dos lenguas en las que el autor ha dado nombre a su obra.

Así, *Les demoiselles d'Avignon* se convierten, en español, en Las señoritas de Aviñón



Algo similar ocurre con Man Ray, que gusta de utilizar el inglés y/o el francés en la designación de sus obras: así, su obra *La femme ou Egg beater*, no es traducible al español y sólo cabe dejar el título original y añadir, entre corchetes, un posible equivalente, como el siguiente: *La mujer o batidora*.

2.5. La traducibilidad buscada por las instituciones o tradiciones artísticas

A lo largo de la historia del arte se han producido continuos intercambios culturales entre países o culturas distintas. A este respecto, se ha ido asentando una terminología normalizada que encuentra equivalentes en varias lenguas o culturas, cuando se comparte esa misma tendencia o corriente estética. Estilos como el renacentista, el románico o el gótico presentan una terminología equivalente, totalmente delimitada e incluso, podríamos decir, normalizada, a escala internacional.

2.6. Los juegos de lenguaje como parte de la obra de arte

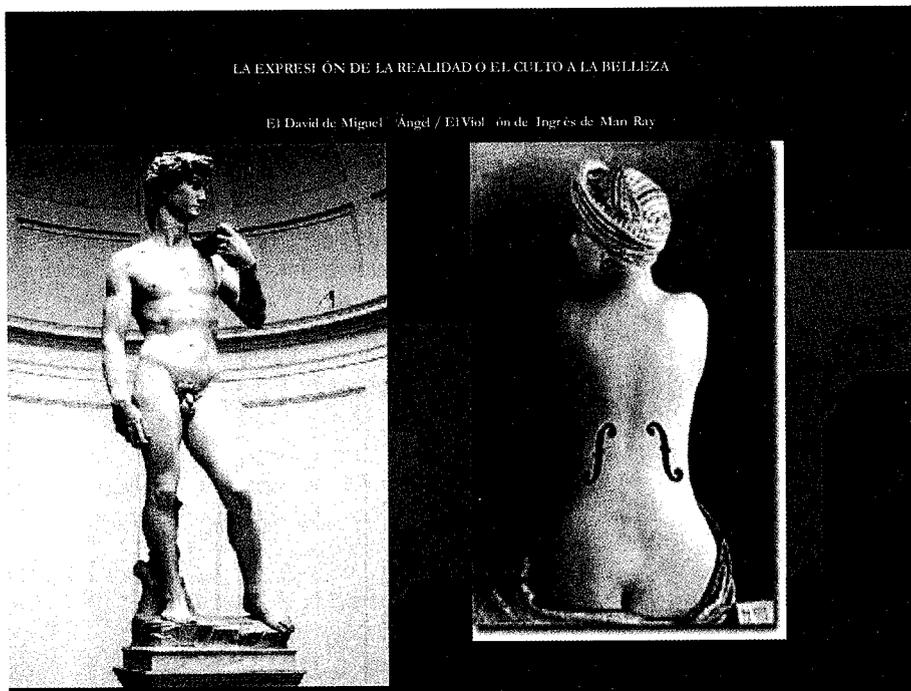
Un ejemplo significativo de la dificultad que reviste la traducción artística lo constituyen los juegos de palabra cuando éstos son incorporados a una obra de arte. Este fenómeno se aprecia sobre todo en determinadas corrientes estéticas del siglo XX y la dificultad del traductor se encuentra en que no puede recurrir a realizar una propuesta convencional de traducción, sino que, todo lo más, puede llegar a hacer una aclaración o proponer una traducción explicativa del juego de palabras original que, en más de una ocasión, está incorporado a la propia obra de arte.

Un ejemplo ilustrativo lo constituye el siguiente juego de palabras que da título a un objeto (ready-made) de Man Ray: *Le manche dans la manche ou le marteau sans maître*. En este caso optamos por dejar el título original y añadir entre corchetes un juego de palabras similar, [*El mango en la manga o el martillo sin amo*].

