

La traducción inglés-español del género en arte feminista: el caso de las Guerrilla Girls en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

The English-Spanish Translation of Gender in Feminist Art: the Case of the Guerrilla Girls at the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

María Luisa Rodríguez Muñoz^a  0000-0002-4502-1249

^aUniversidad de Córdoba

RESUMEN

El elevado número de museos y salas de arte contemporáneo en España conlleva la traducción de obras extranjeras para permitir la accesibilidad e inclusión lingüística. En el caso de la exposición de 2020 de las Guerrilla Girls en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, la traducción al español de la cartelería de las artistas se realizó de forma íntegra en un extenso folleto de mano. En este trabajo, abordamos el análisis del trasvase al español del género teniendo en cuenta el carácter feminista y verbal de la muestra. Para ello, empleamos las estrategias de lenguaje inclusivo de guías oficiales y revisitamos las técnicas de traducción feminista de von Flotow. Los resultados demuestran la conciencia de la institución sobre la importancia que tiene la visibilización de la mujer en el discurso artístico de este colectivo, así como la necesidad de mejorar algunas de las estrategias empleadas para unificar la narrativa del folleto.

Palabras clave: traducción de arte, traducción museística, arte feminista, arte contemporáneo, lenguaje inclusivo, paratextos, Guerrilla Girls

ABSTRACT

The high number of museums and contemporary art galleries in Spain entails the translation of foreign artworks to allow linguistic accessibility and inclusion. In the case of the 2020 Guerrilla Girls exhibition at the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo of Seville, artists' posters were translated into Spanish in an extensive leaflet. In this paper gender transfer into Spanish of this leaflet is analysed considering the feminist and verbal nature of the exhibition. To do so, inclusive language strategies of Spanish official linguistic guides and von Flotow's feminist translation techniques are applied. The results prove the museum's awareness of the importance of the visibility of women in the artistic discourse of Guerrilla Girls as well as the need to improve some of the strategies used to unify the narrative of the official leaflet.

Keywords: translation of art, museum translation, feminist art, contemporary art, inclusive language, Guerrilla Girls

Información

Correspondencia:
María Luisa Rodríguez Muñoz
lr1romum@uco.es

Fechas:
Recibido: 15/01/2024
Revisado: 17/03/2024
Aceptado: 21/05/2024

Conflicto de intereses:
Ninguno.

Cómo citar:

Rodríguez Muñoz, M. L. (2024). La traducción inglés-español del género en arte feminista: el caso de las Guerrilla Girls en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. *Sendebär*, 35, 116-139.
<https://doi.org/10.30827/sendebär.v35.29954>

1. Introducción

España es un país de museos de arte contemporáneo. Así lo atestiguan Olivares y García García, quienes, en 2011, en mitad de la crisis inmobiliaria, publican *Museos y centros de arte contemporáneo en España*, un volumen recopilatorio de 103 instituciones de tipo público y privado en el que las autoras se hacen eco del crecimiento tan vertiginoso de este tipo de institución en el territorio español en apenas tres décadas, un fenómeno denominado *museificación* por Collera (2011). Costa (2014), por su parte, analiza las causas de dicho crecimiento: la burbuja inmobiliaria, el deseo de competir en prestigio cultural de cada autonomía, la relación del arte contemporáneo con la sofisticación y el avance cultural, el efecto llamada del éxito del Guggenheim de Bilbao o la relación entre el museo contemporáneo y la promoción turística. Sea como fuere, y a pesar de la terrible crisis del ladrillo que duró hasta el 2013, el buscador en línea del Directorio de Museos y Colecciones de España del Ministerio de Cultura y Deporte recoge, en la actualidad, 139 centros expositivos cuando se introduce la palabra «contemporáneo», lo que demuestra que se trata de un fenómeno que pervive en este país.

Esta circunstancia excepcional española conlleva la recepción de arte extranjero y, en muchas ocasiones, su traducción o la del material que lo acompaña, especialmente si existe una política lingüística en el museo en cuestión que apueste por la accesibilidad de su colección o de las adquisiciones temporales para el gran público. Varios centros prestigiosos, como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Museo Guggenheim Bilbao, el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León o el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, traducen al inglés, español, al euskera y al catalán, dependiendo de los casos, los textos expositivos. En Andalucía, los dos centros de estas características de financiación pública autonómica son el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), con sede en Sevilla, y una filial de éste, el Centro de Creación Contemporánea de Andalucía (C3A), con sede en Córdoba. En ambos, la documentación que se muestra en el espacio expositivo y en la web oficial donde se publicitan las exposiciones aparece en versión bilingüe español-inglés.

Esta circunstancia propició que, más allá de las cartelas, en la exposición *Nosotras, de nuevo*, una muestra del CAAC que reunió entre 2019 y 2020 obras de mujeres artistas nacionales e internacionales, también se proporcionara un extenso folleto de mano de trabajos de las Guerrilla Girls traducido al español que tomaba como base el publicado en una exposición previa del Matadero de Madrid de 2015. La exposición en general y la sección *Portfolio Complet, 1985-2012*¹ de estas últimas artistas en particular se nutría de los fondos permanentes en clave de género que el CAAC había ido adquiriendo desde el 2010. El folleto reproducía en facsímil y en tamaño reducido «multitud de pósteres, libros, proyectos de dibujo, ediciones gráficas y acciones que denuncian el sexismo y la discriminación de las mujeres en el mundo de las artes visuales, del cine y de la cultura en general» (CAAC, 2019) de los 30 años de actividad del colectivo feminista. Junto a los mismos, se traducían los mensajes despojados de imágenes, con un par de marcas tipográficas: las mayúsculas y la negrita. Teniendo en cuenta que, por un lado, estas artistas protestan contra el patriarcado y lo hacen a través de un lenguaje muy expresivo y, por otro, que crean sus obras en inglés, idioma que, salvo excepciones, no tiene marca gramatical de género, en este trabajo se estudia de qué forma se ha logrado recrear en español, lengua con marca diferenciadora de género, el discurso de las Guerrilla Girls. Interesa conocer, por tanto, qué mecanismos se han empleado en la reescritura al español de las

obras de estas artistas en el folleto de mano para visibilizar la discriminación a la que estaban sometidas las mujeres y si dicha reescritura ha conseguido trasladar tanto la expresividad como el contenido ideológico de las obras con éxito.

2. Objetivos y metodología

Con el presente trabajo se plantea alcanzar los siguientes objetivos:

- a. determinar la importancia del texto en las creaciones de Guerrilla Girls y, por ende, de su traducción al idioma local donde se exponen sus trabajos;
- b. describir la política lingüística del CAAC de Sevilla y la relación que ésta tiene con respecto al tratamiento de los textos de la exposición *Nosotras, de nuevo*;
- c. identificar las diferencias y similitudes que tiene el folleto de mano de la sección *Portfolio Compleat, 1985-2012* de Guerrilla Girls en la exposición *Nosotras, de nuevo* del CAAC de Sevilla con respecto al editado para la exposición *Guerrilla Girls 1985-2015* del Matadero de Madrid;
- d. reconocer los retos de traducción de género del inglés al español que plantea el folleto de mano de *Portfolio Compleat, 1985-2012* y las estrategias de traducción empleadas para afrontarlos;
- e. proponer mejoras para lograr la consistencia de todos los discursos que componen el folleto en relación con el tratamiento del género y el uso del lenguaje inclusivo.

Para lograr tales propósitos, se contextualiza y describe la obra de Guerrilla Girls dentro del movimiento de arte protesta feminista de finales del siglo XX y se valora su relación con la palabra. Asimismo, se recogen las aportaciones de la corriente traductológica de traducción y género que nació con la escuela canadiense de los 80, haciendo hincapié en las estrategias de intervención textual de von Flotow (1991). Se añade la posición que, sobre el lenguaje de género, ha adoptado la Real Academia de la Lengua Española y las estrategias de uso de lenguaje inclusivo que se recomiendan en las guías de la Universidad de Valencia (Quilis Marín, Albelda Marco & Cuenca Ordinaña, 2012) y la Universidad Autónoma de Barcelona (Kelso, Marçal & Mogue, 2011) reunidas todas ellas en *Guías para el uso no sexista del lenguaje* del Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad del Gobierno de España de 2015 y en la *Guía de buenas prácticas de lenguaje inclusivo para la redacción y la traducción* de 2023 de Expósito Castro y Rodríguez Muñoz.

Posteriormente, el estudio se centra en la exposición *Nosotras, de nuevo*. En concreto, se detiene en *Portfolio Compleat, 1985-2012* de Guerrilla Girls y en sus paratextos (Genette, 1997) traducidos al español. En este sentido, se ilustra la muestra en función del modelo de Nord (1991) y del acto comunicativo en traducción de arte empleado en trabajos anteriores (Rodríguez Muñoz, 2017a, 2017b, 2019) así como de los factores de análisis multimodal de Moss (2020). Los paratextos constituyen el estudio de caso del presente trabajo, en el que se realizará un análisis contrastivo de los carteles originales de Guerrilla Girls y de las traducciones publicadas por el CAAC en el folleto de mano. En primer lugar, se establecen las diferencias del folleto con respecto al editado en Madrid en 2015. En segundo lugar, se aborda la exposición sevillana para aislar dos tipos de retos traductológicos: la elección de un género

gramatical femenino o masculino en la reformulación al español frente a un género no marcado en inglés y el trasvase léxico marcado por sexo diferenciado en inglés. Posteriormente, se clasifican los fragmentos en función de las estrategias de lenguaje inclusivo empleadas en la traducción.

