



Traducir con el cuerpo: la traducción como experiencia tangible y corporal

Translating with your body: Translation as a tangible and corporeal experience

M^a Carmen África Vidal Claramonte

Universidad de Salamanca

Salamanca, España

africa@usal.es

<https://orcid.org/0000-0002-0521-6906> 

Resumo: Traducir nunca es una actividad ajena a lo que ocurre a su alrededor. De ahí que, como es bien conocido, las teorías de la traducción hayan cambiado tanto desde mediados del siglo pasado hasta nuestros días. Ni que decir tiene que los retos sociales, económicos, políticos y éticos que nos propone el siglo XXI no tienen paragón. Ante esto, la traducción no podía quedarse al margen. Y no lo ha hecho. Son ya muchas las teorías que insisten en superar el “linguistic bias in Translation Studies” (Marais, 2019). Lo que esto significa es que la traducción entre lenguas no parece en absoluto suficiente hoy, cuando la información se transmite mediante muchos sistemas semióticos. El significado se crea a través de variados canales, entre ellos la materialidad de los objetos. Por eso en la primera parte de este artículo me fijaré en llamada “tangible translation” (Ciribuco & O’Connor, 2022), que ejemplificaré a través de traducciones tangibles que se han hecho en el mundo del arte, no con palabras sino con otros sistemas semióticos. Esas traducciones tangibles nos llevarán en la segunda parte del artículo a entender la traducción como una *experiencia* con todo nuestro cuerpo (Campbell & Vidal, 2024, 2025), no únicamente con el intelecto. Siguiendo la llamada “antropología de los sentidos” (Howes, 2005), mi propuesta es que en el siglo XXI se traduce de una forma tangible con el cuerpo, porque transmitimos información con los sentidos, con las emociones, con los gestos, con el tacto, con el gusto, con el olfato. La traducción se amplía así hasta convertirse en un proceso somático y parasomático (Robinson, 1991, 2023). La tercera parte del artículo propone aplicar esta traducción tangible que se crea con el cuerpo a la obra de una artista indígena, Cecilia Vicuña, que traduce con todos los sentidos, sin palabras, mediante *quipus*.

Palabras clave: traducción; cuerpo; sentidos; materialidad de la traducción; traducción tangible; Cecilia Vicuña.



Abstract: Translating is never an activity that is oblivious to what is going on around it. Hence, as is well known, translation theories have changed so much from the middle of the last century to the present day. It goes without saying that the social, economic, political and ethical challenges of the 21st century are unparalleled. In the face of this, translation could not remain on the sidelines. And it has not. There are already many theories that insist on overcoming the “linguistic bias in Translation Studies” (Marais, 2019). What this means is that translation between languages does not seem at all sufficient today, when information is transmitted through many semiotic systems. Meaning is created through varied channels, among them the materiality of objects. That is why in the first part of this lecture I will focus on the so-called “tangible translation” (Ciribuco & O'Connor, 2022), which I will exemplify through tangible translations that have been made in the art world, not with words but with other semiotic systems. These tangible translations will lead us in the second part of the article to understand translation as an *experience* with our whole body (Campbell & Vidal, 2024, 2025), not only with the intellect. Following the so-called “anthropology of the senses” (Howes, 2005), my proposal is that in the 21st century we translate in a tangible way with the body, because we transmit information with the senses, with emotions, with gestures, with touch, with taste, with smell. Translation is thus extended to become a somatic and parasomatic process (Robinson, 1991, 2023). The third section of the article proposes to apply this tangible translation that is created with the body to the work of an indigenous artist, Cecilia Vicuña, who translates with all the senses, without words, by means of *quipus*.

Keywords: translation; body; senses; materiality of translation; tangible translation; Cecilia Vicuña.

I. Introducción

Una de las cosas que, desde siempre, más me han fascinado de la traducción es que es una actividad nunca ajena a lo que acontece a su alrededor. Por eso precisamente, porque la traducción va incorporando los cambios de la(s) cultura(s) en la que se inserta(n), las definiciones de qué es traducir no pueden ser cerradas y las reflexiones teóricas sobre ella han cambiado mucho desde los años sesenta del siglo pasado hasta la actualidad. Lejos queda la creencia prescriptivista de que traducir era buscar la palabra equivalente, que solo había una traducción posible de un texto y que el original era superior. Las nuevas teorías Gideon Toury (1980) desde el descriptivismo, de Theo Hermans (1985) con su concepto de manipulación, las definiciones rompedoras del giro cultural de Susan Bassnett y André Lefevere (1990) y tantas otras ideas, dieron lugar a cambios espectaculares que nos han llevado al lugar donde ahora estamos, un momento histórico en el que quienes traducimos sabemos que los sinónimos no existen, que la relación entre las lenguas es siempre asimétrica y que la equivalencia absoluta, los puentes y los espejos no son más que metáforas vacías. El siglo XXI no deja de recordarnos que traducir se parece más al espejo de Alicia, ese que lo invierte todo, ese que entra en el interior de la(s) realidad(es) y escudriña lo que hay al otro lado. Lejos de concepciones platónicas o positivistas del significado, en un mundo global como el contemporáneo, híbrido y diaspórico, al traducir no se dice nunca lo mismo, como advierte Umberto Eco (2003) en su libro titulado significativamente *Dire quasi la stessa cosa* [Decir casi lo mismo], porque el significado no es estable, lineal ni monocromático, y porque tampoco el lenguaje es neutral ni inocente sino heteroglósico.



En mi opinión, uno de los cambios más significativos que se han dado en nuestra disciplina durante las dos últimas décadas ha sido la apertura de la traducción hacia otras disciplinas. Así, la definición de traducción se ha ampliado. Sin duda, era algo necesario, dado que la traducción está hoy en todas partes, desde los contextos legales e institucionales hasta los medios de comunicación, lo audiovisual, la publicidad, etc. En todos esos entornos y en muchos más, quienes traducimos sabemos que “[n]o translation can ever be the ‘same’ as the original, for translation involves so much more than the linguistic” (Bassnett, 2022, p. vii).

Uno de los avances más significativos, entre otros muchos, en los Estudios de Traducción fue el llamado “outward turn” que Bassnett y Johnston inauguraron en 2019 en un número especial de la revista *The Translator* (Bassnett & Johnston, 2019). En ese volumen se incidía en la importancia de que la traducción se abriese a otras disciplinas, en línea con lo que ya habían adelantado Michael Cronin (2017) con su eco-traducción o Sherry Simon (2012, 2019) con sus ciudades multilingües, por citar dos nombres muy relevantes. Asimismo, ese giro reconocía la traducción como espacio de pensamiento con derecho propio dentro de las humanidades.

Será en este contexto en el que encuadraré mi discurso, porque esa apertura hacia otras disciplinas ha dado lugar a una manera amplia de entender la traducción que considera que traducir no es sólo una operación interlingüística. Efectivamente, son ya muchas las teorías que insisten en superar el “linguistic bias in Translation Studies”, como insiste Kobus Marais (2019) en un libro clave. Lo que esto significa es que la traducción entre lenguas no parece en absoluto suficiente hoy, cuando la información se transmite mediante muchos sistemas semióticos, imágenes, colores, olores, sabores, tacto, gestos, etc. El significado se crea mediante múltiples canales, entre ellos a través de la materialidad de los objetos. Por eso en la primera parte de este artículo me fijaré en llamada “tangible translation” (Ciribuco & O’Connor, 2022), que ejemplificaré a través de traducciones tangibles que se han hecho en el mundo del arte, no con palabras sino con otros sistemas semióticos¹.