2.7. La coexistencia de tradiciones estéticas distintas en una misma época

Por último, otro fenómeno característico del mundo del arte es el mantenimiento y/o coexistencia de diversas tradiciones estéticas en una misma época. Un ejemplo lo constituye la concepción de belleza defendida por la teoría clásica, pero esto también es aplicable a muchas otras tendencias, corrientes y/o técnicas artísticas (impresionismo, expresionismo o naturalismo siguen coexistiendo con las más depuradas vanguardias estéticas).

En este sentido, recogemos en la imagen siguiente dos iconos de épocas distintas en los que se maneja el mismo concepto de belleza (el de la belleza clásica) realizados por autores tan distintos y distantes (en el tiempo) como Miguel Ángel y Man Ray:



3. LA TRADUCCIÓN DEL ARTE: APLICACIONES A LA OBRA DE MAN RAY EN ESPAÑOL

Si algo caracteriza, desde una perspectiva traductológica, a la obra de Man Ray, ésta es la utilización intencionada del lenguaje como parte de su obra de arte o del artefacto por el que busca producir un “efecto” en su interlocutor (el receptor de su obra). En el caso que nos ocupa, en concreto, este autor franco-norteamericano gusta de utilizar el francés y/o el inglés en la denominación de sus obras o una mezcla de ambos, en construcciones léxicas o sintácticas que se sitúan a caballo entre ambas lenguas (franglais).

Esto justifica, al menos desde nuestro punto de vista, la utilización de la explicitación (traducción explicativa) como recurso necesario para facilitar la comprensión del texto de la obra de arte en la cultura meta.

Aunque el lenguaje visual puede ser considerado, en cierta medida, como “universal”, no podemos decir lo mismo del texto que acompaña, en algunas ocasiones (si no es el título de ésta) a la propia obra, por lo que la explicación resulta indispensable para facilitar la comunicación entre la obra original y el receptor de otra cultura.

3.1. Opciones de traducción adoptadas

En el encargo de traducción del catálogo de arte de Man Ray citado optamos por aplicar las siguientes estrategias de traducción:

1. Hemos mantenido en todo momento el título original de las obras, poniendo entre corchetes nuestra propuesta de traducción al español. Ejemplo: *Selfportrait* [Autorretrato] Sin embargo, una vez editada la obra, estos corchetes fueron sustituidos (por decisión del equipo de edición) por colores, de tal forma que el texto original siempre aparece en tonos de verde o gris y el texto traducido en azul.
2. No hemos traducido los títulos cuando éstos respondían únicamente a un nombre propio o a un nombre de lugar. Ejemplos: *Marcel Proust*, *Place d'Italie* (París).
3. Hemos reemplazado los juegos de lenguaje (en inglés o en francés) por otros juegos que entendemos que son equivalentes en español o cuyo uso está consolidado así en nuestra lengua. Ejemplo: *Le manche dans la manche ou le marteau sans maître* [El mango en la manga o el martillo sin amo]
4. Hemos propuesto una traducción literal cuando el juego del lenguaje no permitía una sustitución por otro, o cuando las evocaciones de la expresión original se perdían en español. Ejemplo: *Collage ou l'age de la colle* [Collage o la edad de la cola]
5. También hemos dejado en su lengua original, por razones obvias, las referencias bibliográficas.
6. Tampoco hemos traducido los nombres de algunas técnicas, por estar aceptado por los especialistas (hispanohablantes) en esta materia su versión en la lengua original: Ejemplos: *ready-mades*, *gouache*, *altuglass*, etc.
7. Hemos mantenido el bilingüismo en algunos títulos cuando el autor así lo ha querido expresar: *La femme ou Egg beater* [La mujer o batidora]

A MODO DE CONCLUSIÓN

Como conclusión de este trabajo podríamos afirmar que las dificultades que presenta la traducción del arte se asemejan bastante a las que presentan algunos textos literarios (o del campo de las humanidades) y no pocos productos audiovisuales. De hecho, entendemos que ha de ser considerada como un tipo más de traducción subordinada. Sin embargo,

hay varios aspectos que la distinguen de otras formas de comunicación intersemiótica:

1º. El concepto de tradición estética.

