

UNIVERSIDAD NACIONAL
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO
ESCUELA DE LITERATURA Y CIENCIAS DEL LENGUAJE
MAESTRÍA PROFESIONAL EN TRADUCCIÓN

GÉNERO, MODERNISMO Y PSICOANÁLISIS
de Gill Perry (editora)

TRADUCCIÓN Y MEMORIA

Para aspirar al grado de Magíster en Traducción
(Inglés-Español)

Presentado por

LIDIETH JIMÉNEZ ZÚÑIGA

2003

La traducción que se presenta en este tomo se ha realizado para cumplir con el requisito curricular de obtener el grado académico en el Plan de Maestría en Traducción, de la Universidad Nacional.

Ni la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje de la Universidad Nacional, ni la traductora, tendrán ninguna responsabilidad en el uso posterior que de la versión traducida se haga, incluida su publicación.

Corresponderá a quien desee publicar esa versión gestionar ante las entidades pertinentes la autorización para su uso y comercialización, sin perjuicio del derecho de propiedad intelectual del que es depositaria la traductora. En cualquiera de los casos, todo uso que se haga del texto y de su traducción deberá atenderse a los alcances de la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos, vigente en Costa Rica.

*A mi madre, amiga incondicional.
A mi esposo y a nuestras hijas
por su apoyo y paciencia.*

*Agradezco a los profesores del
Plan de Maestría en Traducción de
la Universidad Nacional, por ser ejemplo de
superación y motivarme a ampliar mis conocimientos.*

Índice general

PRÓLOGO	VI
TRADUCCIÓN	1
PARTE 4: GÉNERO, MODERNISMO Y PSICOANÁLISIS	2
Introducción: género, modernismo e historia del arte.....	2
El vanguardismo parisiense y el arte 'femenino' de principios del siglo XX.....	12
Psicoanálisis, género y arte.....	64
MEMORIA	88
INTRODUCCIÓN	89
CAPÍTULO I	
Aspectos generales.....	94
Reseña del texto original.....	95
Análisis de texto.....	95
Factores extratextuales.....	96
Factores intratextuales.....	99
Método de traducción.....	106
CAPÍTULO II	
Verbos auxiliares modales.....	108
Consideraciones morfosintácticas de los auxiliares modales en inglés y español.....	111
Consideraciones semánticas de los auxiliares, modo y modalidad.....	114
Clasificaciones semánticas de los auxiliares.....	117
CAPÍTULO III	
Aspectos terminológicos.....	128
El carácter unilateral de las interferencias lingüísticas.....	130
Connotación y denotación.....	133
Aspectos teóricos del glosario semántico.....	138
Glosario semántico de arte, feminismo y psicología.....	145
Conclusiones y recomendaciones.....	153
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	158
APÉNDICE	163
Texto original.....	164

PRÓLOGO

El presente documento se subdivide en dos grandes apartados, el primero lo compone el texto traducido de que es objeto esta investigación, titulado *Género, modernismo y psicoanálisis*¹ y cuyo original se puede encontrar en el apéndice, al final de este documento. El otro apartado es la Memoria de la traducción, compuesto por tres capítulos que tratan algunos de los principales problemas que el traductor moderno debe enfrentar. El primer capítulo describe el análisis detallado del texto traducido, recoge aspectos generales y factores externos e internos. En el segundo capítulo se analiza el comportamiento morfosintáctico-semántico de los verbos auxiliares modales del inglés, para identificar la estructura equivalente en español y disponer de opciones de equivalencia que permitan la variedad léxica. En el tercer capítulo se estudian las palabras técnicas y generales dentro del carácter unilateral de la interferencia lingüística, la connotación y la denotación de los términos según la jerga de influencia y la importancia de la documentación y la elaboración de los glosarios.

Descriptores: traducción, género, feminismo, arte, modernismo, psicoanálisis, vanguardismo.

¹ Perry, Gill. *Gender and Art*. Londres: Yale University Press, 1999, pp. 195-239.

TRADUCCIÓN

PARTE 4
GÉNERO, MODERNISMO
Y PSICOANÁLISIS

**Introducción: género, modernismo
e historia feminista del arte**

GILL PERRY

A lo largo de los últimos treinta años, el 'modernismo' se ha convertido en uno de los términos más usados y acaloradamente discutidos que se encuentran en los estudios del arte de finales de los siglos XIX y durante el siglo XX. La palabra ha sido empleada por una amplia gama de disciplinas académicas entre las que tenemos la historia del arte, la literatura y la sociología y se ha visto como la preocupación o característica central de la cultura moderna. Asimismo, ha sido el tema medular de algunos debates complejos sobre la relación entre el arte y la cultura, entre las inquietudes estéticas y sus contextos sociales e ideológicos. Aunque el término se ha utilizado de diferentes formas y tiene distintos límites cronológicos en varias disciplinas, tradicionalmente ha descrito un acercamiento crítico orientado a la innovación formal, con la necesidad de transformar y criticar el lenguaje del arte. En las artes visuales el modernismo está muy relacionado con el surgimiento de los llamados grupos artísticos de 'vanguardia'.

Ilustración 146 (página opuesta) Susanne Valadon, detalle del *Reclining Nude* (ilustración 146).

Por lo general, en su forma más amplia, el término vanguardia se refiere a las actividades y prácticas artísticas consideradas tímidamente como radicales o críticas de las previas convenciones artísticas. Suele implicar alguna noción de 'originalidad' y es posible que provoque controversias¹. La historia del arte modernista tiende a seguir una 'progresión' lineal a través de algunos movimientos vanguardistas del impresionismo y del postimpresionismo de finales del siglo XIX, pasando por el fauvismo, el cubismo, el expresionismo y el constructivismo de principios del siglo XX. Tal como lo plantean algunos libros, y gracias a los trabajos de los expresionistas abstractos, el modernismo parece alcanzar su gloria en el arte estadounidense durante las décadas de 1950 y 1960.

Desde el punto de vista feminista, el problema de las versiones escritas de tales historias es que se ocupan casi exclusivamente del trabajo y de las actividades de los artistas masculinos y están documentadas y consolidadas por un tratado o un grupo de textos históricos, conocidos por ser de carácter 'masculino'. En algunas de las secciones precedentes del presente libro, los autores han visto desde diferentes perspectivas el arte canónico de distintos períodos, relacionado con una cultura del arte en gran parte 'masculina', en la que

¹Los conceptos del modernismo y del vanguardismo y sus cambiantes significados se examinan más detalladamente en el libro de Wood, *The Challenge of the Avant-Garde* (libro 4 de esta serie).

se identifican las estructuras educativas y sociales, las culturas institucionales y profesionales y el lenguaje de la estética y la crítica del arte como factores cruciales para establecer el género de la interpretación y la producción de los trabajos artísticos. En esta parte del libro aspiramos a investigar las formas en que esas asociaciones de género han sido confirmadas, adaptadas o criticadas dentro de las prácticas artísticas y las teorías de la era moderna; además, estudiaremos las formas en las cuales la doctrina psicoanalítica ha documentado la historia del arte feminista del período.

La mayoría del arte actual asociada al modernismo, ha sido percibida como radical o 'progresista', por su rechazo a las convenciones académicas y los cánones establecidos del arte del siglo XIX. Sin embargo, los teóricos feministas han alegado que a pesar del radicalismo técnico, muchas formas prácticas del vanguardismo, de hecho perpetúan y privilegian un sistema de valores predominantemente masculino o patriarcal.² En última instancia, se afirma que tales sistemas han acentuado el predominio de otra historia canónica, un 'canon modernista' del arte. Estas afirmaciones requieren de preguntas acerca del

² En 1973 Carol Duncan fue la primera en publicar un ensayo que influyó en el tema, '*Virility and domination in early twentieth-century vanguard painting*', en el cual alega que muchos de los llamados trabajos innovadores del vanguardismo, como los del fauvismo, cubismo y expresionismo alemán, están de hecho preocupados con la aserción de la virilidad y de la dominación del artista masculino, un proceso que en última instancia subyuga a las mujeres. Reproducido en el libro de Broude y Garrard, *Feminism*, pp. 292-313.