3. Guerrilla Girls: artistas del lenguaje y la apropiación de códigos

Las Guerrilla Girls son un colectivo anónimo de artistas profesionales que se formó en Nueva York en 1985 con el deseo de luchar por el derecho a la igualdad en el mundo del arte y propiciar una verdadera revolución social y política.

El nacimiento de las Guerrilla Girls fue propiciado por la indignación que les provocó a las integrantes comprobar que en la exposición *International Survey of Contemporary Paintings and Sculpture*, organizada por el Museum of Modern Art (MOMA) de Nueva York en 1985, menos del 10 % de los 169 artistas expuestos eran mujeres. Para protestar contra invisibilidad femenina en el museo, optaron por mantener su anonimato adoptando nombres de artistas fallecidas y llevando máscaras de *gorilas*, palabra cuya pronunciación en inglés es prácticamente la misma que la de *guerrilla* y que rememora a King Kong como símbolo del dominio masculino (López, 2016: 201). Desde esa fecha en adelante, han participado en el colectivo 60 miembros, algunas de forma temporal y, otras, de forma indefinida, y han mantenido la diversidad en sus filas en cuestión de orientación sexual, clase social, etnia y género. Durante más de 30 años, las Guerrilla Girls han llevado a cabo campañas de protesta a través de performances, pósteres, pegatinas, vallas publicitarias, anuncios en los autobuses, revistas, incluso crearon su propio periódico denunciando información sexista publicada en el *The New York Times*. Según Qualls (2021: 99), las Guerrilla Girls se declaran «intersectional feminist and explore race, class, gender identity and ethics that affect human rights struggles» y consideran que su activismo es «the conscience of the art world» que se convierte en «public service messages». En su descripción de la evolución temporal de las inquietudes temáticas de colectivo, Qualls (2021: 102) señala que en la década de los 80 sus principales reclamos tenían que ver con el papel de la mujer en los museos y el reconocimiento de la labor de artistas mujeres y procedentes de minorías raciales de la sociedad estadounidense que, *de facto*, estaban infrarrepresentadas en las colecciones y centros expositivos. En los 90, extendieron su campaña más allá de los confines del mundo del arte e hicieron de los derechos femeninos, denostados por el Partido Republicano, su piedra de toque, denunciando el control político del cuerpo de la mujer y los valores machistas de la familia tradicional. Actualmente, las Guerrilla Girls apoyan el derecho al aborto, se preocupan por lacras como los trastornos alimentarios o las condiciones de vida de personas sin hogar y combaten el belicismo.

Qualls (2021: 97) también reconoce que estas activistas dan continuidad al movimiento feminista de los años de 70, época en la que figuras como Judy Chicago y Miriam Schapiro generaron conciencia y reclamaron un lugar para las artistas en los libros de historia. No obstante, las Guerrilla Girls decidieron aplicar estrategias diferentes, de forma que su mensaje llegara con más fuerza a un mayor espectro de la población, tales como el uso del sentido del humor sarcástico y la incorporación de la palabra a los elementos visuales. Como declaró la miembro autodenominada «Frida» (Brown University, 2019): «using humor you can fly under the radar and if you can get people who disagree to laugh you have a much better way to convert them».

Dentro del recurso satírico, Rhyner (2015: 27 y 30) identifica tres tipos de estrategias que las Guerrilla Girls utilizaban para expresar la anomia pública y la alienación personal a través de una retórica oculta de resistencia y subversión: el juego imitativo, el lenguaje metacomunicativo y la yuxtaposición estratégica, que empleaban con intención de generar una aparente incongruencia de datos y códigos ensamblados a modo de collage. En este sentido, Demo (2000: 134) consideraba que la planificación de lo inconexo no solo produce «fun at the failures of the social structure but also offers a comic corrective to such failings». Asimismo, su incoherencia tiene un gran potencial para «both denaturalize and restructure a particular context, ideology, or sedimented meaning through “comparison, re-classification, and re-naming”» (Dow, 1994: 229). Cada obra de las Guerrilla Girls aborda el sexismo y el racismo exponiendo la disonancia existente entre los ideales y las prácticas sociales, especialmente en el mundo del arte, donde los mitos siguen relegando a las mujeres a un rol pasivo de objeto en vez de reconocerlas como «creadoras» o «agentes de la historia». En este sentido, las Guerrilla Girls visibilizan las costumbres sociales que han situado a las mujeres en una posición de desventaja frente a los hombres en el mundo del arte, como la prohibición de acceso a las academias de esta disciplina hasta mediados del XIX.

Según Demo (2000: 139), la yuxtaposición de palabras, ideografías e, incluso, argumentos causa un proceso de fractura denominado por Burke (1984: 308) «atom-cracking» y que Rosteck & Leff (1989: 330) describen como «at once subversive and constructive; old pieties must fall to provide space for new ones». Esta metáfora sirve como principio de reinención retórica para las mujeres para confrontar, según Campbell (1998: 12), el sexismo institucionalizado a través de la desnaturalización del patriarcado. Sentencia Demo (2000: 139): esa «atom-cracking» no solo pone en tela de juicio las ideologías de género, sino que las *remoralizan*. Y eso es justo lo que hacen las Guerrilla Girls con su propuesta artística e ideológica.

Por otro lado, las artistas se apropian de símbolos de la sociedad patriarcal reeditándolos y posproduciéndolos, como es el caso del famoso desnudo de *La gran odalisca* pintado por Ingres en 1804, al que añaden la máscara de gorila del colectivo para preguntar al público: «Do Women Have to Be Naked to Get into the Met. Museum?» (Guerrilla Girls, 1989). En sus campañas, repetidamente emplean enunciados poderosamente simples como éste para realizar declaraciones que interpelan al público sobre la desigualdad.

Finalmente, incorporan datos estadísticos en modo descontextualizado para generar un estilo impersonal muy efectivo. Según Rhyner (2015: 38), las Guerrilla flirtean con la «performance de género», explotando estereotipos de ambos sexos para expresar feminidad, poder y sexualidad al tiempo que subvierten las normas heterosexuales y masculinas. Su lenguaje rebelde, que encaja con la fascinación por la lingüística de las artistas performativas de los 60 (Harris, 1999: 16), se combina a veces con una estética gráfica de caligrafía infantil, a la que añaden florituras y colores rosas con un tono condescendiente e irónico.

La importancia del género en el arte de las Guerrilla Girls, especialmente codificado a través de recursos literarios y contrastes de formas y fondo como método de protesta, demuestra la relevancia que cobra su traducción. Por ello, es necesario profundizar en las estrategias de traslado interlingüístico que se aplican para determinar si el aparato ideológico de este colectivo se mantiene en contextos no angloparlantes. Por ello, en los epígrafes 4 y 5 se describirá la epistemología traductológica y lingüística en torno al género con objeto de establecer las

técnicas de traducción feminista y de lenguaje inclusivo con las que se articula el análisis del presente trabajo.

4. La traducción del género

En su famoso manual sobre traductología, Hurtado Albir (2000) dedica un epígrafe específico a la relación entre traducción y género. Se centra especialmente en las aportaciones de la escuela canadiense de los 80, que se enmarca en el movimiento feminista general y en los estudios de género en particular, y analiza las relaciones entre géneros como «construcciones culturales, en la historia, la literatura, el lenguaje» (Hurtado Albir, 2000: 626). El nacimiento de esta corriente en Canadá no es azaroso, puesto que en este país conviven dos lenguas cooficiales: el francés (lengua con marca de género gramatical) y el inglés (lengua en la que, generalmente, se lexicaliza para visibilizar o marcar el género). Sus postulados se cimentan en ciertas corrientes críticas de la lingüística de los 70 que censuraban la noción de la neutralidad ideológica de las lenguas visibilizando la desigualdad y los constructos sociales generados por un uso patriarcal de «la semántica, la gramática, las metáforas» (Hurtado Albir, 2000: 626).

Por otro lado, de forma contemporánea, la Escuela de la Manipulación había dejado patente que toda reescritura entrañaba cierto grado de manipulación y que la producción y recepción de traducciones estaba influenciada por normas y factores sociales y políticos, ya que la creación cultural se mueve en una dinámica de fuerzas y poder en la que está presente la traducción. A esto se añade la influencia de la concepción subversiva del deconstructivismo de Derrida, que invertía la relación de subordinación del texto origen y meta considerando que es precisamente la traducción la que actualiza y mantiene vivo el original, que se presenta como deudor de ésta. Asimismo, en los 90, Venuti denuncia la invisibilidad traductora y defiende la necesidad de emplear la reformulación extranjerizante para reclamar la identidad de lenguas minorizadas. De todo ello se desprende que traducir no es un acto desvinculado de la ideología, como tampoco lo son los discursos, por lo que la ética en la reescritura es un tema clave que abordan múltiples autores y autoras: Lefevere (1992), Vidal Claramonte (1998), Mayoral Asensio (1999), Carbonell (1999) o Baker (2010).