Esas traducciones tangibles nos llevarán en la segunda parte del artículo a entender la traducción como una *experiencia* con todo nuestro cuerpo (Campbell & Vidal, 2024, 2025), no únicamente con el intelecto. Siguiendo la llamada “antropología de los sentidos” (Howes, 2005), mi propuesta es que en el siglo XXI se traduce de una forma tangible con el cuerpo, porque transmitimos información con los (más de cinco) sentidos existentes, con las emociones, con los gestos, con el tacto, con el gusto, con el olfato. La traducción se amplía así hasta convertirse en un proceso somático y parasomático (Robinson, 1991, 2023), “by perceiving and experiencing non-verbal media through visual, auditory and other sensory channels” (Campbell & Vidal, 2019, p. xxvi).

La tercera parte del artículo propone aplicar esta traducción tangible que se crea con y a través del cuerpo a la obra de la artista indígena Cecilia Vicuña, que traduce con todos los sentidos, sin palabras, mediante *quipus*.

¹ No obstante, también es importante señalar que hay casos, como los que mencionaré más abajo, en los que lo lingüístico adquiere una dimensión material, dado que las palabras se tornan objetos que se sienten con todo el cuerpo. El trazo de la escritura es en estos ejemplos la materialidad física que puede revelarse en las ondas sonoras o en los contornos de la escritura. La dimensión material de la lengua, como veremos con algunos ejemplos en páginas posteriores, puede en algunos casos entenderse como algo tangible que resuena en los cuerpos.

2. Traducciones tangibles a través de la materialidad de los objetos

Siguiendo algunas de las líneas de investigación en traducción antes mencionadas, mi hipótesis de partida es que no solamente comunicamos con palabras sino a través de otros muchos canales y sistemas semióticos no lingüísticos. Sabido es que en el siglo XXI la llamada cultura visual transmite información sobre todo mediante la imagen. Por eso en la traducción de publicidad, de literatura infantil, medios de comunicación, espacios digitales, traducción audiovisual, etc., lo más importante es “the translator’s gaze” (Vidal Claramonte, 2022). En la sociedad global, el lenguaje verbal es solo uno más de los repertorios multimodales y multisensoriales a través de los cuales se produce la comunicación. Por eso, el concepto de traducción actualmente se ha ampliado mucho. Traducir ha dejado de ser una tarea mecánica, interlingüística, secundaria (Blumczynski, 2016, 2023; Marais, 2019, 2023; Meylaerts & Marais, 2023; Zheng et al., 2023). Como señala Karen Bennett (2022, p. 61), “it is becoming increasingly accepted that the purely verbal text is something of a chimera and that in even the most banal and everyday kind of text, multiple semiotic codes conspire in the generation of meaning”.

De entre todas las sugerentes posibilidades que plantean hoy los estudios de traducción, me quiero centrar aquí en la traducción no lingüística que se produce a través de la materialidad de los objetos. Quizás el ejemplo más claro de lo que esto quiere decir nos lo ofrece Sherry Simon en un artículo reciente. Simon comenta que, en una reunión del museo de Holocausto de Montreal, uno de los presentes decidió pasar un objeto de la colección del museo, una cartera de piel que procedía de uno de los campos de concentración y que uno de los prisioneros había recibido como regalo de cumpleaños. Simon describe cómo a través del tacto ese objeto traducía emociones, historias, traumas, memorias, y cómo el significado no se transmitió a través de palabras sino mediante los sentidos:

Their meaning is created at the juncture of the immediacy of physical contact (touch, smell, closeness to the eyes) and the distance of their origins, across vast disparities of experience. This is the power of the object – to be accessible and yet to evoke dimensions of faraway, inaccessible suffering. The link between these two dimensions is narrative. We experience the object through the layers of narrative which have accompanied the object through time and across languages. Our encounter with these objects is mediated: it is the result of multiple processes of translation (Simon en Simon & Polezzi, 2022, p. 154).

La traducción se produce aquí a través del tacto:

Touch provides the satisfaction of a corporeal encounter. By touching a collected object the hand of the visitor also encounters the traces of the hand of the object’s creator and former owners. One seems to feel what others have felt and bodies seem to be linked to bodies through the medium of the materiality of the object they have shared (Classen & Howes, 2006, p. 202).

Esto es precisamente a lo que se refiere la llamada “materiality of translation” (Littau, 2011, 2016; Coldiron, 2016; O’Connor, 2021; Ciribuco & O’Connor, 2022; Bennett 2022; Blumczynski, 2023; Gambier, 2023). Lo material de los objetos (su textura, su forma, su color, su olor) *traducen* emociones, historias, de una manera tan o más adecuada que las palabras.



Los objetos que han estado en espacios donde se han vivido situaciones traumáticas cuentan historias al ser trasladados a otros espacios, y aquí por supuesto entran en juego la memoria y las emociones. Según Violi (2017, p. 20), “[m]emory is not in the objects that support it, [...] but lies in the processes of construction, interpretation and translation of their meaning”. Los espacios relacionados con el genocidio nazi son ejemplos clave, sin duda. Quién no recuerda los zapatos amontonados en los museos del Holocausto, que traducen las historias de quienes fueron silenciados. Pero también ocurre la materialidad de la traducción a través de la *translatio*² de los objetos en los viajes de los migrantes intentando buscar una vida mejor. Estos son objetos emocionales (Goldfajn, 2023a; Vidal Claramonte, 2024b) que traducen emociones:

Attention to things in translation—attention to objects, materialized forms in the physical world represented in translation—can offer us powerful insights not only about the various ways in which translation has engaged with things but also indirectly about the relations between people and things (Goldfajn, 2023b, p. 455).

Así, los objetos “function as expressions as well as sources of emotions between people, [objects which], within concrete settings, are at the center of emotional experience and act as crucial mediators in emotional transactions between humans” (Goldfajn, 2023a, p. 53).

Con los objetos se produce una *translatio* cuando emprenden un viaje con sus propietarios. La traducción ocurre aquí a través de la materialidad de dichos objetos. Es lo que Andrea Ciribuco y Anne O’Connor (2022) denominan “tangible translation”. En el caso de los migrantes, hay que tener presente que la traducción es “a ubiquitous activity in the everyday life of a migrant or refugee, a survival mechanism in diverse neighbourhoods” (Ciribuco, 2021, p. 10). Los objetos traducen y se traducen, porque mantienen el significado de su lugar de origen, pero también cambian lo que significan en el lugar de llegada, porque el espacio en el que se ubican es diferente.

Este viaje de los objetos da lugar a una *translatio*, pero hay que tener siempre presente que esos objetos cargados de historias y emociones traducen dichas emociones a través de los sentidos, del cuerpo, de lo tangible, de los olores, de las texturas. En estos casos lo meramente lingüístico no es suficiente. Necesitamos un tipo de traducción que vaya más allá de los dualismos cartesianos entre mente y cuerpo y de la idea tradicional de la traducción como una tarea secundaria y mecánica de sustitución de una palabra por otra para encontrar la equivalencia absoluta.

Por eso propongo que estamos también ante un ejemplo de *translationality* (Robinson, 2017; Blumczynski, 2023). La *translationality* es una traducción siempre en movimiento, nunca estática, siempre cambiante en función de los espacios, que se produce a través de los sentidos: “transformationality or the constant emergence of everything through embodied, situated, performative interactions” (Robinson, 2017, p. x). Es una traducción dinámica: “To translate is to

² *Translatio* tiene que ver con *translatio studii et imperii*. Es un concepto utilizado hoy por bastantes translation scholars (entre ellos Blumczynski, 2023) en relación con la traducción que va más allá de lo lingüístico: “To explore translation from a non-linguistic angle by borrowing the notion of *translatio* from medieval and especially relic discourse to propose a multidimensional approach to translation and unlock a genealogy within translation studies that risks remaining concealed by the standard emphasis on language-and text-based methods within the field [...] complicating the discourse of translation studies, an already and profoundly transdisciplinary field, as a legitimate, indeed necessary, move in this specific historical moment when simplistic notions of language, culture, identity are proving sorely unable to make sense of the web of experiences in which each individual is immersed thus creating a perilous hiatus between the intricacy of the world in which we live and a utopian simplicity of the theories that we use to interpret it” (Bertacco, 2023, p. 118).

move (meaningful) things around, even if only on etymological grounds” (Blumczynski, 2023, p. 2). En este contexto, los objetos que viajan son fundamentales “in shaping migrant memories, and how they can become symbols of belonging, badges of identity [...] objects from ‘home’ continue to play a crucial role in catalyzing their memories, nostalgia” (Ciribuco & O’Connor, 2022, p. 2). Y, por otro lado, “[o]bjects found and acquired in the host country, on the other hand, often become tangible proof of improved social status” (Ciribuco & O’Connor, 2022, p. 2).