modo en que entendemos la relación entre el arte, la cultura y el género, por lo tanto, las siguientes investigaciones tratarán ésta de diferentes formas. En el primer estudio de caso se analizará la función del género en la cultura vanguardista en la Francia de principios del siglo xx y se hará referencia inmediata de las opiniones críticas del trabajo de las artistas en las márgenes de los movimientos fauvista y cubista. En el segundo estudio, Claire Pajaczkowska considera las maneras con las cuales la teoría psicoanalítica puede proporcionar herramientas útiles para ambos, el estudio del arte y el análisis feminista. En el estudio de caso diez, Briony Fer comenta los planteamientos analíticos derivados de la teoría psicoanalítica que obtuvo en su estudio del trabajo de Eva Hesse, artista estadounidense de la posguerra, y de Mona Hatoum, artista libanesa contemporánea. También en el estudio final se proporcionará una visión general de algunos de los diferentes enfoques del fetichismo que han emergido en esta parte del libro. Estas investigaciones posteriores atinentes a la aplicación de métodos psicoanalíticos en el estudio de las más recientes prácticas del arte están muy relacionadas con un planteamiento llamado 'postmodernismo', ya que en ellas se ha visto el rechazo o replanteo de algunos de los principios teóricos del modernismo. Consideraremos algunas de las formas en que la participación en temas de género han replanteado o desafiado las ideas modernistas, lo que ha

contribuido con una cultura artística que en la actualidad se llama indistintamente 'postmoderna'.

En el estudio de caso ocho, que trata el vanguardismo parisiense y la idea del arte 'femenino', considero las causas y el modo en que los asuntos de género podrían contemplarse como válidos o útiles en cualquier investigación del modernismo de principios del siglo XX. En las artes visuales, algunos críticos importantes han sido identificados con el establecimiento y la consolidación de teorías del modernismo; entre ellos, el influyente escritor estadounidense Clement Greenberg, cuyo excelente ensayo de 1960 '*Modernist Painting*', suele considerarse como el que proporcionó una lógica clara para un proyecto³ modernista y formalista. Poniéndolo en términos simples, Greenberg estaba preocupado en este artículo por acentuar la necesidad de 'autocrítica' y 'pureza' en de la disciplina del arte. Sostiene que una característica importante del arte modernista era la tendencia a consolidarse con firmeza en 'su área de competencia', con lo que se refirió a esas cualidades que son únicas del medio del arte, en particular las cualidades formales de la superficie pintada. Como muchos expertos en arte moderno, Greenberg no sólo estaba interesado en separar los

³ Este ensayo se analiza en la introducción del libro de Wood. *The Challenge of the Avant-Garde* (libro 4 de esta serie).

criterios para una definición del 'modernismo', sino que también quería establecer estos criterios como una marca de la 'calidad' propia de los trabajos artísticos. En este caso, esas teorías del modernismo podrían considerarse para establecer un canon alternativo, o sistema de valores, previo a esas formas del arte canónicas que ellas mismas buscan socavar.

Observe la ilustración 147, *En el parque del Castillo Negro* de Paul Cézanne (1839-1906). El trabajo de Cézanne suele reconocerse como esencial en el desarrollo del modernismo de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Si siguiéramos una definición del modernismo que tenga como prioridad la innovación formal y la necesidad de replantear el lenguaje del arte, ¿qué aspectos de esta pintura seleccionaría para la discusión?

[Incluir lámina 147]

Ilustración 147 Paul Cézanne, *En el parque del Castillo Negro*, c. 1900, óleo sobre lienzo, 90,7 x 71,4 cm, Galería Nacional, Londres. Reproducido con autorización de la administración de la Galería Nacional, Londres.

Análisis

La pintura representa un paisaje entre los árboles, el cual se rompe por un crestón de rocas. Sin embargo, esta imagen no es naturalista; no hay uso convencional del modelado o de la perspectiva aérea que sugiera el espacio tridimensional. Más bien, la escena parece haber sido creada con pinceladas yuxtapuestas de diferentes colores y tonos, lo que insinúa una serie de planos y líneas. Aunque se deja entrever alguna imagen de la naturaleza y algún sentido de profundidad, se nos obliga a distinguir las técnicas específicas de la pintura, la aplicación visible de la pintura sobre la superficie del lienzo. Por lo tanto, se nos exige a apreciar lo que Greenberg llamó la 'orientación a la monotonía' de la pintura modernista. La técnica de Cézanne revela dos aspectos, la 'monotonía', en el visible manejo del pincel sobre el lienzo plano y evoca o da a entender un sentido del espacio y retroceso. A pesar de eso, en la versión modernista de la pintura de principios del siglo XX, expuesta por Greenberg, éstos factores son los que ayudan a distinguir a Cézanne como 'moderno' o 'innovador' y lo señalan como buscador de técnicas artísticas equivalentes, en vez de representaciones naturalistas del sencillo mundo que lo rodeaba.

Muchos historiadores del arte que han estado activos durante los últimos veinte o treinta años, algunos feministas, han sugerido que si tuviéramos que

examinar críticamente los documentos del modernismo y los trabajos de arte que ellos describen e interpretan, deberíamos obviar el sistema de valores en el cual estos se fundamentan. Por ejemplo, no sólo necesitaríamos observar críticamente las ideas de la innovación técnica requeridas, como las antes discutidas, sino también los conceptos de calidad estética, ingenio, vanguardismo, etc., que han llegado a ser tan importantes en la mayoría de las historias del arte moderno. En el proceso es posible que evidenciamos las ideologías y las culturas que marginan a las mujeres, o las que devalúan las nociones del arte 'femenino'. Pero la historia cultural que buscamos explorar en este estudio de relación de género y modernismo es, por supuesto, compleja y cambiante. En mi opinión, para los propósitos de este estudio es útil ampliar nuestro concepto del 'modernismo' para abarcar algunas de estas complejidades. En otras palabras, soy del criterio de que no hay ni una sola teoría intrínseca sobre el modernismo que podamos descubrir o 'revelar'. Aunque críticos, tal como Greenberg, han deducido sus propias e influyentes posiciones teóricas, también participaron, conforme avanza el siglo XX, en una historia que comprende muchas formas de práctica artística y actividad cultural, que ha implicado cada vez más la participación, de un número limitado de mujeres. Si el modernismo se concibiera más ampliamente como una red compleja de ideas, debates, prácticas artísticas y luchas entorno a la idea de

lo 'moderno', entonces, a mi juicio, habría una función importante para la historia del arte feminista en el estudio o disertación de esta red cultural. Una noción más genérica del modernismo nos permite considerar algunos de los diferentes grupos artísticos y las ideas que contribuyeron en las discusiones contemporáneas sobre lo que constituyó un arte moderno adecuado. Así que, podemos formular otro tipo de preguntas: ¿cómo se situaron la mayoría de las artistas en relación con los llamados estilos de vanguardia y los grupos modernistas? (¿Se vieron a sí mismas como artistas fuera de tales grupos o alguna buscó ser identificada dentro de los márgenes de los movimientos de vanguardia?) ¿Qué asuntos estéticos o de género estaban en juego cuando las mujeres rechazaron o participaron en las prácticas adoptadas por estos grupos? Dado que las ideas modernistas están a menudo asociadas con alguna noción de libertad estética y social, ¿ofreció el modernismo realmente alguna forma de libertad a las mujeres? ¿Existen algunas atribuciones de género relacionadas con el arte que se revelen en el lenguaje de la crítica del arte modernista? Preguntas como estas son exactamente las que trataré en el siguiente estudio de caso.

Referencias

Broude, Norma y Garrard, Mary D. (eds) (1982) *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, Nueva York, Harper y Row.

Wood, P. (ed.) (1999) *The Challenge of the Avant-Garde*, New Haven y Londres, Yale University Press.