Históricamente, las últimas décadas del XX están marcadas por la lucha por los derechos civiles y por la emancipación de minorías y, por ende, por la conquista de la lengua y de un espacio literario propio por parte de ciertos colectivos minorizados por la sociedad: mujeres, homosexuales, transexuales, comunidad afroamericana, etc. Por ello, desde las filas feministas en traducción se defendía también la «traducción en femenino» (Hurtado Albir, 2000: 628), esto es, la manipulación para dinamitar el discurso patriarcal que inaugura Lotbinière-Harwood (1991). Entre los mecanismos de intervención textual empleados en la reescritura para la visibilización de la mujer, von Flotow (1991) propuso desde el *supplementing* (completar), las notas a pie de página, los prefacios hasta el *hijacking* (el «secuestro» del texto o manipulación extrema del mismo).

Según recoge Hurtado Albir (2000: 628), para Lotbinière-Harwood:

todas las mujeres somos bilingües, al tener la lengua dominante, la patriarcal, y nuestra lengua propia, y toda reescritura en femenino se enfrenta en realidad a dos registros diferentes, pasar de la lengua original a la lengua de llegada, pasar de la lengua patriarcal a una lengua no sexista.

La intervención feminista en el trasvase interlingüístico es la que permitirá identificar los sesgos sexistas del original y eliminarlos en la reescritura del mismo o recrear fielmente aquellos que denuncian la infrarrepresentación de la mujer a través del uso de un lenguaje inclusivo. Ambos casos dan cuenta de una aplicación política de la traducción en pro de la igualdad. Un claro ejemplo de esta práctica lo plantea la reformulación de la parte lingüística de la obra de las Guerrilla Girls al español, idioma con marca de género gramatical, a través de mecanismos lingüísticos inclusivos que permitan la visibilización femenina en el discurso como se expone en el siguiente epígrafe.

5. El lenguaje inclusivo por razón de género en español

En su informe de 2020, la Real Academia Española (RAE) identifica dos posibles concepciones del «lenguaje inclusivo»: la primera alude a aquel lenguaje en el que «las referencias expresas a las mujeres se llevan a cabo a través de palabras de género femenino» (RAE, 2020: 5) y la segunda se aplica al lenguaje en el que los términos en masculino incluyen «en su referencia a hombres y mujeres cuando el contexto deja suficientemente claro que ello es así, de acuerdo con la conciencia lingüística de los hispanohablantes y con la estructura gramática y léxica de las lenguas románicas» (RAE, 2020: 5-6). La RAE se muestra institucionalmente partidaria de la segunda al considerar que su uso es el mayoritario en el mundo hispánico y que las convenciones lingüísticas y gramaticales son independientes de las situaciones de desigualdad entre hombre y mujeres (RAE, 2020: 29).

Ciertos colectivos de orientación feminista, tales como el Instituto de la Mujer y para la Igualdad de Oportunidades de España, no comparten esta visión y definen el lenguaje inclusivo como

un código de comunicación que tiene en cuenta la realidad tal cual es, sexuada. Posibilita que mujeres y hombres nombren el mundo desde su género y sean nombradas y nombrados teniendo en cuenta el sexo al cual pertenecen, sin subordinación ni invisibilización de ninguno de los sexos (Instituto de la Mujer y para la Igualdad de Oportunidades de España, s.f.).

Otras instituciones de corte académico, como la Universidad Autónoma de Barcelona, sin embargo, muestran una visión más precisa cuando declara en su guía de lenguaje no sexista de 2011 que, si bien el género gramatical difiere del sexo, ese doble valor del género masculino genera confusión y consecuencias para las mujeres. Según Kelso, Marçal y Mogueés (2011: 6), ello explica que actualmente «muchas personas consideran que el uso del masculino con valor genérico oculta y/o excluye a las mujeres». Para esta institución, «los usos androcéntricos del lenguaje son los que invisibilizan o hacen difícil imaginar en un ámbito determinado la presencia o la actuación de las mujeres» y los sexistas «los que desprecian o desvaloran uno de los dos sexos» (Kelso, Marçal & Mogueés, 2011: 6). Por ello, sin llegar a violentar el idioma sino explotando los recursos expresivos que éste tiene, la guía de la Universidad Autónoma de Barcelona propone estrategias lingüísticas, emanadas de la propia lengua, para contar con alternativas al uso del masculino genérico cuando la situación así lo requiera. Entre ellas destacan las siguientes:

- a. El uso de la forma femenina en los cargos, profesiones y categorías laborales cuando nos referimos a una persona concreta de sexo femenino. En caso de que el sustantivo sea invariable, el artículo se marcará en femenino y, si se trata de una situación imprevisible de ocupación laboral, se recomienda el empleo del genérico o la denominación doble.

- b. El uso de las formas genéricas como los epicenos o la anteposición de sustantivos como «persona». Para aludir a una pluralidad sin pasar por el masculino genérico, las autoras sugieren el empleo de palabras colectivas o construcciones metonímicas.
- c. Uso de expresiones neutras o despersonalizadas.
- d. El empleo de las formas dobles, cuando no se sepa claramente a qué persona o colectivo nos dirigimos. Se recomienda en expresiones en singular.
- e. El cambio de pronombres con marca de género por otros sin ella.
- f. Las modificaciones mínimas de redacción como el cambio de un determinante con marca de género por un pronombre u otro determinante que no la tenga; cambio de adjetivo o sustantivo por otro invariable; cambios de redacción en relación con la pronominalización; uso de la pasiva; empleo del verbo en lugar del adjetivo o sustantivo; transformación de la voz pasiva a la activa; empleo de adjetivos equitativos que carecen de connotaciones sexuales o simplificación de la redacción.

En su guía de lenguaje igualitario para la Universitat de Valencia, Quilis Merín, Albelda Marco y Josep Cuenca (2012) agregan:

- a. Las alternativas gráficas (barras, guiones y arrobas) para eludir el uso del masculino genérico o las formas dobles.
- b. El uso de artículos: aunque se dupliquen los sustantivos, no es necesario que ocurra lo mismo con los artículos; también se recomienda su supresión.
- c. El uso de adjetivos y participios: los que son de dos terminaciones permiten el desdoblamiento en femenino y masculino; los que no gozan de ellas, simplifican la labor del uso de lenguaje inclusivo con una sola terminación.
- d. La construcción correcta de comparativos y superlativos cuando una de las dos partes de la comparación o de un superlativo de inferioridad o superioridad es mujer;
- e. El uso de un orden específico de las palabras en los sintagmas nominales para evitar que en los desdoblamientos siempre aparezca en primer lugar el masculino.

En general, muchas de las guías de uso de lenguaje inclusivo (véanse, por ejemplo, las 120 recopiladas por el Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad del Gobierno de España, o las 24 de la sección de español de las recogidas por Expósito Castro y Rodríguez Muñoz [2023: 21-112]) replican algunas de estas prácticas y sostienen que, con un poco de estilo y conciencia social, pueden generarse textos integradores que destierren el sexismo lingüístico dando cuenta de realidades más igualitarias. Otro aspecto interesante es que, al margen de los usos gramaticales, estas guías suelen incorporar secciones sobre estereotipos y mitos de género vinculados al lenguaje que hay que desterrar. Por ejemplo, en la catalana se incluye un apartado que abarca el uso asimétrico de los apellidos y de los tratamientos y reconoce la existencia de adjetivos y nombres con diferente valor semántico si se refieren a hombres o a mujeres y de presuposiciones sobre oficios y cargos en los que predomina uno de los sexos, lo que provoca que el femenino se emplee para aludir a trabajos desprestigiados y el masculino, para los que gozan de mayor reputación social.

Habida cuenta de que se hallan mecanismos en español para reflejar la presencia de la mujer en diversos ámbitos sociales y profesionales, se emplean los mencionados en las guías de la Universidad Autónoma de Barcelona y de la Universidad de Valencia en el análisis de

la traducción del arte de las Guerrilla Girls del epígrafe 8. A continuación, se contextualiza la muestra de la obra de las Guerrilla Girls que es objeto del presente estudio para valorar la importancia que tiene el género lingüístico en la misma.

6. Contexto y paratextos de *Portfolio Compleat, 1985-2012*

La exposición *Nosotras, de nuevo* se inauguró en Sevilla el 26 de abril 2019 y se clausuró el 20 de septiembre 2020. Por motivos sanitarios, durante los meses de confinamiento por la COVID19, la única vía de acceso parcial fue a través de los interactivos en Prezi de Anika Ström y de la muestra *Portfolio Compleat, 1985-2012* de las Guerrilla Girls. Estuvo comisariada por Juan Antonio Álvarez Reyes y Yolanda Torrubia Fernández y coordinada por Roxana Gazdzinski, como miembros del centro expositivo. Tal y como recoge la nota de prensa del museo, la muestra presenta obras creadas por «mujeres artistas nacionales e internacionales de diferentes estéticas y disciplinas» que pertenecen a la colección permanente del CAAC (CAAC, 2019: 1). La nota se refiere a la segunda parte de la exposición *Nosotras* celebrada en el mismo centro en 2010 y que hacía un guiño a la titulada *Ellas*, coetánea del Centro Pompidou de París. Durante una década, el CAAC ha mantenido como una de sus líneas principales de acción las «cuestiones relacionadas con los géneros» (CAAC, 2019: 1); de ahí que haya adquirido y expuesto obras siguiendo la máxima de la paridad. En la exposición se entrelazan dos temas principales: obras con carga social o política desde el feminismo y aspectos más relacionados con el museo. Es en la primera línea donde se inserta la muestra de Guerrilla Girls.