Son muchos los ejemplos que existen de esta traducción de las emociones a través de los objetos —desde zapatos, fotografías, comida, relojes, ropa, libros, dibujos, hasta objetos religiosos o instrumentos musicales, entre otros muchos— y que ha recogido tanto la literatura como el arte contemporáneo (Vidal Claramonte, 2024b). Uno muy reciente lo encontramos en una experiencia planteada por Médicos Sin Fronteras. La organización preguntó a una serie de migrantes “Do you carry any prized belonging with you and what do they mean to you?”. En muchos casos, los migrantes portaban pequeños objetos que trasladaban emociones. Por ejemplo, Hamid, de Pakistán, cuenta que:

The ring and necklace I have with me are gifts from my two brothers. Having them with me makes me feel connected to my family wherever I am. When I put them on, I feel I am talking to my brothers, as if I could see them. During my stay in Libya, I didn’t wear the ring or necklace because I know they will be stripped away from me. But when I arrived on Geo Barents, the first thing I did was to put them on because here, it’s a trustworthy place (Doctors Without Borders Canada, 2024).

Para Dilba, de Siria, las fotografías traducen recuerdos:

I have photographs of my husband, my children, my siblings, my best friends, etc. Even one that was on my university student card. The one that is the most precious to me is the one of my father, who passed away. I carry all these photographs with me to keep the memories alive. With the war in Syria, everyone went to a different place. Some of my friends went to Norway, others to the Netherlands, some stayed in Damascus, I went to Kobanî. I had to quit university, leave my neighbourhood, my friends, the place I grew up in. The war dispersed us and even though I haven’t seen them for years, with the photographs, their memories stay (Doctors Without Borders Canada, 2024).

Algo similar le ocurre a Khadijah a través de bolsas llenas de hierbas y plantas tradicionales que le preparó en su día su abuela, o a Amer, con pequeños objetos que le dan esperanza y fuerzas para seguir adelante:

These items carry a huge amount of memories and meaning. It was hard to carry them all the way and across borders to ensure they didn’t get ruined. I carried them when I crossed the desert and walked through valleys. I was ready to let go of the clothes I had but didn’t want to lose these. The wooden piece has been damaged because of the heat and humidity, but I will fix it (Doctors Without Borders Canada, 2024.).

Otro ejemplo muy relevante de traducción tangible hecha a partir de la materialidad de los objetos nos lo ofrece Moira Inghilleri, que en diversas conferencias y publicaciones amplía la definición de traducción y habla de traducciones visuales no lingüísticas que se construyen con



objetos que traducen emociones e historias en el mundo del arte. Inghilleri asegura que en muchas ocasiones los objetos traducen las emociones mejor que las palabras (BYU Kennedy Center, 2019). Pone un ejemplo que me parece extraordinario, las “traducciones visuales” (el término es de Inghilleri, y nótese que utiliza la palabra “traducciones”) del artista sirio Nizar Ali Badr. Badr hace traducciones tangibles de los viajes que sus compatriotas inician en busca de una vida mejor, y lo hace con pequeñas piedras de la playa, que son las “palabras” con las que habla de las emociones de estas personas. Sus cuerpos, sus pertenencias, todo está hecho con piedrecitas, a través de las cuales se construyen traducciones tangibles de esas vidas migrantes, siempre en movimiento. Las narraciones no se crean aquí con palabras sino *objets trouvés* que se convierten en la voz de quienes han sido silenciados.

Posteriormente, la escritora Margriet Ruurs, atrapada por la fuerza de las traducciones visuales de Badr, quiso reescribir esas traducciones lingüísticamente y transformarlas en un libro de literatura infantil. *Stepping Stones: A Refugee Family's Journey*, a su vez, se ha traducido ya a diez lenguas y ha servido para recoger fondos para familias de refugiados. Además, el libro ha aparecido en una versión bilingüe, traducida al árabe por Falah Raheem, para quien las piedras son el verdadero medio de comunicación del libro, y por eso las hace aparecer en su título: “Las piedras de los caminos” es la traducción literal del título en árabe.

Como hemos visto, en todos estos casos la *translatio* de objetos da lugar a una traducción que no ocurre con palabras sino con objetos, no con el intelecto sino con las emociones, con todos los sentidos. Al tocar, oler, sentir, tocar esos objetos, traducen recuerdos, historias, sensaciones, emociones. Por eso es necesario ampliar la definición de traducción:

If the emotional, cultural, and personal importance of objects in the migratory experience is undeniable, looking at it from a translational point of view means looking at the various ways in which the significance of a “thing” is expanded and transformed to encompass the movement of meaning across different landscapes. Objects can emphasize translation’s role as a force impacting the worlds that migrants and refugees inhabit (Ciribuco & O’Connor, 2022, p. 6).

El giro hacia la materialidad de la traducción abre nuevas perspectivas, nuevas maneras de traducir que tienen en cuenta todos los canales, no solamente los intelectuales, a través de los cuales nos llega el conocimiento del mundo. La traducción tangible, el giro material, pone sobre el tapete la necesidad de atender a lo que los sentidos, a lo que nuestro cuerpo, nos transmite.

3. Traducir con el cuerpo

Por lo tanto, traducir, sobre todo en situaciones conflictivas donde se transmite información no tanto a través del intelecto como de las emociones, no puede ser una actividad solo intelectual o solo lingüística. En estas circunstancias se traduce con todo el cuerpo. “Carrying things from one place to another means feeling their size, shape, texture and weight – sometimes also their smell and taste” (Blumczynski, 2023, p. 11). Traducir es una experiencia psicosomática (Robinson, 1991) que se siente:



Felt experience will reveal that we not only *feel* the processuality I'm calling translationality: we *perform* it with our bodies, interactively. We coperform it. Performed translationality would be shorthand for *felt- becoming-mobilized-becoming-performed translationality*. We first feel the change, feel the need to respond actively to the change, to participate in translationality. As we also feel the others around us feeling the same processual or translational impulses, we collectively *mobilize* those impulses for action. The performance of the mobilized action that ensues is collective as well, but continues to be felt and mobilized in each individual member of the group (Robinson, 2017, pp. ix–x).

Las traducciones a las que me he referido anteriormente se hacen con el cuerpo, son experienciales en el sentido de Campbell y Vidal (2019, 2024, 2025)³. Son ejemplos claros de que “communication happens on many levels, the gestural, the olfactory, the visual” (Campbell & Vidal, 2019, p. xxv):

The translator effectively plays the role of mediator in an experiential process that allows the recipients (viewer, listener, reader or participant) to re-create the sense (or “semios”) of the source artefact for themselves [...] This holistic approach recognizes that there are multiple possible versions of both source and target texts and this can help mitigate the biases and preconceptions a static, intralingual translation can sometimes introduce (Campbell & Vidal, 2019, p. xxvi).