ESTUDIO DE CASO 8

El vanguardismo parisiense y el arte 'femenino' de principios del siglo XX

GILL PERRY

La mayor parte de las historias del arte moderno nos señalan que esos grupos de artistas han pasado a ser, desde antes de la guerra, el foco del modernismo francés y europeo, en especial de los movimientos postimpresionistas, fauvistas y cubistas, compuestos casi exclusivamente por artistas masculinos que exponían juntos en los salones 'independientes'¹ o en galerías privadas más pequeñas. Los orígenes de muchos de estos grupos se pueden encontrar en las academias de arte y en los círculos de exposición, instituciones en las cuales, casi siempre, los estudiantes y artistas masculinos se reunían a practicar y desarrollar sus

¹ El *Salón des Indépendants* [Salón de los Independientes], desde su fundación en 1884, se consideró un salón de exposición relativamente liberal, abierto a cualquier persona. A diferencia de la mayoría de las sociedades de exposición contemporáneas, éste no tenía un sistema de jurado, lo que facilitó las pretensiones de las artistas que, de lo contrario, quizá hubieran encontrado algún prejuicio profesional. El *Salon d'Automne* [Salón de Otoño], fundado en 1903, era el otro salón independiente que estaba patrocinado por artistas 'progresivos' y que como su nombre lo sugiere realizó exposiciones en otoño.

intereses radicales. En Francia, la Academia más prestigiosa patrocinada por el gobierno, la *Ecole des Beaux Arts* [Escuela de Bellas Artes], excluyó a las mujeres hasta 1897. Antes de esta fecha la única escuela femenina de arte de París fundada por el Estado era la *Ecole Nationale pour les Jeunes Filles* [Escuela Nacional de Señoritas], que en su programa destacaba el estudio de las artes decorativas en vez de lo que se consideró como la más grande búsqueda 'masculina' del arte verdadero. Por lo tanto, a fines del siglo XIX, la mayoría de las mujeres que buscaban una educación artística que las preparara para una carrera como artistas profesionales estudiaron en una de las muchas academias privadas, conocidas como las academias libres o academias pagadas, que ofrecían clases, segregadas a veces, para mujeres. La Academia Julian, fundada en 1868, fue una de las escuelas más famosas que ofreció estudios para las mujeres. A fines del siglo XIX en París, era uno de los pocos lugares donde las mujeres podían estudiar el desnudo; sin embargo, la matrícula para las estudiantes era el doble de lo que pagaban sus colegas masculinos. Para principios del siglo XX, aumentó el número de academias privadas que abrieron sus puertas a las mujeres, muchas de ellas ofrecieron estudios mixtos, incluyendo la Academia Colarossi, que atrajo gran cantidad de estudiantes extranjeros.

Lo esencial es que aunque no era frecuente que las artistas se asociaran con los grupos de vanguardia más populares, muchas de ellas buscaron en París carreras como profesionales a lo largo del siglo. Tamar Garb ha demostrado que incluso antes de que las oportunidades de formación artística comenzaran a abrirse para las mujeres al finalizar la década de 1890, muchas negociaban puestos como artistas profesionales, aunque esto a menudo implicaba la membresía a grupos separados de género específico, como la *Union des Femmes Peintres et Sculpteurs* [Unión de Pintoras y Escultoras], fundada en 1881 (Garb, *Sisters of the Brush*). Aunque esta Unión careció de premisas permanentes, gozó de la aprobación oficial (es decir estatal) y trabajó para promover el arte femenino y las oportunidades de dar a conocer sus obras mediante exposiciones anuales desde 1882. Como Garb ha revelado, las mujeres miembros de la Unión hicieron una campaña enérgica para ser admitidas en la *Ecole des Beaux Arts*, y ayudaron a que el público conociera más a fondo los 'problemas de las mujeres' (*ibid.*). A principios del siglo XX, se habían divulgado las controversias sobre la necesidad de oportunidades profesionales para las artistas, la naturaleza del arte 'femenino' y las nociones de creatividad del género. Además, con la enorme expansión de las instalaciones privadas para la formación artística, cambiaban las condiciones y circunstancias de la producción artística de las mujeres. Durante la

primera década del siglo XX, muchos escritores contemporáneos señalaron el aumento dramático en el número de artistas femeninas que iban a estudiar a París. En 1903, un crítico de la revista de arte londinense *'The Studio'* escribió 'aumenta el número de las estudiantes de arte que irán a París', con lo que reconoce que aunque tienen menos libertad que sus colegas masculinos, París es un lugar lo bastante bohemio como para recibir a 'la más atrevida buscadora de la novedad' (Holland, *The Studio*). De este modo, el crítico identifica el encanto que tiene París para aquellas mujeres que deseaban residir en la 'innovación' o novedad que el ambiente proporciona, quizá asociada en gran parte con el mundo del arte. Al respecto, es importante que se identifique a las mujeres como las que buscaron esas características que a menudo se relacionaron con el vanguardismo masculino. La metrópoli francesa se veía cada vez más como la cuna del arte europeo de vanguardia, razón por la cual atrajo a muchos estudiantes extranjeros, masculinos y femeninos, de Europa y América. El lugar lo concibieron muchos artistas como un medio para conocer espacios de trabajo en los que podrían prosperar las actitudes progresivas hacia ambas convenciones, la artística y la social. En el París de antes de la guerra, se desarrolló la idea de una 'bohemia' artística vinculada con la *déclassement* (igualdad) y la libertad sexual, que se ubicó con frecuencia en las cercanías de los estudios de arte y la cultura

de los café de *Montmartre* y *Montparnasse*. No obstante, estos vínculos nos obligan a preguntar si tales actitudes bohemias ofrecían realmente a las artistas mayores libertades para practicar o estar involucradas con estilos de vanguardia. Un asunto relacionado con el tema que deseo tratar es: ¿afectaron estas circunstancias cambiantes (educativas, profesionales, sociales) las técnicas con que las mujeres eligieron pintar? Es decir ¿afectaron los cambios históricos que he venido describiendo las convenciones artísticas que las pintoras adoptaron?

Está de más decir que no hay respuestas fáciles para estas preguntas; sin embargo, para analizarlas deseo establecer un marco que considere algunos trabajos hechos por artistas masculinos y femeninos de este período, que adoptaron un tema que suele asociarse con el modernismo de principios del siglo xx: el desnudo femenino.

Modernismo, género y el desnudo femenino

Como se sugirió en la introducción del presente libro, a diferencia del paisaje de Cézanne que hemos estado examinando, algunas veces cuando nos ocupamos de trabajos que incluyen imágenes de mujeres y de hombres existe más oportunidad de hablar acerca de asuntos de género. Mientras que los paisajes sin figuras

quizá nos permitan identificar asociaciones de género en los escritos críticos que rodearon el trabajo artístico (por ejemplo, podría considerarse con alguna cualidad 'femenina' un cierto tipo de paisaje o naturaleza idealizada o la forma de aplicar la pintura), o nociones de género en la técnica o el estilo, la representación de la mujer o del hombre en una imagen también nos permite analizar el modo de simbolizarlo y las asociaciones culturales o estéticas que pudiera sugerir tal imagen.

En el estudio de caso anterior, sobre las artistas y la idea de una práctica del arte 'masculina' en la *Royal Academy of Art* [Real Academia de Arte] de Gran Bretaña del siglo XVIII, analicé algunas de las condiciones históricas que afectan el estudio de los desnudos masculinos y femeninos y las exclusiones que éstas implicaron para las artistas. Tales exclusiones acentuaron la idea de las artistas como las mejores calificadas para trabajar en la pintura de género y el retrato. Al respecto, vale la pena destacar que aunque los modelos femeninos solían utilizarse en Inglaterra durante los siglos XVIII y XIX, habían sido prohibidos durante los siglos XVII y XVIII en Francia en la *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* [Academia Real de Pintura y Escultura], escuela patrocinada por el Estado. Sin embargo, en el siglo XIX en Francia, el desnudo femenino se

consideró cada vez más como tema de estudio 'académico'. Como Lynda Nead ha afirmado:

En términos muy generales, puede decirse que el modelo desnudo masculino dominó la clase de figura humana con modelo en las academias y estudios europeos hasta finales del siglo XVIII; sin embargo, en esta época hubo un cambio perceptible en la importancia del estudio del modelo desnudo femenino y a mediados del siglo XIX, este se había convertido en la forma dominante en el arte figurativo europeo. (*The Female Nude*, p.47)

En Francia, mientras que el tema era progresivamente visible en varias obras mitológicas o históricas que colgaban en las paredes en la exposición anual que patrocinaba el estado en el *Salon des Artistes Français* [Salón de Artistas Franceses] (ilustración 153), todavía durante la segunda mitad del siglo XIX se restringía el acceso femenino a la participación de la clase de figura humana con modelo; es decir, estudiar de los modelos masculinos y femeninos. Estudiar en academias privadas o con profesores privados proporcionó a las mujeres el acceso principal al estudio de este género. Sin embargo, con los cambios educativos ocurridos durante el siglo XIX que se han descrito, creció cada vez más la

participación de las mujeres en la clase de figura humana con modelo, tanto en las academias públicas como en las privadas (ilustración 148). Por otra parte, un interés en el tema del desnudo femenino, identificado por los adornos mitológicos convencionales, se vio más como un indicador de la modernidad de los artistas (masculinos) interesados. De este modo, algunos trabajos que hoy se ven como iconos entre las primeras pinturas modernistas son representaciones de este tema, por ejemplo, *Lujo, calma y voluptuosidad* de Matisse, 1904-5 (ilustración 149), o *Las señoritas de Avignon* de Picasso (1907, Museo de Arte Moderno, Nueva York).