Como museo de carácter público regional y en pro de la transparencia, el CAAC declara en su sitio web que uno de sus principales objetivos es «desarrollar un programa de actividades que, con una clara intención educativa, trata de promover el estudio y el fomento de la creación artística contemporánea internacional en sus más variadas expresiones». Esta tarea encaja con lo estipulado en la Ley 8/2007, de 5 de octubre, de Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía, en cuyo artículo 4.f se recoge la misión de propiciar el «fomento y la promoción del acceso público a los museos y a sus servicios culturales, de manera presencial y por medio de las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación, con especial atención a los grupos con dificultades de acceso».

El carácter democrático, difusor y didáctico de la entidad se refleja, entre otros muchos aspectos, en el tratamiento bilingüe (inglés y español) tanto de los textos disponibles en su sitio web como en los que se entregan al visitante en el propio espacio físico del centro. A través de éstos, el público puede leer discursos que sintetizan, promocionan y forman parte de la exposición como la nota de prensa, las cartelas y el folleto de mano. Todos ellos constituyen «paratextos» en el sentido descrito por Genette (1997), quien consideraba que esta categoría engloba las prácticas y comentarios que rodean al discurso e influyen en su recepción incluyendo el epitexto (paratexto sin vínculo material con el texto) y el peritexto (paratexto que rodea materialmente un libro). Aunque el folleto objeto de análisis en este estudio tiene carácter peritextual, también guarda un fuerte vínculo «intratextual» puesto que traduce la parte lingüística de los carteles expuestos.

En este sentido, un numeroso elenco de autores y autoras han reconocido la importancia vital de los paratextos en la experiencia de la visita al museo, como McManus (1990),

Gottesdiener (1992), Blunden (2006), Sturge (2006), Fragomeni (2010), Guillot (2014), Sonaglio (2016), Gazi (2017), Neves (2018) o van Doorslaer y Ugur (2020). Por ejemplo, Sturge (2006: 435) considera que desempeñan un papel clave para enmarcar y guiar la lectura del cuerpo textual que representa la obra y que, además, multiplican las voces comunicadoras en el museo y añaden reflexividad. Por otro lado, su difusión también ejerce una función germinal en otros textos tales como las reseñas sobre la exposición en los medios de comunicación o los comentarios que realizan en las redes los y las visitantes. Asimismo, Hooper-Greenhill (1995: 2) manifiesta que la recepción resulta fundamental para la pervivencia del museo contemporáneo, así como para el cumplimiento de su función interactiva con un público actante y creador (*active audience*) (Hooper-Greenhill, 2000: 9). Por consiguiente, se puede afirmar que la redacción y la traducción de paratextos que median dicha recepción e interacción entre artista y público resultan indispensables para el funcionamiento del museo actual. Además, la traducción democratiza el acceso al arte internacional con contenido lingüístico expuesto en el mismo y garantiza que la experiencia estética de los y las visitantes y su diálogo con el o la artista se producirá sin restricciones por motivos idiomáticos.

7. El acto comunicativo de traducción museística del programa de mano de *Portfolio Compleat, 1985-2012*

Como antesala al análisis de los mecanismos de traducción de género de *Portfolio Compleat, 1985-2012*, se aborda un análisis preliminar del original y los factores extratextuales e intratextuales (Nord, 1991: 43-86) que influyen en la traducción siguiendo un modelo previo de 2017a, 2017b y 2019, añadiendo además el estudio multimodal de la obra. Con respecto a los elementos extratextuales, destacan las emisoras (las artistas), el receptor origen y meta (visitantes del museo), el lugar de producción (exposición previa en el Matadero y readaptación en Sevilla), la situación comunicativa (exposición) y el iniciador o la iniciadora del encargo (responsables del museo y comisarios). En lo que atañe a los elementos intratextuales destacan los temas, contenidos y estructura (la obra y su traducción). A continuación, se muestran los elementos extratextuales de forma gráfica a través de una ficha de análisis:

Tabla 1. Modelo de Rodríguez Muñoz (2017a y 2017b y 2019) de factores extratextuales de la traducción museística basado en Nord (1991)

Texto origen	Texto meta
Contexto origen>cultura estadounidense con discriminación sexista que ha presenciado la tercera y cuarta ola feminista en cuatro décadas; cultura feminista que aborda temas de discriminación hacia la mujer de carácter transnacional.	Contexto meta>cultura española con discriminación sexista que se halla inmersa en la cuarta ola feminista.
Artistas: mujeres de nacionalidad estadounidense, son un colectivo emblemático del feminismo en las artes visuales nacionales e internacionales.	Artistas: su fama ha llegado a nuestro país y, de forma previa a la muestra en cuestión, han realizado exposiciones (como la del Matadero de Madrid de 2015), forman parte de la colección de algunos centros de arte españoles (como el MACBA o el CAAC) y han impartido conferencias.
Obra: emplean técnicas como el diseño gráfico y otros recursos publicitarios con los que generan carteles. El formato del cartel es un guiño a las sufragistas y a las militantes feministas de los 60 y 70 (Revista de Arte, 2015). Son famosas también sus performances y acciones.	La obra se presentó en su forma original en el Matadero en 2015 y en el MACBA. Existe traducción al español parcial previa al folleto que se analiza en este estudio emanada de la exposición de 2015. La muestra colectiva en la que se integra en el CAAC es de orientación feminista.
Receptor y receptora origen: misceláneo (especialista y no especialista).	Receptor y receptora meta: misceláneo (especialista y no especialista).
Mediadores y mediadoras y mecenas: museo público con política de difusión de arte contemporáneo en todos los estamentos sociales.	

Respecto del aspecto multimodal, la obra se caracteriza por el contraste entre el código lingüístico y el visual con la finalidad de realizar una crítica feroz al sistema social, con especial hincapié en las obras artísticas que explotan el mito de la mujer desnuda como objeto y no como sujeto hacedor y cómo este se ha ido desarrollando a través de la publicidad en la que la mujer es prácticamente un bien de consumo. En su análisis de la obra de este colectivo, Moss (2020, 5-6) explora tres planos: el lingüístico, el visual y la lectura de la composición completa, ejemplificando su propuesta con la crítica de la emblemática pieza de las Guerrilla *Do Women Have to be Naked to Get into the Met. Museum?* Respecto del primer plano, resalta la elección léxica de «naked» por sus connotaciones de vulnerabilidad y potenciales implicaciones sexuales, así como la expresión de la obligación y la ausencia de agencia que se infiere de «have to be naked» cuando se alude a las «women» como colectividad, como problema comunitario. En lo que concierne al plano visual, Moss señala que éste desafía al textual aunque lo hace de forma muy original: a pesar de la representación del cuerpo desnudo de la mujer al estilo clásico, la yuxtaposición de la cabeza de gorila mostrando los dientes y el falo rosa en manos de la representada altera el ideal femenino hegemónico para convertirlo en una expresión de una feminidad empoderadora, asertiva y confrontante. En su conjunto, la intersección de códigos de la pieza permite denunciar las miserias y las dificultades que operan en contra de la igualdad, pero también la voluntad de dinamitarlas. Esta obra multicódigo que critica las injusticias que sufren las mujeres como colectivo social al que se alude implícita o explícitamente, se replica en muchas de las piezas expuestas en el CAAC.

En virtud de las descripciones anteriores, podemos determinar cuáles son los retos que plantea la traducción de género de la muestra de las Guerrilla Girls, así como la conveniencia de las técnicas empleadas para solventarlos en la versión española. *Portfolio Compleat, 1985-2012* tiene una fuerte carga ideológica y social relacionada con la lucha contra el sexismo profesional en el mundo del arte. Por tanto, teniendo en cuenta que de la traducción depende la comunicación entre las artistas, el museo y los y las visitantes, y que el cambio social que desean propiciar las activistas pasa por la interpretación de un público configurado por especialistas y no especialistas del mensaje multimodal que, como señala Vidal Claramonte (2003: 77), contiene ciertas connotaciones y una profunda carga ideológica, la traducción al español del género cobra especial importancia para que se cumplan las cinco funciones que, según Liao (2017: 48), desempeña la traducción museística: la informativa, la interactiva, la política, la socio-inclusiva y la expositiva.

Respecto del aspecto intratextual, la sección expositiva destinada a las Guerrilla Girls está compuesta por 89 carteles, 4 libros y 2 boletines. En la versión española del folleto se traducen 83 de los 89 carteles originales, los cuales se reproducen en miniatura de forma numerada con la descripción española al lado o debajo de las imágenes. Gráficamente, se intenta compensar la carencia de maquetación en dos niveles de texto: el título en mayúscula y solo a veces, en negrita, y el cuerpo del texto. En el caso de las cartas, la grafía curvilínea que imita la manuscrita se representa en la traducción con el texto íntegro en negrita y mayúscula. Asimismo, hay aspectos descriptivos del original que se recogen entre paréntesis, como los listados o datos estadísticos, p. ej.: «(listados de galerías)», «(Revistas de arte y porcentajes)» y «(títulos y fechas de exposiciones celebradas en diversos museos de EE. UU.)». 62 de las 83 obras representadas en el folleto ya se publicaron traducidas en la guía de la exposición de Guerrilla Girls en el Matadero de Madrid. A pesar de la gran semejanza, se han identificado algunas disparidades.