Son traducciones performativas que se producen “[s]witching the emphasis from communication to experience”. Traducimos “not just with the eyes but with all other senses” (Campbell & Vidal, 2019, p. xxix):

[P]erceiving through the eyes, ears, tongue or body of another opens the willing recipient (performer or spectator) to unfamiliar affects and sensory experiences, a “disorienting” event that can, if enacted in a safe environment, lead to personal growth and greater levels of awareness and understanding of the other, and thereby enhance cultural literacy (Campbell & Vidal, 2019, p. xxiv).

Traducir implica experimentar, sentir, “to be experienced [...] that aspect of material culture that experientially connects us to other people, places, times, and sensations” (Blumczynski, 2023, pp. 41, 192–193). Traducir con todo el cuerpo, no solo con palabras, nos abre un gran abanico de posibilidades “to carry form and sense from one culture into another beyond the limitations of words. At the same time, such processes impact on the source artefact enriching it with new layers of understanding” (Campbell & Vidal, 2019, p. xxvi). Esto implica “the full immersion of the translator in the text, with eyes, ears, skin, nose, limbs and heart” (Campbell & Vidal, 2019, p. 3). Una traducción que encuentra significados no únicamente en las palabras sino en las formas, los sonidos, los silencios, las texturas, los gestos, los olores. Una traducción que es interactiva y participativa, resultado de una metodología holista que “recognizes that there are multiple possible versions of both source and target texts and this can help mitigate the biases and preconceptions a static, intralingual translation can sometimes introduce” (Campbell & Vidal, 2019, p. xxvi). Así, al destacar

³ Madeleine Campbell y Ricarda Vidal lideran un grupo de investigación al que tengo el honor de pertenecer. Este grupo está formado por traductores y artistas que plantean una forma totalmente nueva de entender la traducción, a través del cuerpo y de los sentidos: <https://experientialtranslation.net/>

la dimensión corporal del proceso que es traducir, acercamos la traducción a la responsabilidad ética hacia los objetos que traducen y que nos traducen.

Para construir esta nueva manera de entender la traducción es muy útil darse cuenta de que la llamada antropología de los sentidos ya planteó hace unas décadas la idea de comunicar a través de los sentidos. La cultura occidental siempre ha privilegiado el sentido de la vista, pero este giro hacia los sentidos de la antropología se propone ser una crítica al verbocentrismo del giro lingüístico de Rorty en los años sesenta del siglo pasado y al giro pictórico de Mitchell en los ochenta, giros a los que siguieron el “corporeal turn” y el “material turn” (Howes, 2021; véase también Howes, 2022, 2023, 2024). Además, es importante destacar que el giro hacia los sentidos en antropología surge a la vez que el giro material, que se centra en los objetos, los materiales y sus entornos, y también al tiempo que el giro afectivo, que subvierte la tradicional hegemonía de la razón en occidente.

Por eso durante los últimos años hay un auge muy importante de teorías de la traducción que se están fijando en qué papel desempeñan las emociones y los afectos en la persona que traduce, como hemos visto más arriba con los ejemplos aportados por Sherry Simon, Moira Inghilleri, Tal Goldfajn o Médicos Sin Fronteras. Sin duda esto es importante en cualquier circunstancia, pero mucho más en aquellas traducciones que se insertan en situaciones emocionalmente complejas, que se relacionan además con la memoria y los recuerdos, como son las de los migrantes, refugiados, o situaciones traumáticas por motivos muy diversos. Las aportaciones de Sara Ahmed (2014), Bella Brodzki (2007), Federica Mazzara (2017), Kaisa Koskinen (2020), Loredana Polezzi (2020), Siobhan Brownlie (2021), Susannah Radstone y Rita Wilson (2021), Sharon Deane-Cox y Anneleen Spiessens (2022), Susan Petrilli y Meng Ji (2022, 2023), Claudia Jünke y Désirée Schyns (2024), Margarita Savchenkova (2024), entre otras muchas, han contribuido sobremanera a que la definición de traducción se amplíe, superando lo meramente lingüístico hasta demostrar que la comunicación se produce mediante muchos canales y se transmite significado tanto intelectual como emocional, y, si esto es así, la tarea de traducir tiene que adoptar formas nuevas. Parece que las nuevas líneas de investigación están en el buen camino:

Can smell be translated into sound? How are biochemical signs translated into electromagnetic signs? What kind of reality does translation studies construct if it never deals with the translation of touch, smell or taste? [...] translation is a complex process: Meaning is a complex trajectory to which a multitude of factors contributes (Marais, 2019, pp. 55, 56).

Y es que son muchas las situaciones en las que la comunicación se produce con el cuerpo, más allá de los dualismos típicamente cartesianos. Aparte de los ejemplos ya mencionados, cabe citar los *drip paintings* de Jackson Pollock, inspirados en los *Navajo sand paintings*, cuadros que transmiten su mensaje sensorial y emocional a través del tacto, como lo hacen los navajos:

Seeing Pollock lay his whole body on the canvas covering the ground is clearly reminiscent of the Navajo healers in direct contact with the materiality of their sand paintings. Similarly, Pollock's paintings are also multisensory. A closer look reveals their multiple layers, textures, colors, and sensations that appeal to all the senses. Pollock paints with his whole body, translating sensations and emotions through the “lower” sense of touch. Touch is here synonymous of bodily intimacy (Vidal Claramonte, 2025b, p. 110).



También se podrían citar muchas performances de Joseph Beuys como *The Chief* o *How to Explain Paintings to a Dead Hare*, donde de nuevo, como explico con detalle en otro lugar (Vidal Claramonte, 2024a), la comunicación se produce sin palabras, a través del tacto:

The tactile sense encompasses the entire body, inside and out. It emanates from the whole expanse of the skin, unlike the other senses, which are more circumscribed. We feel the surrounding world at every bodily surface and in every instant, even while we sleep. Sensory experience is first and foremost tactile experience, contact with others and objects, the feeling of our feet touching the ground. The world imparts its forms, volumes, textures, shapes, masses, and temperatures to us through its endless layers of skin (Le Breton, 2017, p. 95).

Asimismo, cabe citar, por ejemplo, a artistas como Cindy Sherman o Dina Goldstein, que, entre otras muchas, utilizan su propio cuerpo como un territorio que traduce luchas de poder contra el patriarcado (Vidal Claramonte, 2025a). Pero, en este caso, me gustaría centrarme en la última parte de este artículo en la obra de una artista chilena indígena que traduce con el cuerpo a través de la materialidad de los objetos.

4. Cecilia Vicuña, traductora sensorial

Cecilia Vicuña es una artista caleidoscópica, performer, poeta y traductora activista indígena, comprometida con las libertades y los derechos humanos, con el feminismo, con la ecología. Asumiendo la naturaleza extraordinaria de la totalidad de la obra de Vicuña, que ha recibido ya muchos premios y reconocimientos internacionales, me interesa destacar aquí que para transmitir sus mensajes utiliza todo el cuerpo tanto cuando escribe poesía como cuando crea arte: “My process is not thinking. My process is sensing, attending to that what is around us, in our field of love, I would say” (Guggenheim Museum, 2020). Su manera de comunicar es corporal, sensorial y sensual, por eso creo que es un ejemplo muy evidente de esas nuevas maneras de traducir a las que me estoy refiriendo en este artículo. Su poesía es táctil, como en *Saboramí* (1973), *PALABRARmas* (1984), *cloud-net* (1999), *Instan* (2002) o en *Word & Thread* (1996), un libro-escultura de solo diez páginas donde el “lector” siente, toca, porque las palabras están literalmente entrelazadas con hilos⁴. En su poesía, Vicuña juega con la materialidad de las palabras, que en muchas ocasiones se mueven por la página como si se tratara de seres vivos, objetos con vida propia con los que se está jugando, tocando, sintiendo. En *Spit Temple* (Vicuña, 2018, p. 41) relata lo que le contestó a su madre la primera vez que la encontró “escribiendo”: “No one had taught me how to write. ‘What are you doing, mijita?’ she asked. ‘I’m painting,’ I told her, and went on speaking to the signs”.