[Incluir lámina 148]

Ilustración 148 Lucy Lee-Robbins *Le Repos* [El reposo], 1909, 45 x 33,5 cm (exhibido en el Salón París en 1909). Fotografía: Roger-Viollet, París.

[Incluir lámina 149]

Ilustración 149 Henri Matisse *Lujo, calma y voluptuosidad*, 1904-5, óleo sobre lienzo, 99 x 118 cm, Museo de Orsay, París. Fotografía: derechos de reproducción

de la *Réunion des Musées Nationaux* (Unión de Museos Nacionales), Paris, Sucesión de H. Matisse / DACS², Londres 1999.

El tema de la pintura de Matisse sugiere varios niveles de significado. Primero, podría verse como una escena moderna de ocio: un grupo de mujeres desnudas que parecen tranquilas tomando una merienda en la playa, que sabemos es la de St Tropez. Sin embargo, la trama también se relaciona con el tema pastoral convencional de los 'bañistas' en un paisaje, descubierto en la obra de Poussin³, adoptado por muchos pintores simbolistas de Francia en el transcurso del siglo (ilustración 150). De hecho el título de la obra sugiere un significado alegórico. '*Luxe, calme et volupté*' (Lujo, calma y voluptuosidad) fue tomado del estribillo del poema de Charles Baudelaire, *L'Invitation au Voyage*, que describe un escape a una arcadia de sensualidad y calma; momento en el que se relacionaron tales significados alegóricos y poéticos con las tradiciones académicas del siglo XIX de la pintura. No obstante, para un público contemporáneo, estas asociaciones convencionales no concordaron con lo que se

² Design and Artists Copyright Society Ltd. (DACs): asociación inglesa que gestiona derechos de propiedad.

³ El uso de temas pastorales de Poussin se analiza en el libro de Perry y Cunningham, *Academies, Museums and Canons of Art* (libro 1 de esta serie).

consideró la manipulación menos ortodoxa del trabajo artístico. Aunque algunas de las figuras femeninas se pintaron para sugerir formas sensuales rítmicas que recuerdan algunos trabajos simbolistas previos con este tema (ilustración 150), otros aparecen dibujados toscamente o simplificados. Matisse ha adaptado un estilo neoimpresionista (a veces llamado 'puntillismo') en el uso de pinceladas visibles de color brillante, a menudo encontrado en el trabajo de Seurat o de Signac de este período (ilustración 151).

[Incluir lámina 150]

Ilustración 150 Puvis de Chavannes, *L'Été*, [El verano] 1873, óleo sobre lienzo, 30,5 x 50,7 cm, Museo de Orsay, París. Fotografía: derecho de reproducción de *Réunion des Musées Nationaux*, París.

[Incluir lámina 151]

Ilustración 151 Paul Signac, *The railway Junction at Bois-Colombes* [Cruce ferroviario en Bois-Colombes], 1886, óleo sobre lienzo, 34 x 47 cm, Galería de arte de la ciudad de Leeds.

Observe la ilustración 149 *Lujo, calma y voluptuosidad* de Matisse.

¿Qué clase de imagen de desnudo femenino, en términos de la técnica e interpretación del tema de Matisse, se sugiere en esta pintura?

Análisis

La adaptación que Matisse hace de esta técnica se presenta a propósito tosca y hasta inconclusa, precisamente las cualidades que contribuyeron con las percepciones contemporáneas de la obra como innovadora o 'moderna'. En los términos del texto modernista que antes se señalará, el trabajo de Matisse podría estar relacionado con las características específicas del mismo medio de expresión de la pintura. Él revela la superficie pintada mediante su aparente aplicación tosca de la pintura, lo que crea una imagen que a la vista es decorativa, incluso distorsionada, más que ilusionista. A menudo se reconoce este trabajo como uno de los primeros ejemplos de la pintura fouvista, un estilo controversial con intenso colorido que rompió con las convenciones de la representación naturalista y que alcanzó notoriedad como un movimiento moderno en 1905 y 1906. Así, por ejemplo, las críticas controversiales acompañaron la exposición de pinturas de Matisse y sus amigos en el Salón de Otoño de 1905, en la que se incluía un retrato de la mujer de Matisse, con sombrero (ilustración 152), que

para algunos críticos parecía como inconclusa o 'infantil' dentro de su técnica tosca.⁴

[Incluir lámina 152]

Ilustración 152 Henri Matisse, *Mujer con sombrero*, 1905, óleo sobre lienzo, 80,6 x 59,7 cm, Museo de Arte Moderno de San Francisco. Legado de Elise S. Haas, Sucesión de H. Matisse / DACS, Londres 1999.

[Incluir lámina 153]

Ilustración 153 Alexandre Cabanel, *Birth of Venus* [Nacimiento de Venus], 1863, óleo sobre lienzo, 103 x 225 cm, Museo de Orsay, París. Fotografía: derecho de reproducción de la Unión de los Museos Nacionales, París.

Al respecto, una pregunta difícil de contestar sería: ¿cómo afecta el ingenio -el uso visible de líneas simplificadas y las áreas de color brillante- nuestra interpretación de los desnudos femeninos representados en la pintura? En un nivel, el asunto pertenece a una consolidada tradición de los artistas masculinos que representan desnudos femeninos en actitudes pasivas y eróticas,

⁴ Ver en las pp. 37, 45 una análisis más amplio de la aceptación de esta exhibición.

como objetos del deseo sexual masculino. El *Salon des Artistes Français* [Salón de Artistas Franceses] estaba lleno de tales imágenes durante la segunda mitad del siglo XIX (ilustración 153) incluida la obra de Jamin, *Brenn and his Share of the Plunder* [Brenn y su parte del botín], la cual antes comentamos (ilustración 16). Vimos que el relato voyeurista y la técnica realista con la que se pintó la obra de Jamin la hacen especialmente fácil de interpretar en términos de una 'mirada masculina' objetiva. No obstante, algunas de las figuras en la pintura de Matisse asumen poses que parecen resaltar su disponibilidad sexual, podría también discutirse que las distorsiones, las simplificaciones y los efectos de color extraño dan a algunas de estas figuras una singularidad física, una calidad irreal o perturbadora que acaso socave cualquier percepción apresurada de estas mujeres simplemente como objetos del deseo sexual masculino. Dicho de otra forma, ¿interfieren o 'median' los procesos artísticos con la política sexual y social que puede haber influido el trabajo? O, ¿simbolizan las distorsiones corporales por sí mismas una misoginia detrás de la práctica modernista, tendencia a representar las mujeres con cuerpos desfigurados o deformes? Discrepo al respecto de que existan algunas respuestas obvias correctas o incorrectas, más bien busco abrir algunos puntos y razonamientos conflictivos que han preocupado a historiadores del arte interesados en las cuestiones de género.

Sin embargo, en la mayoría de las historias del modernismo los trabajos de las artistas femeninas no son tan conocidos, muchas de ellas plasmaron el tema del desnudo femenino al mismo tiempo que Matisse produjo *Lujo, calma y voluptuosidad*. De hecho, dos años antes de que Matisse expusiera esta pintura, Jacqueline Marval (1866-1932) ya había expuesto su *Odaliscas* de 1903 (ilustración 154) en el *Salón de los Independientes*. A mediados y finales del siglo XIX, el tema de la 'odalisca', con sus asociaciones de un harem oriental, tenía una relación bien establecido tanto en la obra de los artistas tradicionales como en la de los más innovadores; y a menudo, los lienzos con este tema de Ingres (ilustración 155) y Delacroix se citan como influyentes en la obra de artistas modernistas tales como Matisse o Picasso (Perry *et al.*, *Primitivism*, capítulos 1 y 2).