En primer lugar, la traducción del CAAC es íntegra, mientras que, en algunas ocasiones, la del Matadero reproduce en español solo los titulares de las obras originales, omitiendo los datos estadísticos o la letra pequeña. La representación de los aspectos gráficos se realiza con paréntesis explicativos en la versión del CAAC; sin embargo, en la de Madrid el texto aparece fuera de ellos y con puntos suspensivos para sustituir la información que no se refleja en la traducción. La fuente del cuerpo del texto de la versión madrileña es homogénea y no se altera el interlineado, rasgo que contrasta con la sevillana, en la que los ítems se separan con saltos de párrafo y los titulares o letra en cursiva se representan con mayúsculas. La traducción del Matadero incluye dobles en el título de algunas obras o información sobre la naturaleza de misma («proyecto», «póster»); en la versión del CAAC aparecen los títulos directamente en español y no se indica nada en relación con el tipo de obra de arte. Finalmente, más allá de algunas singularidades como la escritura de «EEUU» sin puntos en la traducción madrileña o el cierre de los títulos en la sevillana siempre con este signo ortográfico, se identifican también traducciones dispares de la misma obra en cuatro ocasiones: *Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?* (véanse ilustración 1 y 2), *The Anatomically Correct Oscar*, *The US Homeland Terror Alert System For Women* y *Women In America Earn Only 2/3 Of What Men Do*.

Ilustración 1. Imagen del folleto el Matadero de Madrid (2015)



Ilustración 2. Imagen del folleto del CAAC (2019-2020)



Estos datos demuestran que los carteles no gozan de una traducción acuñada en español y de que la traducción madrileña es más documental que instrumental en comparación con la sevillana. No obstante, a pesar de esa diferencia, no se puede hablar de categorías polarizadas de traducción-documento y traducción-instrumento en este caso: si bien los textos completan

las imágenes a las que acompañan y no preservan su grafía ni su materialidad, mantienen su función persuasiva y expresiva. Al fin y al cabo, como indica Vidal Claramonte (2022: 55), traducimos arte «con el arte», dentro de una red multisemiótica. Asimismo, como se advirtió en un estudio previo de la traducción museística de la poesía de Lorraine O'Grady (Rodríguez Muñoz, 2018: 537), estas circunstancias mixtas permiten emplear una etiqueta híbrida «documental-instrumental» y hablar de «heterofuncionalidad». En ambos casos, la edición de la traducción muestra claramente su carácter patente puesto que el lector accede al texto original de forma paralela a la traducción y, por tanto, conoce la naturaleza derivada de la versión española.

Desde el punto de vista de la función de la traducción de nuestro estudio del CAAC, estos carteles constituyen un solo corpus textual en el que se aplica el método interpretativo-comunicativo en el intento de reproducir el contenido del original de forma fiel pero natural para el público meta hispanohablante. No obstante, se realizan ciertas incursiones en la meta-textualidad, como puede ocurrir en los fragmentos descriptivos entre paréntesis que mencionamos anteriormente o en las explicaciones sobre aspectos culturales del original (p. ej., exposiciones, organismos públicos, leyes, campañas y nombres de políticos con los que se generan juegos de palabras), que son inserciones propias de la traducción-documento y en las que se combina la extranjerización con la descripción. Por tanto, el texto español sigue anclado culturalmente en el contexto original, pero muestra la información respetando las convenciones idiomáticas del sistema meta.

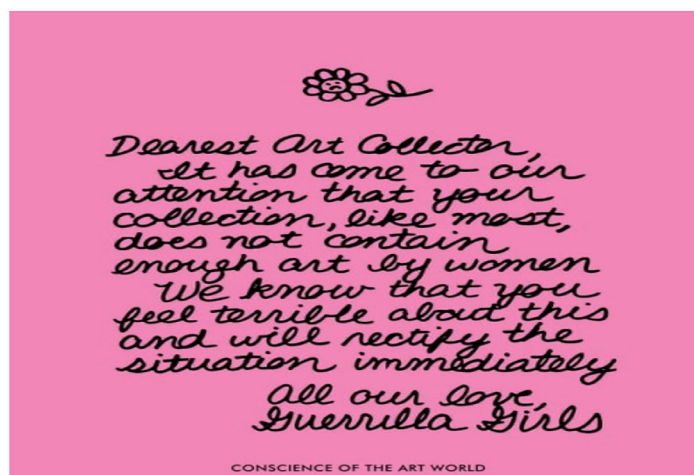
Temáticamente, los carteles se distribuyen por bloques. En primer lugar, de la pieza 1 a 38, se aborda la situación de la mujer en el mundo del arte estadounidense e internacional y de la 39 a la 43, se trata la desigualdad en el mundo de las artes escénicas. En segundo lugar, los trabajos con numeración del 44 al 69, plantean causas sociales como el maltrato institucional a los y las sin hogar, la hipocresía hacia las minorías étnicas y sexuales, las críticas al conservadurismo y a la política del hombre blanco homosexual en las elecciones, la defensa del derecho al aborto, la denuncia de la violencia contra la mujer y el ecologismo. Las piezas 70 y 71 son inserciones de temas previos como las mujeres dramaturgas o el arte en Irlanda y las que van del número 72 al 76 retoman el tema de Hollywood. Finalmente, en las comprendidas entre el número 77 y el 83 se cierra el círculo con los asuntos que dieron el pistoletazo de salida a las reivindicaciones del grupo: el sexismo en el mundo del arte, en concreto, y en el mercado laboral, en general.

Como relataba la guía de sala de la exposición *Guerrilla Girls: 1985-2015* del Matadero de Madrid que se replica parcialmente en la que se estudia en el presente artículo, los carteles juegan a «estetizar la estadística», para dar cuenta del «estrepitoso fracaso de las llamadas sociedades democráticas en alcanzar la igualdad entre hombres y mujeres» (Matadero de Madrid. Centro de creación contemporánea, 2015: 38-39). Atendiendo al género textual, predominan los anuncios y campañas de protesta, aunque también, como propaganda contraria al sexismo institucionalizado *de facto*, se emulan otros géneros como las noticias, los decálogos éticos, los boletines de notas, las cartas, los carteles de películas, los *quizzes*, los cómics o los correos electrónicos. Cada uno de ellos posee una configuración superestructural que constituye un «marco» (*framing*) desde el que interpretar la propuesta completa (Kress & van Leeuwen, 2006: 177). A todo ello se suma también el diálogo entre el código visual y lingüístico. En

relación con el primero, predominan las máscaras de gorilas en distintas posiciones como formas de irrupción en entornos más clásicos, los cuerpos de mujeres sexualizadas, la masculinización o feminización de iconos como King Kong o la estatuilla de los Óscar, las fotografías de políticos conservadores o de figuras nocivas para la igualdad entre sexos y situaciones de desigualdad social o prácticas estéticas invasivas contra el cuerpo de la mujer. Desde un punto de vista lingüístico, se oponen factores como el tenor interpersonal y funcional (con registros variados) y el campo (con diversos grados de especialidad lingüística y temas diversos). Conviven, por tanto, los mensajes coloquiales («Irish museums are boy-crazy»; «Bitches, bimbos and ballbreakers»; «Let's toast Irish Art, lads! (psst: no so fast, lassies)») y los formales («Thou shalt not be a Museum Trustee and also the Chief Stockholder of a Major Auction House»), los fragmentos persuasivos («Unchain the women directors!»; «Send a message to those body obsessed guys in Hollywood») y los informativos («These galleries show no more than 10% women artists or none at all»; «The internet was 84.5% male and 82.3% white») de varias áreas temáticas («Under the Geneva Convention, a prisoner of war is entitled to food, shelter and medical care»; «Republicans do believe in a woman's right to control her own body: dyed hair & make-up, nose jobs, face lifts, liposuction, breast implants, anorexia and bulimia, foot binding, clitorectomies»). En ocasiones, el contraste surge de jirones ensamblados de variantes del tenor («You're hot: If you're under the age of 30 your career might last a few seasons»; «Sexual harassment is man's natural response to women on the job. Women who report it are uptight prudes. Women who don't are ambitious whores») y del campo («Arnold Glimcher and His World All-Stars. Hormone imbalance, melanine deficiency») que, junto a los juegos de palabras («hidden agender»; «passing the Bucks») y dobles sentidos («And they like men on top»; «they made women's right look good. Really good») articulan la ironía. Esta última también surge de relaciones entre el código visual y el lingüístico de carácter principalmente *transmedia* (con predominio del lingüístico como puede apreciarse en la ilustración 3), *mixed media* (de perfecta fusión entre ambos, como se percibe en la ilustración 4) o *intermedia* (con exaltación del aspecto gráfico de la palabra como se advierte en la ilustración 5) (Morley, 2003).