Vicuña también considera las palabras como objetos tangibles que, como tales traducen emociones. Para ella una traducción puede ser mejor que el original que permite al lector crear una tercera versión del texto, según afirma en una interesante entrevista con Amarante (2019, p. 234):

⁴ <https://www.ceciliavicuna.com/poetry>

Há traduções que são, muitas vezes, melhores do que original [...] A tradução, ao lado do original, permite que o leitor crie uma terceira versão do texto, que é uma combinação dessas duas. Tradução é uma grande arte, porque é a arte da interação, é uma arte profunda da imaginação humana.

La obra poética de Vicuña es, sin duda, ejemplo de traducción de emociones y de información a través de lo tangible. Como he señalado en otro lugar (Vidal Claramonte, 2025b) la artista traduce emociones y afectos con palabras que no son tanto elementos lingüísticos como objetos emocionales con vida propia que esperan ser tocados, imaginados, vistos, sentidos. Esto está en la línea de lo comentado anteriormente en relación con la materialidad de lo lingüístico. Un ejemplo es *Instan* un libro de poesía experimental, publicado en 2002, donde las palabras son objetos materiales en continuo movimiento, lo que obliga a quien tiene el libro en sus manos no solo a “leer” sino también a “sentir” esas palabras, tocándolas y observando cómo se transforman, crecen se pliegan y despliegan. *Instan*, señala Vicuña “e todo ele é a tradução de uma palavra, instan” (Amarante, 2019, p. 236). *Instan* no es un libro en el sentido occidental sino un objeto que se siente con todo el cuerpo. Se podrían mencionar otros muchos ejemplos, como *Spit Temple* (Vicuña, 2018),

Que traz transcrições das minhas performances orais; quem transcreve as minhas palavras também é uma tradutora [Rosa Alcalá]. Esse livro ganhou um prêmio de tradução, apesar de eu ter dito tudo em inglês. O que é a tradução? É a transcrição das minhas palavras, como foram ouvidas por quem as transcreveu. Então o prêmio foi para ela, pois ela olhou minhas palavras. Não há uma tradução do espanhol para o inglês, senão do inglês para o inglês (Amarante, 2019, p. 234).

Pero aquí me gustaría centrarme en sus traducciones tangibles y corporales a través de quipus. El quipu (que significa “nudo” en quechua) es un antiquísimo sistema quechua de codificación de información a base de nudos que se hacen en cuerdas de colores colgadas. Vicuña se sintió fascinada por la idea de que se pudiera transmitir información de una manera tan táctil y se preguntó por qué esa manera de comunicar se había borrado de nuestra cultura y de nuestra memoria. Como ella misma dice, los quipus son poemas espaciales, textiles, formas táctiles de recordar a través del cuerpo que los conquistadores decidieron destruir, aunque afortunadamente no lo consiguieron:

In the Andes people did not write, they wove meaning into textiles and knotted cords. Five thousand years ago they created the quipu (knot), a poem in space, a way to remember, involving the body and the cosmos at once. A tactile, spatial metaphor for the union of all. The quipu, and its virtual counterpart, the *ceque* (a system of sightlines connecting all communities in the Andes) were banished after the European Conquest. Quipus were burnt, but the quipu did not die, its symbolic dimension and vision of interconnectivity endures in Andean culture today⁵.

A Vicuña le interesa lo efímero, lo *precario*. Sus “basuritas” son obras de arte hechas con palitos, ramitas, palos de bambú, con lo que otros dejan atrás. Son una forma de resistencia a través de una cosmología de lo menor, de lo marginado por occidente:

⁵ <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/cecilia-vicu%C3%Bl/a/exhibition-guide>

The guiding metaphor behind her *precarios* series, begun in 1966, is that of correspondences, or reciprocity, as reflected in the textile, or weaving, process. Latin America's great gifts are often treated by Europeans and North Americans as "garbage," which inspired her *basuritas* (little rubbish) — fragile fragments of discarded beauty that she constructs and leaves in landscapes and cityscapes, evidence of humanity no matter how scorned. Looking at her larger concept, she wonders, "what is it to throw a little boat into the Hudson River, to touch and encounter the real *basuritas*, the condom with AIDS, the plastic plate that will live for a million years? Is it a recognition, a form of saying: this is us, our legacy, our remains, our shadow?" (letters to the author, 1988-89) [...] her anger is betrayed in their title, *Basuritas* ("little rubbish")—a reference to the prevailing view of Latino immigrants in the United States. Her reigning metaphor is weaving, or the "metaphysics of textiles," through which she can, like Spiderwoman, travel precariously on the threads that connect her two lives (Lippard, 1990, pp. 127, 128).

Lo precario traduce también mediante lo tangible, a través de lo material, pero esta vez son materiales que otros han desechado. Los *precarios*

Are visual poems, 'metaphors in space'. Scraps of stone, wood, feathers, shells, cloth, and other human-made detritus are gently juxtaposed. They are often shades of white, gray, black, and brown, bound perhaps with brightly-colored thread [...] Their 'fastening' is so loose [...] that the parts seem to have been blown together into a whole that might metamorphose into another at any moment (Lippard, 2020, p. 57).

Los nudos de sus quipus están también hechos de materiales precarios. Son para ella, además de una manera no occidental de transmitir información y conocimiento, un campo de energía en el que todo el mundo está conectado. Por eso considera que su público co-crea con ella, porque su arte es una invitación a compartir, a entrelazarse, a interrelacionar. Es un arte que sugiere que existen muchos puntos de vista, pero que aun así eso debe ser un acicate para trabajar en comunidad. Su arte es precario, como ella misma lo llama, porque es frágil, vulnerable y está hecho para desaparecer.

Todos sus quipus son traducciones sensoriales, corpóreas, de conocimiento indígena que en muchas ocasiones ha sido silenciado. La propia artista habla de sus quipus como una forma de traducción:

The first site-specific quipu that I did was in Santiago in the year 2000. It was in an exhibition called *Semiya*, and I called the quipu *Semiyo* because we were not yet ready to relate to the seed, just as we were not yet ready to relate to the quipu. So, I made this quipu almost invisible. It was a white gallery, white ceiling, white floors, white walls, and I put a very faint white thread, and from this white thread hung the tiniest of seeds, so people could come in the gallery and think: an empty room! That is what I wanted the quipu to inhabit, that in-between space between what is readable, what is not readable, what is translatable, what is translated, and what cannot yet be translated. And it is a translation in the sense of what the indigenous people of the Andes saw in the quipu. They saw a connectivity between their bodies and the world, the connectivity between their body and the cosmos, the illustration of the stars, all these things (Vicuña en Harvey, 2020, n.p.).



Es muy interesante destacar que, como ella misma señala en la cita anterior, en sus quipus la traducción de ese conocimiento marginal, *precario*, desdeñado, se hace a través de todos los sentidos, porque es:

A form of embodied language that takes shape like chords of music or visual poetry, with every colored string, knot, or shell a semantic unit to be read, heard, and interpreted in dialogue with the other knotted strings [...] the *quipu* for Vicuña is a powerful visual manifestation of the ways that fiber-based creations hold and organize information, as well as a tactile, spatial way to transmit memory” (Bryan-Wilson, 2017, p. 111).