[Incluir lámina 154]

Ilustración 154 Jacqueline Marval, *Las odaliscas*, 1903, óleo sobre lienzo, 194 x 230 cm, Museo de Grenoble.

[Incluír lámina 155]

Ilustración 155 Jean-Auguste-Dominique Ingres, *El baño turco*, 1816, óleo sobre lienzo, Museo de Louvre, París. Fotografía: derecho de reproducción de *Réunion des Musées Nationaux*, París.

Adoptar la 'mirada'

Los descubrimientos en la historia del arte femenino nos han llevado a asociar el tema de la odalisca, en particular en sus variaciones durante el siglo XIX, con una objetivación voyeurista del cuerpo femenino para el consumo (en gran parte) masculino. El tema del harén oriental estaba, sin duda, completamente asociado con la sexualidad femenina de fácil acceso y a menudo este tema se aprovechó del mito colonial, formulado por una audiencia occidental, de la sexualidad desinhibida de mujeres orientales.

A finales del siglo XIX, a pesar de los numerosos privilegios de los artistas masculinos que tenían acceso a la formación, los modelos y los viajes requeridos para la producción de este tipos de motivos, el trabajo de Marval revela a una artista que adecua este tema contemporáneo popular. El uso de tales motivos podría tomarse como prueba de las condiciones cambiantes, que he venido

describiendo, en la producción artística de las mujeres en el transcurso del siglo. A pesar de todo, el trabajo de Marval es una curiosa adaptación de este género artístico. Este grupo de mujeres, con sus blancos cuerpos, sin vida y expresiones frías, aparecen perturbadoramente apacibles y rígidas, percibiéndose la más relajada sensualidad, que se podría señalar como voyeurista y que por lo general se asocia al tema de la odalisca (ilustración 155). Además, las modelos parecen ser mujeres occidentales modernas que participan en un ritual oriental. Cuando la pintura se expuso por primera vez en 1903 a la relativamente progresiva sociedad de exposición en el *Salón de los Independientes*, despertó mucho interés crítico y posteriormente fue exaltada por algunos críticos como una obra moderna importante. Además fue seleccionada como uno de los objetos franceses para la famosa exposición de 1913 en la Armería de Nueva York, importante acontecimiento que afirmaba representar el estado del arte moderno en Europa y América. Aunque este lienzo no consiguió la popularidad de algunas obras posteriores del fauvismo, sí parece haber sido percibido como poco convencional. Soy de la opinión de que la pintura de Marval captó la atención de los críticos porque, no sólo fue amoldada en un estilo popular y convencional, sino que sugirió algunas asociaciones discordantes o extrañas occidentales y no occidentales y de

lo tradicional y lo moderno. Lo más importante en el contexto de mi tesis es que una obra hecha por una artista pudiera afirmarse de ese modo como 'moderna'.

Otra pintura de una artista con el mismo tema y que tal vez ayude a ampliar más este tipo de asunto es *La Loge* de Emilie Charmy (ilustración 156). Aunque en la actualidad es poco conocida, Charmy (1878-1974) gozó de la reputación de una pintora fauvista exitosa a finales de las décadas de 1900 y 1910 y expuso extensamente en las décadas de 1920 y 1930 (Perry, *Women Artists*). El tema de esta pintura sugiere el interior de un burdel, a pesar del título, que libremente fue traducido como *El camerino*. Las mujeres desnudas se muestran holgazaneando en grupos, como si esperaran clientes. Algunas, aparte de estar desnudas, llevan medias negras hasta las rodillas, signo reconocible de la prostitución, encontrada a menudo en las obras de artistas masculinos que a finales del siglo XIX pintaron el tema con frecuencia, entre ellos Toulouse Lautrec y Degas (ilustración 157). Pero en esta época, una artista no acostumbraba emplear el tema del burdel, lo que plantea algunas preguntas difíciles sobre la forma, si es que la hubo, en que las artistas pudieron participar de la práctica modernista contemporánea en el transcurso del siglo XIX. Charmy, al igual que la mayoría de las mujeres capaces de trabajar como artistas durante este período, provenía de un ambiente de clase media respetable y es muy poco probable que

ella misma hubiera visitado un burdel. Lo que da lugar a las preguntas: ¿Qué causas y motivos la animaron a pintar este tema?

[Incluir lámina 156]

Ilustración 156 Emilie Charmy, *La Loge* [El camerino], c.1902, óleo sobre madera, 72 x 71cm, colección privada.

[Incluir lámina 157]

Ilustración 157 Edgar Degas, *El cumpleaños de la señora* (uno de la serie), c.1870, monotipo, ubicación desconocida . Fotografía : Roger-Viollet, París.

En la actualidad, en la historia del arte feminista se ha investigado mucho sobre el arte de mujeres impresionistas de finales del siglo XIX, como Berthe Morisot y Mary Cassatt (ilustraciones 158 y 159), lo que indica la forma en que los motivos escogidos (tales como una empleada doméstica de clase media y escenas de momentos de ocio) y los métodos de representación pueden revelar las culturas de género y de límites de clase. Griselda Pollock en su importante ensayo *Modernity and the spaces of femininity* publicado en 1988, clama por la necesidad de examinar en detalle algunos de los 'mitos masculinos del

modernismo' en el trabajo de estas dos artistas. Afirma que, dadas las restricciones de clase y de género, las experiencias de las mujeres con la modernidad y vida urbana contemporánea no hubieran sido iguales a las de los artistas masculinos contemporáneos. Esos espacios urbanos, como los café-concierto, los bares y los burdeles, percibidos como parte de la iconografía de la modernidad de finales del siglo XIX, fueron en gran medida inaccesibles a las mujeres de clase media. De este modo, en la pintura impresionista, la representación de tales espacios invoca o sugiere, un espectador masculino. Pollock indica que las 'órdenes forzadas de la diferencia sexual' permitieron estructurar el tema y el modo real en el que pintaron las artistas de clase media como Cassatt y Morisot⁵. A diferencia de sus colegas masculinos, sus temas son en gran parte del ocio burgués y del esparcimiento, así como las actividades domésticas y privadas habituales de las casas de clase media, que representan 'los espacios de la feminidad' pictórica y social.

⁵ Pollock también desarrollo ampliamente su tesis en algunas escritos para identificar un paralelo entre el espacio social y el pictórico de lo representado (ver en especial *Vision and Difference*, p. 63).

[Inclure l'illustration 158]

Illustration 158 Berthe Morisot, *La caza de mariposas*, 1874, huile sur toile, 47 x 66 cm, Musée de Orsay, Paris. Photographie: droit de reproduction de *Réunion des Musées Nationaux*, Paris.

[Inclure l'illustration 159]

Illustration 159 Mary Cassatt, *Lydia Crocheting in the Garden at Marly*, [Lydia tissant dans le jardin, à Marly] 1880, huile sur toile, 66 x 94 cm, Musée Metropolitan de Art, New York. Photographie: Le Musée Metropolitan de Art, New York, cadeau de la Sra. Gardner Cassatt, 1965. (65.184)

Muchos de los primeros lienzos de Charny, pintados en Lyon durante la década de 1890, parecieran encajar en este modelo. Gran número de ellos representa aspectos de la vida doméstica burguesa y en su mayoría están poblados de mujeres leyendo, cosiendo, tocando música o charlando (ilustración 160). Sin embargo, poco antes de mudarse a París en 1903, empezó a trabajar en *La Loge*, una pintura que no parece adecuarse al modelo de 'espacios de la feminidad'. A principios del siglo xx, esta elección del tema indica que algunos de los modelos o paradigmas que habían dominado la historia de arte feminista

del siglo XIX podían necesitar ajuste. Aunque es poco probable que ella haya visitado un burdel, habría tenido acceso a los modelos femeninos desnudos gracias al trabajo en el estudio de su profesor privado, Jacques Martin. Además, su adaptación del tema indica un interés positivo por participar en la producción de una iconografía 'moderna'. El acceso a revistas y exposiciones de arte contemporánea pudieron haberle ayudado a familiarizarse con el género; además cuando se mudó a París su participación en el *Salón de los Independientes* y en el *Salón de Otoño* le dieron acceso directo al trabajo de artistas masculinos 'progresistas' implicados con estos salones y a la cultura bohemia con la que estos grupos se asociaron.