Resulta fundamental ubicar una obra dentro de una corriente o tradición estética antes de proceder a su traducción. De esta contextualización se obtendrá una información que resulta muy valiosa para el traductor: el uso o los usos lingüísticos que acompañan al desarrollo de esa tradición estética, lo que se verá plasmado en la existencia o no de equivalentes lingüísticos en la cultura meta.

2º. El concepto de juego lingüístico como componente de la obra de arte.

El creador de una obra de arte utiliza todos los recursos que encuentra a su alcance para construir su "artefacto", para generar un "efecto" en su receptor, y esos recursos incluyen, en según qué tradiciones o movimientos estéticos, el uso del "lenguaje" como un elemento más de su obra de arte.

Ante esta situación sólo caben tres posibles estrategias de traducción:

- a) No se traduce el texto porque entendemos que la traducción no aporta nada al receptor de la cultura meta.
- b) Se traduce el juego lingüístico reemplazándolo por otro que genere un efecto similar en el receptor de la obra traducida, excepto si se trata del "título" de la obra, en cuyo caso, salvo instrucciones muy precisas en sentido contrario, se ha de mantener el título original de la obra y añadir, en todo caso, una posible traducción de éste a la lengua meta.
- c) Se añade un anexo explicativo con los términos-clave utilizados en la obra (esto es frecuente, sobre todo, cuando se traducen obras de arte que son representativas de culturas muy alejadas entre sí).

3º. El concepto de mestizaje cultural y de coexistencia de tradiciones estéticas.

Otro aspecto que caracteriza especialmente al mundo del arte es la coexistencia de "canones estéticos" (unos más de moda que otros) representativos de diversos momentos históricos y de tendencias estéticas diversas.

Esta situación de mestizaje cultural que caracteriza al arte, como lenguaje universal, hace que la labor del traductor tenga que ser especialmente cuidadosa con el tratamiento que da a esos fenómenos de fecundación intercultural.

De alguna manera, podríamos decir que la cultura artística es una cultura mestiza, traducida, hecha de la fusión de elementos muy diversos y de una evolución que se extiende por todos los rincones del planeta e influye, con sus desarrollos en diversas épocas y lugares, a todas las demás formas de expresión estética. Pero eso quizás también sería atribuible a la Cultura con mayúsculas, que no deja de ser un constructo fruto del mestizaje y de la comunicación entre pueblos y civilizaciones.

Virgilio Moya (2004: 9) define esta situación magistralmente cuando afirma en su obra titulada *La selva de la traducción* lo siguiente: si las culturas estuvieran hechas de silencio, querríamos saber los secretos del silencio, y si de ruido, los secretos del ruido, pero las culturas están hechas de traducciones. Una cultura no sería lo que es si los hombres y mujeres que la integran no hubieran tenido acceso, por medio de la traducción, a los textos de otras culturas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORRÁS GUALIS, G. M. et al., *Introducción general al arte*. Madrid: Ediciones Istmo, 1996.
- CALABRESE, O., *El lenguaje del arte*. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica, 1997 (2ª reimpresión).
- EAGLETON, T., *La estética como ideología*. Madrid: Editorial Trotta, 2006.
- MOYA, V., *La selva de la traducción*. Madrid: Editorial Cátedra, 2004.
- RAY, Man, *Yo soy un enigma. I am an enigma*. Catálogo de arte (traducción y comentarios traductológicos de Emilio Ortega Arjonilla y Ana Belén Martínez López). Fundación Natal Pablo Picasso, Málaga, 2006.
- SOBREVILLA, D., *Filosofía de la Cultura*. Madrid: Editorial Trotta-CSIC, 1998.