Un ejemplo es su *Chanccani Quipu* (2012), una obra muy especial:

Each *Chanccani Quipu* was produced entirely by hand. The poem was “printed” on unspun wool using stencils made by the poet who also knotted the threads. The quipu is tied or bound to a 16 in. bamboo spine from which it hangs to about 48 in. when installed. The work is housed in a hand-stenciled box (18 1/2 x 18 1/4 x 4 in.) made by Susan Mills. Silicon Gallery Fine Art Prints in Philadelphia printed the drawing and the pamphlet in full-color (Vicuña, 2012)⁶.

Vicuña describe el poema como “a prayer for the rebirth of a way of writing with breath, a way of perceiving the body and the cosmos as a whole engaged in a continuous reciprocal exchange”. *Chanccani Quipu* es un “libro” publicado por la editorial Granary Books (Vicuña, 2012) que juega con la materialidad, con lo tangible. Es un texto bilingüe, un libro/escultura que traduce a través de los materiales que utiliza —la lana, el bambú, los nudos— el choque entre dos culturas —el universo oral andino y el mundo occidental de la escritura. Acompañando a *Chanccani Quipu* se incluye un *Instruction Manual & Orientation to Various Meanings*, donde Vicuña hace comentarios muy interesantes, como los siguientes:

In *Chanccani Quipu* breath metaphorically imprints the unspun wool floating as a shadow or unstable mark on the outer hairs of a river of fleece.

The floating words take the place of knots, and the fleece takes the place of the twisted threads.

Chanccani Quipu may be a command or a plea (depending on the tone of voice).

It is a prayer for the rebirth of a way of writing with breath, a way of perceiving the body and the cosmos as a whole engaged in a continuous reciprocal exchange.

In Quechua the writer/reader of the quipu was called: quipucamayoc (khipukamayuc), literally: ‘the one that animates, gives life to the knot’ (Vicuña, 2012).

Otra obra fascinante es su *Brain Forest Quipu*, una instalación que se pudo sentir, ver, tocar, oír, en el Turbine Halle de la Tate Modern en 2022:

⁶ https://www.granarybooks.com/pages/books/GB_152/cecilia-vicuna/chanccani-quipu?soldItem=true

27 metres of pale, ghostly, quipu sculptures hang from the ceiling at opposite ends of the Turbine Hall [...] Woven together from different materials including found objects, unspun wool, plant fibres, rope and cardboard, the sculptures are combined with music and voice that emerge at moments as you move through the space. This multi-media installation is an act of mourning for the destruction of the forests, the subsequent impact of climate change, and the violence against Indigenous people, but also an opportunity to create a space for new voices and forms of knowledge to be heard and understood, as we take responsibility for our part in the destruction (Tate Modern, n.d.).

Brain Forest Quipu es, efectivamente, un quipu que traduce la violencia contra los silenciados y reescribe la destrucción de la naturaleza a través de todos los sentidos: su “Dead Forest Quipu”, dos esculturas esqueléticas colocadas en los extremos del Turbine Hall, traduce a través de su forma y color blanquecino, como el de los huesos, la destrucción de los ecosistemas, y también con su materialidad, ya está hecho de materiales orgánicos recogidos de las orillas del río Támesis “by women from local Latin American communities, the work extends her practice of assembling found, imperfect, and modest materials that Vicuña calls *precarious* (precarious)” (Tate Modern, n.d.). Las esculturas que conforman el “Dead Forest Quipu” están acompañadas por otro quipu, esta vez musical. El “Sound Quipu” crea una traducción del mismo contenido anterior, pero esta vez a través de músicas indígenas procedentes de diversas regiones, piezas de Ricardo Gallo y otros artistas y grabaciones de sonidos procedentes directamente de la naturaleza. Hay, además, un “Digital Quipu” que ofrece vídeos de activistas indígenas y personas que en todo el mundo defienden la naturaleza, traduciendo así, esta vez con plataformas digitales, la lucha por proteger los entornos y tradiciones ancestrales, porque, como dice Cecilia Vicuña, “the Earth is a brain forest, and the quipu embraces all its interconnections” (Tate Modern, n.d.).

5. Para no concluir

Lo que cabe deducir de todo lo dicho anteriormente es que los Estudios de Traducción han evolucionado mucho y están demostrando saber adaptarse a las nuevas situaciones comunicativas que se están produciendo en el siglo XXI, donde los límites entre las disciplinas se disuelven y los tradicionales binarismos que llevaban a una traducción equivalente han quedado atrás, como demuestran muchas publicaciones actuales. Por ejemplo, en el prefacio a la primera edición de su *Encyclopedia*, Mona Baker señalaba lo siguiente:

One of the most fascinating things about exploring the history of translation is that it reveals how narrow and restrictive we have been in defining our object of study, even with the most flexible of definitions. When we read about how African interpreters regularly translated African drum language into actual words, for instance, we begin to realize that the current literature on translation has hardly started to scratch the surface of this multifaceted and all-pervasive phenomenon (Baker en Saldanha & Baker, 2020, pp. xix–xx).

En cambio, en el prólogo a la tercera edición, que al contrario de las dos ediciones previas no tiene ya ninguna entrada para el concepto de equivalencia, las editoras destacan la importancia de reflejar en ese volumen “the many exciting developments that continue to take shape, sometimes in unanticipated directions, even as we write” (Saldanha & Baker, 2020, p. xxiv).



De ahí que sea tan importante la publicación de este número especial de *Cadernos de Tradução*, desde el que los editores nos animan a reflexionar sobre qué es traducir en el siglo XXI:

There is much discussion and little agreement within translation studies these days about its central concept. The ground is shifting, and considerably so. These tectonic shifts are causing tensions, ruptures and general upheaval as some territories recede and others emerge and become elevated. The meta-translational movements are not always clearly or immediately visible but can often be sensed or experienced. To many of us researching, teaching, studying, practicing, and otherwise dealing with translation, something feels different. Translation is not quite what it used to be (Blumczynski, 2023, p. 1).

Traducir implica arriesgarse a acercarse a versiones de realidades provisionales, coyunturales, interesantes e interesadas, que se van contextualizando, rectificando y traduciendo continuamente con trayectos hermenéuticos siempre en movimiento. Como dice Vicente Rafael, traducir es una experiencia transformadora que nos acerca a los demás:

How can we speak of translation as a kind of experience? [...] To what extent is translation, like experience itself, transformative of life? [...] In translating, one experiences the original in motion, already moving away and towards something else [...] To translate is to become other than what one was. In doing so, the experience of translation has the potential of linking individual acts to collective practices, for better or for worse (Rafael, 2023, p. 19).

Traducimos con todo el cuerpo y sin limitarnos a un solo sistema semiótico, el de las palabras. Al abrirnos a comunicar con todos los sentidos, descubrimos “a myriad of possibilities to carry form and sense from one culture into another beyond the limitations of words. At the same time, such processes impact on the source artefact enriching it with new layers of understanding” (Campbell & Vidal, 2019, p. xxvi). Quien traduce se zambulle así en el texto de otro modo: “the full immersion of the translator in the text, with eyes, ears, skin, nose, limbs and heart” (Campbell & Vidal, 2019, p. 3). La traducción se adhiere así al cuerpo, se crea con el cuerpo:

We can think of encountering translation as language that adheres to the body. That is, it makes it possible to govern the body in relation to what constitutes the self in relation to others. Who am I? What am I? Who are these people I see? And how do they see me? How do they see me seeing them? Translation is inseparable from the formation of the realm of the imaginary. What must I do to translate, make legible my body—to transfer it socially, to transport it across physical and cultural borders, to move it safely across the sea of humanity? What language(s) must I use, what modes of address must I craft in order to reach the other [...] How does translation, in other words, allow me to survive? And what are the risks of failing to translate when words fail to form and render us illegible in a given social space? (Rafael, 2023, pp. 19–20).