Ilustración 3. MOMA MIA!!! 13 years and We're Still Counting, 1997



Ilustración 4. *Who's this Slimmy Creature? It's Newt, 1995***Ilustración 5.** *Dearest Art Collectors, 1986*

8. Retos de traducción de género y estrategias de trasvase de *Portfolio Compleat, 1985-2012*

A continuación, se muestra el análisis de los textos de *Portfolio Compleat 1985-2012* desde el punto de vista del género y se identifican las estrategias empleadas en español para su trasvase. Para ello, se dividen los retos de traducción de 95 elementos que entrañan o bien la elección de un género gramatical femenino o masculino en la reformulación al español frente a un género no marcado o duplicado en inglés, o bien el trasvase del léxico marcado por sexo diferenciado en inglés. Asimismo, se establecen las siguientes categorías en función de la estrategia de traducción empleada para la resolución del reto: formas dobles, restricción de la forma doble en el texto meta, masculino genérico para la traducción del género no marcado del original, masculino contextual, femenino contextual y traducción de la lexicalización de género femenina y masculina del original. Finalmente, se identifican errores en la versión en español por faltas de lengua o de traducción siguiendo la clasificación de Delisle (1993: 31-45).

En el caso de las formas dobles, que son una estrategia propia del lenguaje inclusivo que conecta con el *supplementing* feminista, anotamos 11 situaciones en las que se emplean en

la traducción. A continuación, recogemos 7 en las que el uso responde a las estrategias del lenguaje inclusivo en español. Los 4 ejemplos restantes se incluyen en el apartado «faltas de lengua» puesto que no se emplean con acierto.

Tabla 2. Uso de formas dobles de género

Texto origen	Texto meta
Having more time to work when your mate dumps you for someone younger.	Tener más tiempo para trabajar cuando tu compañero(a) te deje tirada por otra persona más joven.
Curational asst to asst-curator.	COMISARIO(A) ASISTENTE DEL COMISARIO(A) ADJUNTO(A).
Well-dressed art history major?	¿LICENCIADO(A) EN HISTORIA DEL ARTE BIEN VESTIDO(A)?
Successful candidate.	El/la candidato/a elegido/a.
Don't agonize over whether to work or stay home with your kids .	No te tortures tratando de decidir entre trabajar o quedarte en casa con tus hijo(a)s .
Be glad you don't need to intimidate your co-workers by telling dirty jokes and grabbing their asses."	Alégrate de no tener que intimidar a tus compañero(a)s contando chistes verdes y tocándoles el culo.
EVEN MICHELLE BACHMANN BELIEVES "WE ALL HAVE THE SAME CIVIL RIGHTS."	INCLUSO MICHELE BACHMANN CREE QUE "TODO(A)S TENEMOS LOS MISMO DERECHOS CIVILES".

En los ejemplos anteriores, se utilizan los paréntesis (en 5 ocasiones), las barras (en 1) y la combinación de ambas (en 1) para visibilizar ambos géneros en español.

En el siguiente caso en inglés se duplican los géneros, mientras que en español, se opta por el masculino genérico:

Tabla 3. Simplificación con masculino genérico en la traducción de formas dobles

Texto origen	Texto meta
A Curator shall not exhibit an Artist, or the Artists of a Dealer, with whom he/she has had a sexual relationship, (...)	Un Comisario no expondrá obras de ningún Artista con el que haya mantenido relaciones sexuales. Tampoco de Artistas que hayan mantenido relaciones sexuales con su Galerista, (...)

En el apartado del uso del masculino genérico, se identifican 22 resultados de los que 7 proceden de la traducción del artículo o del adjetivo que complementa a «artists». En 6 de estos dos últimos casos el masculino genérico se opone al colectivo femenino, mientras que en 1 no existe ese elemento diferenciador: «The artists, writers or interpreters». Este último ejemplo, perteneciente a la obra «Guerrilla Girls explica el derecho natural», es una de las aserciones irónicas que viene precedida por la expresión «La vida es bella». El uso del masculino parece aludir a acciones de artistas masculinos y femeninos.

Tabla 4. Uso del masculino género

Texto origen	Texto meta
Only 5% of the artists in the collection of the National Gallery of Ireland are women; (...)	Solo el 5% de los artistas en la colección de la Galería Nacional de Irlanda son <u>mujeres</u> ; (...)
Only 10% of the artists on display at the Irish Museum of Modern Art are women.	Solo el 10% de los artistas en el Museo Irlandés de Arte Moderno son <u>mujeres</u> .
Less than 4% of the artists in the Modern Art sections are women (...)	Menos del 4% de los artistas de las secciones dedicadas al arte moderno son <u>mujeres</u> , (...)

Texto origen	Texto meta
Over 40% of the artists shown in Istanbul galleries are women...	Más del 40% de los artistas que se muestran en las galerías de Estambul son <u>mujeres</u> ...
75% of the artists shown at the Naval Museum Art Gallery have been women.	El 75% de los artistas mostrados en la Galería de Arte del Museo Naval han sido <u>mujeres</u> .
Many museums have names of famous artists inscribed on their facades. None are women	Muchos museos tienen nombres de artistas famosos inscritos en sus fachadas, pero ninguno es de <u>mujer</u> .
Artists, writers, or performers who want to inflict disgusting, homosexual, erotic, satirical or political images upon the public should have their grants cut off.	Los artistas, escritores o intérpretes que obligan al público a soportar imágenes repugnantes, homosexuales, eróticas, satíricas o políticas deberían quedarse sin subvenciones

En la categoría que hemos denominado «masculino contextual», se aíslan 8 fragmentos que albergan 20 usos del masculino diferenciado para traducir un sustantivo o sus complementos sin marca de género en atención al cotexto de oposición al colectivo femenino o al contexto de la obra de las Guerrilla Girls que tienen como blanco de sus críticas el mercado laboral del arte o la política, ámbitos masculinizados. A continuación se muestran ejemplos de estas dos razones que propician la elección del género masculino:

Tabla 5. Uso del masculino contextual

Texto origen	Texto meta
What do these artists have in common? [listado de artistas masculinos].	¿Qué tienen en común estos artistas ?
-Thou shalt not give more than 3 retrospectives to an Artist whose Dealer is the brother of the chief Curator . -Thou shalt not limit thy Board of Trustees to Corporate Officers, Wealthy Entrepreneurs (...).	-(...) No organizarás más de tres retrospectivas de ningún Artista cuyo Galerista sea hermano del Comisario Jefe . -No limitarás tu Patronato a Directores Corporativos, Empresarios ricos (...)
WOMEN/DIRECTORS [se colocan ambos carteles en dos baños; uno, con el símbolo de la mujer y otro con el del hombre].	MUJERES/DIRECTORES.
Send estrogen pills to presidents, prime ministers, generals, oligarchs and CEOs everywhere.	Envía comprimidos de estrógenos a presidentes, primeros ministros, generales, oligarcas y consejeros delegados de todo el mundo.
At last! Museums will no longer discriminate against women and minority artists .	¡POR FIN! LOS MUSEOS YA NO VAN A DISCRIMINAR A LAS MUJERES ARTISTAS NI A LOS ARTISTAS MINORITARIOS .

Asimismo, el igual que ocurre en la categoría anterior de masculino contextual, en la traducción al español también se opta por el femenino marcado cuando el discurso y la imagen invitan a ello. En el ejemplo extraído de la obra *Send a Message to Those Body-Obsessed Guys in Hollywood*, los baños separados en «Women» y «Directors» y los datos estadísticos sobre las actrices que acompañan a los tres adjetivos, dejan clara su interpretación.

Tabla 6. Uso del femenino contextual

Texto origen	Texto meta
Thin, thinner, thinnest	Delgada, más delgada, delgadísima [debería ser «la más delgada»]

Ilustración 6. *Send a Message to Those Body Obsessed Guys in Hollywood, 2000*



Respecto de la traducción de la lexicalización de género femenina y masculina del original, que se convierte en otra forma de *supplementing* junto con las formas dobles enunciados al inicio de este epígrafe, se puede decir que, generalmente, cuando se produce la misma con los sintagmas «female/women artists», en español se calca la estructura, por lo que se contabilizan 32 casos de traducción de «female artists» como «mujeres artistas», lo que representa casi la totalidad de los resultados, que son 33. Solo en una ocasión, el sintagma se traduce a través del artículo «la».

Tabla 7. Uso de artículo femenino para aludir a la lexicalización *female*

Texto origen	Texto meta
They allow their work to be shown in galleries that show no more than 10% women artists or none at all.	Permiten que su trabajo se exhiba en galerías donde las mujeres no exponen más del 10% o donde las mujeres no exponen nada en absoluto.

En la traducción de otras profesiones con «solución doble» (Lledó Cunill, 2006:18), aparte de la lexicalización o *supplementing*, por ejemplo, «mujeres soldado», se introduce la «-a» del femenino, en tres casos, o se parafrasea para evitar la aposición como ocurre en el último ejemplo de la tabla que se recoge a continuación:

Tabla 8. Estrategias de traducción del femenino de profesiones

Texto origen	Texto meta
women directors	directoras
women playwright	dramaturga
female soldiers	mujeres soldados (sic.)
female senators	Senadoras
All but 2 have a majority of female students.	En todas, excepto en dos, la mayoría de los estudiantes son mujeres.

«Artista» es una profesión que finaliza con la -a en español y cuyo género es «común» a menos que se marque con artículos o complementos. Lledó Cunill (2006: 25) recomienda

recurrir de forma sistemática «a los determinantes femeninos para acompañar a un oficio, cargo o profesión ejercido por una mujer y a los determinantes masculinos cuando se refiera a un hombre». La lexicalización que predomina en la traducción oficial del CAAC no se menciona como estrategia en el trabajo de esta autora.