¿Revela *La Loge* a Charmy como partícipe de una fascinación voyeurista que tiene como mercancía la sexualidad femenina que se encuentra en las obras de algunos artistas masculinos contemporáneos con este tema, como los famosos monotipos de burdel de Degas (ilustración 157)? Quiero analizar que aunque Charmy ocupa un lugar tradicionalmente reservado para el espectador 'masculino', ha ajustado su panorama a favor de sus propios intereses como mujer comprometida con las prácticas 'modernas'. Su trabajo muestra una aplicación generosa de pintura y figuras mal definidas, la influencia de las técnicas impresionista y postimpresionista. A diferencia del monotipo del burdel

de Degas, donde las mujeres reiteradamente se muestran en posiciones poco agraciadas o alineadas en el espacio de la pintura, haciéndose hincapié en sus pechos y áreas púbicas, las figuras de Charmy no están explícitamente definidas como sexuales o eróticas. Algunas de ellas son apenas reconocibles como desnudos. Por lo tanto, la técnica parece ayudar a establecer una distancia entre el espectador y los grupos de figuras, lo que quita toda idea relacionada con la disponibilidad de la sexualidad femenina, que por lo general se relacionaba con el tema. Podríamos deducir que al adoptar una visión contradictoria, es decir aquella en la que una mujer observa la sexualidad femenina, y una técnica moderna, la artista ha producido una versión ambigua de un tema contemporáneo popular. En los términos de las teorías de observación que hemos estado comentando en el presente libro, podríamos indicar que Charmy ha adoptado y redefinido la 'mirada masculina', al quitar de este tema parte del placer erótico que conlleva.

[Incluir lámina 160]

Ilustración 160 Emilie Charmy, *Women Playing Cards* [Mujeres jugando cartas], c.1898, óleo sobre lienzo, 76 x 95.5 cm, colección privada.

Es probable que Charmy concibió *La Loge* como medio para mostrarle a la opinión pública sus intereses artísticos modernos. Este es uno de diversos trabajos que vendió después de que lo exhibiera con orgullo en una fotografía del estudio tomada en París en 1906 (ilustración 161). Esta fotografía muestra a la artista posando con sus trabajos, que corresponde a un estilo habitual que usaban los artistas masculinos y que representa el reclamo de una posición profesional. Si observamos en detalle el trabajo exhibido a su alrededor, bodegones, desnudos y temas domésticos, todos pintados con una técnica en apariencia libre y atrevida, notaremos que este registro fotográfico es también una demanda por ser reconocida como artista moderna.

En mi opinión, la adaptación por parte de Charmy de un tema percibido como un signo iconográfico de la modernidad de finales del siglo XIX, fue parte de un cambio histórico mucho más amplio en el arte de principios del siglo XX. Las artistas se ocupaban cada vez más de temas y técnicas asociadas tradicionalmente con el vanguardismo masculino. No obstante, deberíamos hacer ver que las pautas históricas son complejas y que otras artistas femeninas que trabajaron el tema del desnudo en esta época lo realizaron con otras técnicas muy diferentes. Marval, por ejemplo, a pesar de la singularidad de *Las Odaliscas*, produjo numerosos estudios del desnudos que en la actualidad parecen eróticos y

estilizados, pero que proporcionan poca evidencia de una artista que transforma en forma deliberada el modo 'masculino' de mirar el cuerpo femenino (ilustración 162).

[Incluir lámina 161]

Ilustración 161 *Fotografía del estudio de Emilie Charmy, 1906, colección privada.*

[Incluir lámina 162]

Ilustración 162 Jacqueline Marval, *La Bohémienne* [La bohemia], 1921, óleo sobre lienzo, 130 x 200 cm, colección privada.

La historia feminista del arte ha tendido a rehabilitar u otorgarles más valor a las obras de las artistas que trabajaron fuera de los movimientos modernistas más importantes, y que parecen haber producido más imágenes transgresivas o poco convencionales de la feminidad y la sexualidad femenina que los pintores masculinos contemporáneos. De esta manera, los desnudos de Suzanne Valadon de las décadas de 1910 y 1920 (ilustraciones 163 y 164) han atraído el interés de numerosos historiadores del arte feminista por su pincelada atrevida, figuras monumentales y hasta algunas veces, de manera extraña, ajenos

al tema de la sexualidad. Se ha comentado que estos impactantes desnudos, aún no idealizados, en realidad podrían rechazar la erótica 'mirada masculina' (Mathews, *'Returning the gaze'*, pp.415-30). Dada esta complejidad y las diferentes discusiones suscitadas, quizás lo significativo es que aunque este asunto se ha asociado tradicionalmente con las innovaciones de los modernistas masculinos, el desnudo femenino, en sus múltiples variaciones iconográficas, llegó a ser un tema importante para muchas artistas comprometidas con los problemas de representación tanto fuera como en la periferia de los movimientos modernos.

[Incluir lámina 163]

Ilustración 163 Suzanne Valadon, *Nude with Striped Coverlet* [Desnudo con cobertor rallado], 1922, óleo sobre lienzo, *Musée d' Art Moderne de la Ville de París*. © Fototeca de los Museos de la Ciudad de París.

[Incluir lámina 164]

Ilustración 164 Suzanne Valadon, *Reclining Nude* [Desnudo recostado], 1928, óleo sobre lienzo, 60 x 80.5 cm, Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. Colección de Robert Lehman, 1975 (1975.1.214). Fotografía: © 1986, El Museo Metropolitano de Arte.

El vanguardismo y el arte 'femenino': mujeres y 'bestias salvajes'

Las historias del modernismo de principios del siglo XX, en particular las de los movimientos fauvista y cubista, le han dado más importancia a la función que desempeñaron las exposiciones más conocidas y controversiales, y mediante las que se reveló o estableció el radicalismo de dichos grupos. Por ejemplo, para las historias del fauvismo los acontecimientos clave del movimiento son las presentaciones de Matisse y sus amigos en el *Salón de los Independientes* y el *Salón de Otoño* en 1905 y 1906. Como se ha indicado, la crítica atacó las atrevidas obras de colores vivos que este grupo expuso en uno de los aposentos centrales (la *cage centrale*) del *Salón de Otoño de 1905* (ilustraciones 152 y 165), comportamiento que ha ayudado a consolidar la posición modernista o vanguardista de esos trabajos fauvistas. El término *les Fauves* o 'bestias salvajes' fue usado por primera vez por el crítico de arte Louis Vauxcelles al describir el acontecimiento del aposento central y acentuar su contraste con algunas de las esculturas más convencionales de la exposición (*Gil Blas*, 23 de marzo de 1905). Recientemente, se ha afirmado que debemos ser cautelosos al

darle demasiada importancia al mito de un grupo atrevido de 'bestias salvajes' que de pronto aparece en la escena del arte y escandaliza al público. Muchas de las características de la pintura que en la actualidad se identifica como fauvista, el color brillante alejado del natural, las distorsiones y la aplicación generosa de la pintura, eran evidentes antes de la presentaciones de 1905 y 1906; además, las reacciones críticas después del espectáculo fueron más encontradas de lo que sugieren algunas historias (Oppler, *Fauvism Reexamined*). De la misma forma, se ha considerado que muchos de los temas escogidos por los pintores fauvistas, como paisajes, escenas de ocio burguesas y retratos, no eran precisamente innovadores, fueron una repetición de los escogidos por los pintores impresionistas de finales del siglo XIX.

[Incluir lámina 165]

Ilustración 165 Henri Matisse, *Open Window at Collioure* [Ventana abierta en Collioure], 1905, óleo sobre lienzo, 54 x 46 cm, colección de la Señora John Hay Whitney, Nueva York. Fotografía: The Bridgeman Art Library, Londres, © Sucesión H. Matisse/DACS, Londres 1999.

Como hemos dicho, los artistas controversiales que mostraron sus obras en estas exposiciones tan populares eran exclusivamente masculinos. Matisse, Derain, Vlaminck, Marquet, Manguin y Camoin (ilustraciones 165-168) están entre los fauvistas que presentaron sus obras en ellas y en la actualidad su trabajo es muy conocido. Además, la visualización de estos artistas como 'bestias salvajes', con las connotaciones de comportamiento salvaje o violento que conlleva, fue mucho más fácil de asociar con la idea del artista masculino 'radical'. De acuerdo con esta idea, el proceso creativo que produjo una pincelada en apariencia libre y con colores puros en los lienzos fauvistas implicaron una especie de expresión salvaje e instintiva.