Se traduce a través de un repertorio formado por “different semiotic orders” (Baynham & Lee, 2019, p. 18), en nuevos espacios que incluyen “the visual, the gestural, and what can be communicated with the body or, to be more precise, by the body” (Baynham & Lee, 2019, p. 97). Traducir significa acceder a significados que nunca resultan ser monocromáticos ni lineales. Traducir es estar y ser en el mundo:



If translation is a way of understanding the world, it is because translation is contingent upon the ever-shifting contours of that world, always contemporary in terms of the immediacy of connection and multi-layered complexity that mark what we might think of as its being in the world. That 'way of understanding', responsive and world picturing, sits at the intersections of interpretation and representation, the dual loci of the dialogical translational method. Translation and the world exist in a dynamic interaction that not always, but ideally, ignites hermeneutic engagement and prompts reflexivity; however, the core condition of translation's being in the world, its contemporaneity, means that it must seek to ensure that these energies do not turn in on themselves, become a closed conversation (Bassnett & Johnston, 2025, p. 3).

Traducir es darse cuenta de que todo significa, de que los gestos, los sonidos, los olores, las texturas, las emociones, se tienen que traducir porque en muchas ocasiones comunican mucho más que las palabras. Así entendida, la actividad de traducir lo es todo.

Referencias

- Ahmed, S. (2014). *The Cultural Politics of Emotions* (2a ed.). Edinburgh University Press.
- Amarante, D. W. do. (2019). Entrevista Cecilia Vicuña. *Revista da Anpoll*, 1(50), 233–242. <https://doi.org/10.18309/anp.v1i50.1339>
- Bassnett, S. (2022). Preface. In M. C. Á. Vidal Claramonte, *Translation and Contemporary Art. Transdisciplinary Encounters* (pp. vii–xi). Routledge.
- Bassnett, S., & Johnston, D. (2019). The outward turn in translation studies. *The Translator*, 25(3), 181–188. <https://doi.org/10.1080/13556509.2019.1701228>
- Bassnett, S., & Johnston, D. (2025). Introduction. In S. Bassnett & D. Johnston (Eds.), *Debates in Translation Studies*. Routledge.
- Bassnett, S., & Lefevere, A. (Eds.). (1990). *Translation/History/Culture*. Pinter.
- Baynham, M., & Lee, T. K. (2019). *Translation and Translanguaging*. Routledge.
- Bennett, K. (2022). The Unsustainable Lightness of Meaning: Reflections on the Material Turn in Translation Studies and Its Intradisciplinary Implications. In G. Dionísio da Silva & M. Radicioni (Eds.), *Recharting Territories: Intradisciplinary in Translation Studies* (pp. 49–74). Leuven University Press.
- Bertacco, S. (2023). Translatio and Migration. In P. Beattie, S. Bertacco & T. Soldat-Jaffe (Eds.), *Time, Space, Matter in Translation* (pp. 118 – 135). Routledge.
- Blumczynski, P. (2016). *Ubiquitous Translation*. Routledge.
- Blumczynski, P. (2023). *Experiencing Translationality. Material and Metaphorical Journeys*. Routledge.
- Brodzki, B. (2007). *Can These Bones Live? Translation, Survival, and Cultural Memory*. Stanford University Press.
- Brownlie, S. (2021). *Discourses of Memory and Refugees: Exploring Facets*. Palgrave Macmillan.
- Bryan-Wilson, J. (2017). *Fray: art + textile politics*. The University of Chicago Press.
- BYU Kennedy Center. (2019, October 24). Moira Inghilleri: Translation and the Semiotics of Migrants' Visibility [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=lqEUAJEJ8HWI>
- Campbell, M., & Vidal, R. (Eds.). (2019). *Translating Across Sensory and Linguistic Borders. Intersemiotic Journeys between Media*. Palgrave Macmillan.



- Campbell, M., & Vidal, R. (Eds.). (2024). *The Experience of Translation: Materiality and Play in Experiential Translation*. Routledge.
- Campbell, M., & Vidal, R. (Eds.). (2025). *The Translation of Experience: Cultural Artefacts in Experiential Translation*. Routledge.
- Ciribuco, A. (2021). Okra in Translation. *Asylum Seekers, Food, and Integration, Language, Culture and Society*, 3(1), 9–33. <https://doi.org/10.1075/lcs.20010.cir>
- Ciribuco, A., & O'Connor, A. (2022). Introduction. Translating the Object, Objects in Translation. Theoretical and Methodological Notes on Migration and Materiality. *Translation and Interpreting Studies*, 17(1), 1–13. <https://doi.org/10.1075/tis.00052.int>
- Classen, C., & Howes, D. (2006). The Museum as Sensescape: Western Sensibilities and Indigenous Artefacts. In E. Edwards, C. Gosden & R. B. Phillips (Eds.), *Sensible Objects. Colonialism, Museums and Material Culture* (pp. 199–222). Berg.
- Coldiron, A. (2016). Response by Coldiron to “Translation and the materialities of communication”. *Translation Studies*, 9(1), 96–102. <https://doi.org/10.1080/14781700.2015.1085433>
- Cronin, M. (2017). *Eco-Translation. Translation and in the Age of Anthropocene*. Routledge.
- Deane-Cox, S., & Spiessens, A. (Eds.). (2022). *The Routledge Handbook of Translation and Memory*. Routledge.
- Doctors Without Borders Canada. (2024, May 27). *What do you carry with you?: Little treasures, prized possessions*. <https://www.doctorswithoutborders.ca/what-do-you-carry-with-you/>
- Eco, U. (2003). *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Bompiani.
- Gambier, Y. (2023). The Conceptualisation of Translation in Translation Studies: A Response. *Translation Studies*, 16(2), 317–322. <https://doi.org/10.1080/14781700.2023.2209576>
- Goldfajn, T. (2023a). The Translator and the Pea: On Emotions and Objects in Translation. In S. Petrilli & M. Ji (Eds.), *Intersemiotic Perspectives on Emotions. Translating across Signs, Bodies and Values* (pp. 45–62). Routledge.
- Goldfajn, T. (2023b). Tanga, Tunic, Cleaver: On Things in Translation. *PMLA*, 138(3), 454–470. <https://doi.org/10.1632/S0030812923000524>
- Guggenheim Museum. (2020, October 5). *Cecilia Vicuña: Hugo Boss Prize 2020 Nominee* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=cL_7MDuT8Xk
- Harvey, S. T. (2020). An Interview with Cecilia Vicuña. *Asymptote*, September <https://www.asymptotejournal.com/interview/an-interview-with-cecilia-vicuna/>
- Hermans, T. (Ed.). (1985). *The Manipulation of Literature*. Routledge.
- Howes, D. (Ed.). (2005). *Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader*. Routledge.
- Howes, D. (2021). Afterword. The Sensory Revolution Comes of Age. *The Cambridge Journal of Anthropology*, 39(2), 128–137. <https://doi.org/10.3167/cja.2021.390209>
- Howes, D. (2022). *The Sensory Studies Manifesto. Tracking the Sensorial Revolution in the Arts and Human Sciences*. University of Toronto Press.
- Howes, D. (2023). *Sensorial Investigations. A History of the Senses in Anthropology, Psychology, and Law*. The Pennsylvania State University Press.
- Howes, D. (2024). *Sensorium. Contextualizing the Senses and Cognition in History and Across Cultures*. Cambridge University Press.