En el caso de «male artists», conviven varias reformulaciones en el texto: de las 6 ocasiones en las que aparece la construcción en inglés, en 3 se traduce por «artistas varones», en 2 por «artistas hombres» y «artistas masculinos» y en 1 por «hombres artistas».

En resumen, las estrategias más comunes para aludir a los géneros son el uso del masculino genérico (23; 76,7 %) y las formas dobles (7; 23,3 %). En el caso de los géneros diferenciados, destaca la lexicalización femenina (32; 54,23 %), el uso del masculino contextual (20; 33,9 %), la lexicalización masculina (6; 10,17 %) y la aplicación del femenino contextual (1; 1,69 %).

Respecto de los errores en el trasvase del género, predominan los de lengua (6) frente a los de traducción (1). Los primeros son solecismos, en concreto; faltas de concordancia y coherencia (5) y de ambigüedad (1). En este último caso, el uso del género femenino para denotar dos elementos de género diverso plantea dudas sobre si se refiere al más cercano o a los dos: «porcentajes de hombres y mujeres blancas» parece señalar solo a las féminas.

Tabla 9. Faltas de lengua

Texto origen	Texto meta	Error
Seeks multicultural receptionist with drop-dead appear .	Busca recepcionista multicultural de aspecto estupendísimo(a) .	solecismo (concordancia)
[datos estadísticos representados en la imagen].	(Editores de la revista por años. Porcentajes de hombres y mujeres blancas , (...)	ambigüedad
WHAT'S FASHIONABLE, PRESTIGIOUS & TAX DEDUCTIBLE? DISCRIMINATING AGAINST WOMEN AND NON-WHITE ARTISTS.	¿QUÉ ESTÁ DE MODA, ES PRESTIGIOSO Y DESGRAVA? DISCRIMINAR A LAS MUJERES Y A LOS ARTISTAS NO BLANCO(A)S .	solecismo (concordancia)
Successful candidate must relish being only minority staff member .	El/la candidato/a elegido/a disfrutará de ser el único miembro del personal contratado perteneciente a una minoría.	solecismo (coherencia)
Curational ASST TO ASST-CURATOR AT MAJOR MUSEUM (...) Possibility of curating shows of branch museum (...)	COMISARIO(A) ASISTENTE DEL COMISARIO(A) ADJUNTO(A) EN IMPORTANTE MUSEO. (...) Posibilidad de trabajar como comisario de exposiciones en alguna filial del museo (...)	solecismo (concordancia)
Discriminating against women and non-white artists .	Discriminar a las mujeres y a los artistas no blanco(a)s .	solecismo (concordancia)

En lo concerniente a la falta de traducción en el trasvase de género, la incoherencia presente en los errores de carácter lingüístico da paso al sesgo de sentido. En el caso que se muestra más adelante, la discriminación que apuntan las Guerrilla Girls en el original es extensiva a las artistas y a los artistas de etnias minoritarias. En la traducción, esta segregación no se sostiene como tal en la segunda alusión, como si se tratase de dos características de las féminas excluidas.

Tabla 10. Falta de traducción

Texto origen	Texto meta	Error
MUSEUMS WILL NO LONGER DISCRIMINATE AGAINST WOMEN AND MINORITY ARTISTS* . *(...) We encourage women and artists of color to contact their favorite museum.	LOS MUSEOS YA NO VAN A DISCRIMINAR A LAS MUJERES ARTISTAS NI A LOS ARTISTAS MINORITARIOS* . *(...) Animamos a las mujeres artistas y de color a ponerse en contacto con su museo preferido.	falso sentido

9. Conclusiones

En función de los datos recabados y analizados en el presente estudio, se concluye lo siguiente:

En primer lugar, se reconoce que en el arte de las Guerrilla Girls cobra especial importancia el lenguaje, puesto que se convierte en uno de los instrumentos con los que articulan la crítica social con una importante base feminista. En concreto, este colectivo se vale de la ironía que surge de la yuxtaposición de palabras, ideografías, argumentos y datos objetivos descontextualizados para demostrar el sexismo institucionalizado en distintos ámbitos, especialmente en el mundo del arte. Sus recursos toman como base el código lingüístico o su interacción con la representación visual. Por ende, la traducción de sus obras resulta esencial para que la función de su propuesta, que se plantea como revulsivo de la discriminación estructural por razón de sexo, pueda producir un cambio en el público de los países de habla no inglesa en donde se expone para generar toma de conciencia y modificación de conductas en pro de la igualdad.

Habida cuenta de que el idioma puede convertirse en una barrera en el museo de arte contemporáneo del XXI, la traducción íntegra de la *Portfolio Compleat, 1985-2012* de las Guerrilla Girls en el CAAC es una apuesta por la accesibilidad idiomática del arte contemporáneo para la población hispanohablante local y engarza perfectamente no solo con la voluntad divulgativa de las artistas en analizadas, sino también con la función educativa y promocional de la institución y con las funciones que según Liao (2017: 48), debe cumplir la traslación museística: la informativa, la interactiva, la política, la socio-inclusiva y la expositiva.

Asimismo, a decir de las diferencias entre la exposición del Matadero de 2015 y la del CAAC de 2019-2020, se observa que la traducción de las obras no es estable. Con omisiones de datos estadísticos, el uso de fuentes e interlineado homogéneo, la inserción de dobles en los títulos de algunas piezas y la inclusión del tipo de material expositivo, la traducción madrileña resulta más dependiente de los objetos a los que acompaña que la sevillana, en la que el folleto puede funcionar como texto con imágenes como narrativa con cierta independencia de la obra a la que se refiere. En este sentido, se ha cuestionado el concepto mismo de «traducción documental» y se ha optado por el mixto «documental-instrumental» puesto que, si bien la obra está compuesta por 89 carteles, en el folleto se traduce el texto inserto éstos como parte de la obra de arte, con expresividad, persuasión y entidad propia. En éstos, la traducción es patente, puesto que acompaña a facsímiles de las originales en tamaño reducido.

En lo que respecta a la exposición de *Portfolio Compleat, 1985-2012*, se identifican como retos de traducción de género la elección de un género gramatical femenino o masculino en la reformulación al español frente a un género no marcado o duplicado en inglés y problemas relacionados con la traducción del léxico marcado por sexo diferenciado en inglés.

En cuanto a los recursos para solventar dichos retos, destacan las formas dobles (*supplementing*), que se emplean con un mayor uso del paréntesis «o(a)», seguido de la barra «el/la»

o la combinación de ambos signos gráficos «o(a)/s». Se identifica, asimismo, una reducción de los desdoblamientos del original en el texto meta («he/she» se traduce como «un»). Además, se emplea el masculino genérico, especialmente utilizado para aludir a la palabra clave en la obra de las Guerrilla Girls: «artists». Estas dos estrategias son las aplicadas para integrar a los dos géneros en el discurso, con una preponderancia del masculino genérico, que representa un 76,7 % de los procedimientos empleados cuando se da este reto. En la mayor parte de los casos en los que se inserta, se suele oponer al colectivo diferenciado de mujeres, lo cual justificaría su utilización generalizante. En lo que atañe al uso diferenciado del masculino o femenino, predomina, con un 54,23 % de ocurrencia, el calco en español de la lexicalización de género (*supplementing*) que se emplea en el original para compensar la ausencia en inglés del género gramatical para nombrar profesionales. De ahí que «female artist» o «male artists» se suelen traducir como «mujeres artistas» o «artistas varones». La solución de traducción más idiomática conllevaría consignar el género diferenciado a través del determinante en femenino o masculino, según los casos, para referirnos a los oficios de género común como «artista». También aparecen casos de masculino o femenino contextual, que se aplica a situaciones en las que el discurso explícito, implícito o el código visual desambiguan el género.

Finalmente, se han registrado errores de lengua y de traducción debidos principalmente a la falta de concordancia o coherencia en el uso de formas dobles para englobar a los dos géneros. Se recomendaría aplicar una misma estrategia de lenguaje inclusivo en todo el texto, así como la revisión de las concordancias de adjetivos y determinantes a fin de mejorar la recepción del mensaje y, por consiguiente, la experiencia estética.

Bibliografía

- Baker, M. (2010). *Critical Readings in Translation Studies*. Routledge.
- Blunden, J. (2006). Dumbing down for museum audiences – necessity or myth? *The Fine Print*, 3, 27-33.
- Burke, K. (1984). *Attitudes Toward History*. University of California Press.
- Brown University (3 de abril de 2019). Guerrilla Girls, Artist Talk 4.3.19 [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=VObf2iaJS_Q
- Campbell, K. K. (1998). Inventing women: From Amaterasu to Virginia Woolf. *Women's Studies in Communication*, 21, 111-126.
- Carbonell, O. (1999). *Traducir al otro. Traducción, exotismo, poscolonialismo*. Escuela de Traductores de Toledo y Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Centro de Arte Contemporáneo (CAAC) (2019). *Portfolio Compleat, 1985-2012* [folleto]. https://www.caac.es/descargas/Folleto_GG.pdf
- Centro de Arte Contemporáneo de Andalucía (CAAC) (2019). *Nosotras, de nuevo*. <https://www.caac.es/programa/ndn2019/frame.htm>
- Centro de Arte Contemporáneo de Andalucía (CAAC). www.caac.es
- Collera, V. (14 de mayo de 2011). La burbuja de los museos. *El País*. URL:https://elpais.com/diario/2011/05/14/babelia/1305331975_850215.html.
- Costa, J. M. (2 de noviembre de 2014). Mucho país para tan poco museo. *ElDiario.es*. http://www.eldiario.es/cultura/politicas_culturales/museo-pais_0_319518510.html
- Delisle, J. (1993). *La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*. Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- Demo, A. T. (2000). The Guerrilla Girls' comic politics of subversión. *Women's Studies in Communication*, 23(2) 133-156. DOI: 10.1080/07491409.2000.10162566
- Dow, B. (1994). AIDS, perspective by incongruity, and gay identity in Larry Kramer's "1,112 and Counting". *Communication Studies*, 45, 225-240.