[Incluir lámina 166]

Ilustración 166 André Derain, *The Old Tree* [El viejo árbol], 1904-5, óleo sobre lienzo, 41 x 33 cm, *Musée National d'Art Moderne*, París. Fotografía: *Musée National d'Art Moderne*, Centro Georges Pompidou, París, © ADAGP⁶, París y DACS, Londres 1999.

⁶ Société des Auteurs Dans les Arts Graphiques et Plastiques (ADAGP): asociación francesa que gestiona derechos de propiedad.

[Inclur lámina 167]

Ilustración 167 André Derain, *View of Collioure* [Paisaje de Collioure], 1905, óleo sobre lienzo, 66 x 83 cm, Museo Folkwang, Essen. © ADAGP, París y DACS, Londres 1999.

[Inclur lámina 168]

Ilustración 168 Albert Marquet, *Matisse Painting in Manquin's Studio* [Matisse pintando en el estudio de Manquin], 1905, óleo sobre lienzo, 97.9 x 70.3 cm, *Musée Nacional d'Art Moderne*, París. Fotografía: *Musée Nacional d'Art Moderne*, Centro Georges Pompidou, París, © ADAGP, París y DACS, Londres 1999.

Sin embargo, por la misma época de estas exposiciones tan conocidas en nuestros días, había de hecho muchas artistas que pintaban temas similares y trabajaban con estilos equivalentes, los cuales con franqueza tendríamos que llamar 'fauvistas'. Incluimos en este grupo a Emilie Charmy, Jacqueline Marval, Marie Laurencin, Jeanne Hébuterne y Sonia Delaunay (ilustraciones 169-175), quienes presentaron sus trabajos en salones independientes. Tanto Charmy como Marval eran amigas de Matisse y sus colegas y ambas mostraron sus lienzos en el

conocido aposento central del *Salón de Otoño de 1905*, pero sus obras se ubicaron separadas de las del grupo de Matisse. Por lo general, en los dos salones independientes los cuadros pendían en grupos de cinco o seis a lo ancho y las muestras de artistas menos conocidos habitualmente se colocaban en posiciones menos favorables. No obstante, la obtención de mejores espacios para los cuadros se vería favorecida por tener amigos influyentes o ser parte del comité del salón en el que se tuviera interés. Es importante notar que en 1905 Matisse estaba en el comité del *Salón de Otoño* y además era el presidente del comité que seleccionaba las obras que se debían mostrar en el *Salón de los Independientes*.

[Incluir lámina 169]

Ilustración 169 Sonia Delaunay, *Young Finnish Girl* [Joven finlandesa], 1907, óleo sobre lienzo, 80 x 64 cm, *Musée National d'Art Moderne*, París. Fotografía: *Musée National d'Art Moderne*, Centro Georges Pompidou, París.

[Incluir lámina 170]

Ilustración 170 Jeanne Hébuterne, *Autoretrato*, 1916, óleo sobre madera, 50 x 33.5 cm, *Musée du Petit Palais*, Ginebra.

[Incluir lámina 171]

Ilustración 171 Marie Laurencin, *Portrait of the Artist's Mother* [Retrato de la madre de la artista], 1905, óleo sobre lienzo, 41 x 33 cm, Ashmolean Museum, Oxford. © ADAGP, París y DACS, Londres 1999.

[Incluir lámina 172]

Ilustración 172 Jacqueline Marval, *La española (L'Espagnole)*, c.1904, óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm, colección privada.

[Incluir lámina 173]

Ilustración 173 Emilie Charmy, *Seated Pregnant Woman* [Mujer encinta sentada], 1906-7, óleo sobre madera, 106.5 x 74.5 cm, colección privada.

[Incluir lámina 174]

Ilustración 174 Emilie Charmy, *The Bay of Piana* [La bahía de Piana], Córcega, 1906, óleo sobre lienzo, 17 x 26 cm, colección privada.

[Incluir lámina 175]

Ilustración 175 Emilie Charmy, *Woman in a Japanese Dressing Gown* [Mujer con kimono japonés], 1907, óleo sobre lienzo, 81 x 68 cm, colección privada.

Hemos visto que Matisse y sus amigos no adoptaron por su cuenta la calificación de '*fauve*'; más bien fue un concepto crítico que al principio Louis Vauxcelles le impuso a las obras del grupo, por lo que deberíamos ser cautelosos al elaborar una imagen clara del grupo *fauve* y sus límites cronológicos. Sin embargo, los catálogos de exposición, las críticas y los informes contemporáneos en realidad muestran que Matisse agrupó a su lado a artistas que trabajaban con estilos similares y animó a la organización de un círculo de actividades artísticas que se reconociera. Las pintoras que adoptaron estilos similares casi nunca eran incluidas en el grupo que definía los lugares donde se ubicaban las obras o en la tarea colectiva del estudio, ni siquiera fueron mencionadas en los grupos de crítica de los llamados artistas fauvistas. De ese modo, la imagen propia de estas 'bestias salvajes' parece haber estado comprometida en algún sentido con el profesional masculino dominante y con sus funciones creativas. Lo anterior, no demuestra que estas decisiones conscientes fueran tomadas para mantener a las mujeres fuera de los espacios profesionales. Artistas como Charmy o Marval no

acostumbraban buscar el acceso al mencionado espacio de exposición o a los grupos de estudio, ya que ellas mismas consideraban como norma cultural una relación más marginal con sus colegas profesionales masculinos. Entonces, ¿en qué sentido podrían considerarse como fauvistas las prácticas artísticas que se encuentran en los trabajos de estas mujeres?

Observe las siguientes reproducciones:

Henri Matisse, *Open Window at Collioure*, 1905 (ilustración 165)

Henri Matisse, *Lujo, calma y voluptuosidad*, 1905 (ilustración 149)

André Derain, *View of Collioure*, 1905 (ilustración 167)

André Derain, *The Old Tree*, 1905 (ilustración 166)

Emilie Charmy, *The Bay of Piana, Córsega*, 1906 (ilustración 174)

Emilie Charmy, *Seated Pregnant Woman*, 1906 (ilustración 173)

Jacqueline Marval, *La Española*, c.1904 (ilustración 172)

Marie Laurencin, *Portrait of the Artist's Mother*, 1905 (ilustración 171)

Incluí en esta lista los trabajos de Matisse y Derain expuestos en el *Independientes* y el *Salón de Otoño en 1905*. Si consideramos estas reproducciones como un grupo, ¿parecen compartir todas estas obras algunas

características formales? ¿Hay alguna razón para argumentar que las técnicas empleadas en estos trabajos revelan características de género (*i.e.* podrían ser percibidos como 'masculinos' o 'femeninos')?

Análisis

En algunos de estos trabajos, como en *Lujo, calma y voluptuosidad* y *Open Window at Collioure* de Matisse, *View of Collioure* de Derain y *Portrait* de Laurencin, los artistas han usado puntos separados de color brillante, producto de la influencia de las técnicas neoimpresionistas. Como explicamos en el análisis anterior de Matisse, la adaptación algo burda de estas técnicas, a veces combinadas con áreas realizadas con intenso color, se encuentran en muchas de las primeras pinturas fauvistas. Sin embargo, esta separación de puntos de color está ausente en *The Old Tree* de Derain, *The Bay of Piana* y *Seated Pregnant Woman* de Charmy y *La española* de Marval, los que se caracterizan por áreas realizadas con colores brillantes a veces aplicados con un manejo atrevido y generoso del pincel. En algunas de las pinturas se emplean ambas técnicas y a menudo se le señala como la 'técnica mixta', como en caso de la *Open Window at Collioure* de Matisse.

En cuanto a los métodos empleados para pintar, no hay ninguna distinción visible o constante entre los tipos de técnicas usadas por los artistas masculinos

o femeninos. Soy de la opinión de que, si no se supiera el género de los maestros implicados sería imposible cimentar un argumento que identifique los distintos tipos de método usados por las artistas. Algunas de las asociaciones históricas antes analizadas en el presente libro, en las que se consideró que las mujeres estaban mejor habilitadas para los estilos más 'delicados', 'sensibles' o 'decorativos', no parecieran confirmarse con la evidencia de estos trabajos.