- Jünke, C., & Schyns, D. (Eds.). (2024). *Translating Memories of Violent Pasts. Memory Studies and Translation Studies in Dialogue*. Routledge.
- Koskinen, K. (2020). *Translation and Affect: Essays on Sticky Affects and Translational Affective Labour*. John Benjamins Publishing Company.
- Le Breton, D. (2017) *Sensing the World. An Anthropology of the Senses*. (C. Ruschensky, Trad.). Routledge.
- Lippard, L. (1990). *Mixed Blessings. New Art in a Multicultural America*. Pantheon Books.
- Lippard, L. (2020). Spinning the Common Thread. In M. A. López, L. R. Lippard, V. Fraser & C. Vicuña (Eds.), *Cecilia Vicuña. Veroir el fracaso iluminado. Seehearing the Enlightened Failure* (pp. 54–63). Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM.
- Littau, K. (2011). First Steps towards a Media History of Translation. *Translation Studies*, 4(3), 261–281. <https://doi.org/10.1080/14781700.2011.589651>
- Littau, K. (2016). Translation and the Materialities of Communication. *Translation Studies*, 9(1), 82–96. <https://doi.org/10.1080/14781700.2015.1063449>
- Marais, K. (2019). *A (Bio) Semiotic Theory of Translation: The Emergence of Social-Cultural Reality*. Routledge.
- Marais, K. (Ed.). (2023). *Translation Beyond Translation Studies*. Bloomsbury Academic.
- Mazzara, F. (2017). Objects, Debris and Memory of the Mediterranean Passage: Porto M in Lampedusa. In G. Proglia & L. Odasso (Eds.), *Border Lampedusa: Subjectivity, Visibility and Memory in Stories of Sea and Land* (pp. 153–174). Palgrave Macmillan.
- Meylaerts, R., & Marais, K. (Eds.). (2023). *The Routledge Handbook of Translation Theory and Concepts*. Routledge.
- O'Connor, A. (2021). Translation and Religion: Issues of Materiality. *Translation Studies*, 14(3), 332–349. <https://doi.org/10.1080/14781700.2021.1893805>
- Petrilli, S., & Ji, M. (Eds.). 2022. *Exploring the Translatability of Emotions*. Palgrave Macmillan.
- Petrilli, S., & Ji, M. (Eds.). 2023. *Intersemiotic Perspectives on Emotions. Translating across Signs, Bodies and Values*. Routledge.
- Polezzi, L. (2020). From Substitution to Co-presence: Translation, Memory and Trace in the Visual Practices of Diasporic Italian Artists. In C. Burdett, L. Polezzi & B. Spadaro (Eds.), *Transcultural Italies: Mobility, Memory and Translation* (pp. 317–340). Liverpool University Press.
- Radstone, S., & Wilson, R. (Eds.). (2021). *Translating Worlds. Migration, Memory, and Culture*. Routledge.
- Rafael, V. L. (2023). The Experience of Translation. In S. Bertacco, T. Soldat-Jaffe & P. Beattie (Eds.), *Time, Space, Matter in Translation* (pp. 19–32). Routledge.
- Robinson, D. (1991). *The Translator's Turn*. Johns Hopkins University Press.
- Robinson, D. (2017). *Translationality: Essays in the Translational-Medical Humanities*. Routledge.
- Robinson, D. (2023). *Priming Translation. Cognitive, Affective, and Social Factors*. Routledge.
- Saldanha, G., & Baker, M. (2020). Introduction. In M. Baker & G. Saldanha (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (3a ed., pp. xv–xxiv). Routledge.
- Savchenkova, M. (2024). *La traducción emocional de la historia. La memoria traumática en la obra de Svetlana Alexiévich*. Comares.
- Simon, S. (2012). *Cities in Translation. Intersections of Language and Memory*. Routledge.

- Simon, S. (2019). *Translation Sites*. Routledge.
- Simon, S., & Polezzi, L. (2022). Translation and the Material Experience of Migration: A Conversation. *Translation and Interpreting Studies. The Journal of the American Translation and Interpreting Studies Association* 17(1), 154–167. <https://doi.org/10.1075/tis.00053.lor>
- Tate Modern. (n.d.). *Cecilia Vicuña: Brain Forest Quipu* [Exhibition guide]. Tate. Recuperado de: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/cecilia-vicu%C3%Bl a/exhibition-guide>.
Último acceso: 13 jun. 2025.
- Toury, G. (1980). *In Search of a Theory of Translation*. The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University.
- Vicuña, C. (2012). *Chanccani Quipu*. Granary Books, 2012.
- Vicuña, C. (2018). *Spit Temple* (R. Alcalá, Trad.). Ugly Duckling Presse.
- Vidal Claramonte, M. C. Á. (2022). *Translation and Contemporary Art. Transdisciplinary Encounters*. Routledge.
- Vidal Claramonte, M. C. Á. (2024a). Translation against Epistemicide through Contemporary Art. *Translation Matters*, 6(2), 60–74.
- Vidal Claramonte, M. C. Á. (2024b). *Translation and Objects. Rewriting Migrancy and Displacement through the Materiality of Art*. Routledge.
- Vidal Claramonte, M. C. Á. (2025a). Translating Fairytales through Women's Bodies: From Cindy Sherman to Dina Goldstein. In M. Campbell & R. Vidal (Eds.), *The Translation of Experience* (pp. 170–191). Routledge.
- Vidal Claramonte, M. C. Á. (2025b). *Translating Indigenous Knowledges. Towards a Sensuous Translation*. Routledge.
- Violi, P. (2017). *Landscapes of Memory. Trauma, Space, History* (A. McEwa, Trad.). Peter Lang.
- Zheng, B., Tyulenev, S. & Marais, K. (2023). Introduction: (Re-)conceptualizing Translation in Translation Studies, *Translation Studies*, 16(2), 167–177.

Notas

Contribución de autoría

Concepción y elaboración del manuscrito: M. C. Á. Vidal Claramonte

Recolección de datos: M. C. Á. Vidal Claramonte

Análisis de datos: M. C. Á. Vidal Claramonte

Discusión y resultados: M. C. Á. Vidal Claramonte

Revisión y aprobación: M. C. Á. Vidal Claramonte

Datos de la investigación

No se aplica.

Financiación

No se aplica.

Derechos de uso de imagen

No se aplica.

Aprobación del comité de ética de la investigación

No se aplica.



Cadernos de Tradução, 45(Número Especial 2), 2025, e106720
Programa de Pós-graduação em Estudos de Tradução
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil. ISSN 2175-7968
DOI <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2025.e106720>

Conflicto de intereses

No se aplica.

Declaración de disponibilidad de datos de investigación

Los datos de esta investigación, que no están expresados en este trabajo, podrán ser proporcionados por la autora bajo solicitud.

Licencia de uso

Los autores ceden a *Cadernos de Tradução* los derechos exclusivos de primera publicación, con el trabajo simultáneamente licenciado bajo la [Licencia Creative Commons](#) Atribución 4.0 Internacional (CC BY). Esta licencia permite a terceros remezclar, adaptar y crear a partir del trabajo publicado, otorgando el crédito adecuado de autoría y publicación inicial en esta revista. Los autores están autorizados a celebrar contratos adicionales por separado para distribuir de manera no exclusiva la versión del trabajo publicado en esta revista (por ejemplo, publicarlo en un repositorio institucional, en un sitio web personal, en redes sociales académicas, realizar una traducción o republicar el trabajo como un capítulo de libro), siempre y cuando se reconozca la autoría y la publicación inicial en esta revista.

Publisher

Cadernos de Tradução es una publicación del Programa de Posgrado en Estudios de Traducción de la Universidad Federal de Santa Catarina. La revista *Cadernos de Tradução* está alojada en el [Portal de Periódicos UFSC](#). Las ideas expresadas en este artículo son responsabilidad de sus autores y no representan necesariamente la opinión del equipo editorial o de la universidad.

Editores del número especial

Willian Moura – Iván Villanueva-Jordán

Editores de sección

Andréia Guerini

Normalización

Alice S. Rezende – Ingrid Bignardi – João G. P. Silveira – Kamila Oliveira

Historial

Recibido el: 15-12-2024

Aprobado el: 11-04-2025

Revisado el: 25-04-2025

Publicación: 06-2025