- Expósito Castro, C. & Rodríguez Muñoz, M. L. (2023). *Guía de buenas prácticas de lenguaje inclusivo para la redacción y la traducción*. UcoPress.
- Flotow von, L. (1991). Feminist translation: contexts, practices, and theories. *TTR*, 4(2), 69-84.
- Fragomeni, D. (2010). The evolution of exhibit labels. *Faculty of Information Quarterly*, 2(1), 1-11.
- García García, C. & Olivares, R. (2011). *Museos y centros de arte contemporáneo en España*. Exit Publicaciones.
- Gazi, A. (2017). Writing text for museums of technology the case of the Industrial Gas Museum in Athens. *Museum Management and Curatorship*, 33(1), 57-78.
- Genette, G. (1997). *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Cambridge University Press.
- Gottesdiener, H. (1992). La lecture de textes dans les musées d'art. *Publics Musées*, 1, 75-89.
- Guerrilla Girls (1989). *Do Women Have to Be Naked to Get into the Met. Museum?* [póster].
- Guillot, M. N. (2014). Cross-Cultural pragmatics and translation: the case of museum texts as interlingual representation. En Juliane House (Ed.), *Translation: A Multidisciplinary Approach* (pp. 73-95). Palgrave Macmillan.
- Harris, G. (1999). *Staging Femininities: Performance and Performativity*. Manchester University Press.
- Hooper-Greenhill, E. (1995). *Museum, Media, Message*. Routledge.
- Hooper-Greenhill, E. (2000). Changing values in the art museum: rethinking communication and learning. *International Journal of Heritage Studies*, 6(1), 9-31. <https://doi.org/10.1080/135272500363715>
- Hurtado Albir, A. (2000). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Cátedra.
- Instituto de la Mujer y para la Igualdad de Oportunidades de España (s.f.). *Guía práctica de comunicación incluyente* [Archivo pdf]. https://www.igualdadnlaempresa.es/asesoramiento/herramientas/apoyo/docs/Kit_03_Comunicacion_Incluyente.pdf
- Kelso, F. Marçal, H & Mogueús, M. (2011). *Guía para el uso no sexista del lenguaje en la Universitat Autònoma de Barcelona*. Servicio de Publicaciones de la Universidad Autònoma de Barcelona.
- Kress, G & van Leeuwen, T. (2006). *Reading Image. The Grammar of Visual Design*. Routledge.
- Ley 8/2007, de 5 de octubre. De museos y colecciones museográficas de Andalucía. 18 de octubre de 2007. BOJA núm. 205.
- Liao, M.H. (2017). Museums and creative industries: The contribution of Translation Studies. *JoSTrans. The Journal of Specialised Translation*, 29, 45-62.
- Lledó Cunill, E. (2006). *Las profesiones de la A a la Z*. Ministerio de la Mujer (Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales) [Archivo PDF] <https://www.mujeresenred.net/IMG/pdf/lasprofesiones.pdf>
- López, D. L. (2016). Guerrilla Girls: el activismo como praxis artística. *Asparkia. Investigació feminista*, 27, 201-204.
- Lotbinière-Harwood, S. (1991). *Re-belle et infidèle. The Body Bilingual*. Women's Press.
- Matadero de Madrid. Centro de creación contemporánea (2015). *Guerrilla Girls. 1985-2015* [Guía de sala]. [https://www.mataderomadrid.org/sites/default/files/v2/prensa/d/1/catalogo_guerrilla_girls-\(1\).pdf](https://www.mataderomadrid.org/sites/default/files/v2/prensa/d/1/catalogo_guerrilla_girls-(1).pdf)
- Mayoral Asensio, R. (1999). *La traducción de la variación lingüística*. Uertere.
- Mcmanus, P. M. (1999). Watch Your Language! People Do Read Labels, *ILVS Review*, 1(2), 125-127.
- Ministerio de Cultura y Deporte (s.f.). *Directorio de museos y colecciones de España*. <https://directoriomuseos.mcu.es/dirmuseos/mostrarBusquedaGeneral.do>
- Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad (2015). *Guías para el uso no sexista del lenguaje* [Archivo PDF]. https://www.inmujeres.gob.es/servRecursos/formacion/GuiasLengNoSexista/docs/Guiaslenguajenosexista_.pdf
- Moss, E. (2020). 'Do women have to be naked to get into the Met. Museum?': a multimodal critical discourse analysis of the presentation of women in feminist artwork. *INNERVATE Leading Student Work in English Studies*, 12, 1-11.

- Neves J. (2018). Cultures of accessibility. Translation making cultural heritage in museums accessible to people of all abilities. En O. Carbonell i Cortés y S. A. Hardin (Eds.), *The Routledge Handbook of Translation and Culture* (pp. 415-430). Routledge.
- Nord, C. (1991). *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-oriented Text Analysis*. Rodopi.
- Qualls, L. S. (2021). *From Judy Chicago to the Guerrilla Girls: An Analysis of the Evolution of Feminist Art Movement* [trabajo final de máster, University of Central Oklahoma]. <https://www.proquest.com/docview/2622491996?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true&sourcetype=Dis-sertations%20&%20Theses>
- Quilis Marín, M., Albelda Marco, M. & Cuenca Ordinaña, M. J. (2012). *Guía de uso para un lenguaje igualitario (castellano)*. Tecnolingüística y Universidad de Valencia.
- Real Academia de la Lengua (RAE) (16 de enero de 2020). *Informe de la Real Academia Española sobre el uso del lenguaje inclusivo en la Constitución Española, elaborado a petición de la Vicepresidenta del Gobierno*. Recuperado el 10 de febrero de 2024, de https://www.rae.es/sites/default/files/Informe_lenguaje_inclusivo.pdf
- Revista de Arte (18 enero 2015). *Matadero Madrid presenta Guerrilla Girls 1985-2015, 30 años de activismo feminista*. Recuperado el 11 de octubre de 2023, de <https://www.revistadearte.com/2015/01/18/matadero-madrid-presenta-guerrilla-girls-1985-2015-30-anos-de-activismo-feminista/>
- Rhyner, S. L. (2015). *Satirical Warfare: Guerrilla Girls' Performance and Activism from 1985-1995* [trabajo final de máster, University of Wisconsin-Milwaukee]. <https://dc.uwm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1837&context=etd>
- Rodríguez-Muñoz, M. L. (2017a). Accesibilidad en museos: traducción de arte verbal. En C. Valero-Garcés & C. Pena-Díaz (Eds.), *AJETI 8 Superando límites en traducción e interpretación* (pp. 256-264). Tradulex.
- Rodríguez-Muñoz, M. L. (2017b). Textos y paratextos: contexto y medio en la traducción de arte en la exposición Aproximación inicial de Lorraine O'Grady. En M. A. García Peinado e I. Ahumada Lara (Ed.), *Traducción literaria y discursos traductológicos especializados* (pp. 523-541). Peter Lang.
- Rodríguez Muñoz, M. L. (2019). Interculturalidad y especialización en traducción museística de arte contemporáneo: retos de traducción al español del programa de mano de Jan Fabre: estigma. acciones y performances 1976-2017. *RUA-L: Revista da Universidade de Aveiro. Letras*, 8, 111-133.
- Rostek, T. & Leff, M. (1989). Piety, propriety, and perspective: An interpretation and application of key terms in Kenneth Burke's Permanence and Change. *Western Journal of Speech Communication*, 53, 327-341.
- Sonaglio, C. (2016). Translation of museum narratives: linguistic and cultural interpretation of museum bilingual texts. [trabajo fin de máster, University of East Anglia, Reino Unido] <https://core.ac.uk/download/pdf/83923741.pdf>
- Sturge, K. (2006). The other on display: Translation in the ethnographic museum. En T. Hermans (Ed.), *Translating Others*, Volume 2 (pp. 431-440). St. Jerome.
- Van Doorslaer, L. & Ugur, I. (2-3 de noviembre de 2020). Translating the neighbourhood: migration, dialogue and spaces of translation in the 21st century [Ponencia]. Galway, Irlanda.
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Routledge.
- Vidal Claramonte, A. (1998). El futuro de la traducción. Últimas teorías, nuevas aplicaciones. Institució Alfons el Magnànim.
- Vidal Claramonte, A. (2003). (Mis) Translating Degree Zero: Ideology and Conceptual. En Calzada, M. (Ed.), *In Apropos of Ideology* (pp. 71-87). Routledge.
- Vidal Claramonte, A. (2022). *Translation and Contemporary Art. Transdisciplinary Encounters*. Routledge.

Notas

1. La muestra se ha expuesto de forma adaptada en el Centro de Creación Contemporánea de Córdoba en 2021 y en el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC) en 2023.