Además, para numerosos críticos contemporáneos las formas de expresión con un sentido 'masculino' y 'femenino' fueron parte de un aparato conceptual para entender el arte moderno. Cuando analizamos la obra de Charmy de finales de 1921, el crítico Roland Dorgelès apuntó que ella 've como una mujer y pinta como un hombre' (*Dorgelès, Emilie Charmy*). Este crítico escribió sobre varias obras de arte entre las que incluyó algunos lienzos fauvistas de Charmy y elogió grandemente la pintura de trazos atrevidos de esta artista. No obstante, Dorgelès tenía implícito en su división de aspectos 'masculinos' y 'femeninos' del trabajo de Charmy, la consideración de que el empleo libre del grueso empaste aplicado con generosidad era más propio de un artista masculino, como ya se había discutido con claridad en el ejemplo de su *Seated Pregnant Woman*, ilustración 173. Por el contrario, este crítico estimó de una u otra forma que la elección de temas de esta artista era 'femenina', en gran parte retratos, desnudos y

bodegones. Para Dorgelès los procesos y las técnicas de la pintura se basaban en el género y Charmy se consideró como imitadora de las habilidades más enérgicas del artista masculino o, en el contexto de las obras fauvistas, de una 'bestia salvaje'. Aunque un número significativo de artistas femeninas se comprometieron con las prácticas fauvistas, muchos críticos encontraron difícil emplear el término '*fauve*' cuando se referían a una pintora. De esta manera, el crítico Guillaume Apollinaire al describir la relación de Laurencin con el movimiento, detalló que entre '*les Fauves*' ella era la '*fauvette*' (*Le Petit Bleu*, 5 de abril de 1912).

Al igual que en los numerosos intentos contemporáneos por establecer un concepto de la práctica del arte en términos de género, hemos observado que la crítica que rodeó el movimiento fauvista solía ser contradictoria. De hecho, la preocupación por la función del color como elemento pictórico que podría definir y deformar el espacio y los objetos, se asoció algunas veces con otra forma más académica de discurso artístico. En el siglo XIX, la teoría que acompañó las actividades de la Academia Francesa mezcló a menudo opiniones del dibujo como una preocupación 'masculina' más intelectual, frente a una inquietud por el color como un interés 'femenino' más superficial. A pesar de la resistencia a la convención académica de principios del siglo XX, el color se identificó en algunos

escritos críticos como el más 'decorativo', dentro de las esferas 'femeninas' del arte. No obstante, con la aparición de un grupo de vanguardia donde los experimentos con el color eran de vital importancia, el lenguaje de la crítica y la teoría del arte cambiarían tales preocupaciones a la esfera de la creatividad masculina. De ese modo, la metáfora de las 'bestias salvajes', con todas sus connotaciones de expresión violenta e instintiva, podría separarse con claridad de una más 'delicada' o 'femenina' preocupación por el color.

Género y cubismo: ¿es este un arte 'masculino'?

La historia del arte modernista se ha inclinado a concebir el fauvismo como un prelude efímero previo al movimiento más significativo y en última instancia radical de la historia, el cubismo. Esta corriente del arte se vio inspirada en inquietudes estéticas muy diferentes que apuntaban los intereses más intelectuales y conceptuales plasmados en el trabajo de Picasso, Braque y Gris. En contraste con la preocupación por el color en los fauvistas, los representantes de este idioma pictórico se consideran más interesados por los aspectos 'estructurales' de las obras de Cézanne. Recientes estudios afirman que esta idea de movimientos diametralmente opuestos desvirtúa algunas de las influencias

e intereses, estéticos y culturales que compartían ambos grupos de artistas (Antliff, *Inventing Bergson*, esp. el capítulo 3). Asimismo, podría considerarse que la percepción dominante de los cubistas estaba ante todo preocupada, al menos durante las primeras etapas del movimiento, por entender los conceptos vinculados con la representación de espacio y realidad, aspecto que ha fomentado la investigación del tema de género en los intereses de estos artistas. Como veremos, tales preocupaciones se describieron con facilidad como 'austeras' y 'masculinas'.

[Incluir lámina 176]

Ilustración 176 Pablo Picasso, *'Ma Jolie', Mujer con guitarra o cítara* (Femme à la Guitare ou Cithare'), 1911-12, óleo sobre lienzo, 100 x 65 cm, Museo de Arte Moderno, Nueva York. Adquirido mediante el legado de Lillie P. Bliss Bequest. Fotografía: © 1998 Museo de Arte Moderno, Nueva York/DACS, Londres 1999.

[Incluir lámina 177]

Ilustración 177 Georges Braque, *Composition with Ace of Clubs* [Composición con as de tréboles], 1912-13, óleo, aguada y carboncillo sobre lienzo, 80 x 59 cm, *Musée National d'Art Moderne*, París. Fotografía: *Musée National d'Art*

Moderne, Centro Georges Pompidou, París, © ADAGP, París y DACS, Londres 1999.

Por lo general, la ausencia manifiesta de las mujeres en la mayor parte de las historias modernistas del cubismo se toma como un 'hecho', confirmado por la carencia de pruebas respecto a que ellas estuvieran comprometidas con las formas del radicalismo técnico, 'promovido' por el trabajo de Picasso y Braque de principios de la década de 1910 (ilustraciones 176 y 177). Marie Laurencin es la única artista a la que se le solía atribuir una función, marginal, en las historias del arte cubista, a pesar de que su trabajo sólo tiene ligeros vínculos con los proyectos formales del movimiento (ilustración 178). Soy de la opinión de que la relación de Laurencin con los círculos reunidos alrededor del estudio de Picasso el *Bateau Lavoir en Montmartre*, fue promovida por los escritos críticos de su entonces compañero Apollinaire, que estimularon la percepción pública de esta mujer como artista cubista (Perry, *Women Artists*). Sin embargo, a diferencia de las primeras exposiciones fauvistas, en las listas de los catálogos de algunas actividades de los grupos cubistas se encuentran los nombres de algunas mujeres. Además, de acuerdo con recientes investigaciones se ha comprobado que entre 1912 y 1918 varias artistas produjeron trabajos que revelan mayor compromiso

con los intereses estéticas y técnicas de esta corriente del arte, como fue el caso de Laurencin. Entre ellas también están la artista española María Blanchard, la rusa Marevna (Marie Vorobëv) y la polaca Alice Halicka (ilustraciones 179-184). Alrededor de 1912 las tres se habían mudado a París para estudiar arte y en las mismas palabras del crítico de la revista *The Studio*, antes citado, podrían presentarse como las 'más atrevidas buscadoras de la novedad'.

[Incluir lámina 178]

Ilustración 178 Marie Laurencin, *Apollinaire and his Friends* [Apollinaire y sus amigos], 1908, óleo sobre lienzo, 82 x 124 cm, *Musée National d'Art Moderne*, París. Fotografía: *Musée National d'Art Moderne*, Centro Georges Pompidou, París, © ADAGP, París y DACS, Londres 1999.

[Incluir lámina 179]

Ilustración 179 María Blanchard, *Naturaleza muerta*, 1915, óleo sobre tabla, 60 x 70 cm, *Musée Petit Palais*, Ginebra. © VEGAP⁷, Madrid y DACS, Londres 1999.

⁷ Visual Entidad Gestora de Autores Plásticos (VEGAP): asociación española que gestiona derechos de propiedad.

[Incluir lámina 180]

Ilustración 180 María Blanchard, *Child with a Hoop* [Niño con aro], c.1915, óleo sobre tabla, 128 x 95 cm, *Musée Petit Palais*, Ginebra. © VEGAP, Madrid y DACS, Londres 1999.

[Incluir lámina 181]

Ilustración 181 Marevna, *The Guitar* [La guitarra], 1914-15, óleo sobre madera, 110 x 61 cm, colección privada. © ADAGP, París y DACS, Londres 1999.

[Incluir lámina 182]

Ilustración 182 Marevna, *Naturaleza muerta (L'Atelier rue Asseline)* [El taller de la calle Asseline], 1915, aguada sobre papel, colección de la familia. Fotografía: Gill Perry, © ADAGP, París y DACS, Londres 1999.

[Incluir lámina 183]

Ilustración 183 Alice Halicka, *Cubist Still Life with Guitar* [Naturaleza muerta cubista con guitarra], 1916, óleo sobre lienzo, 59.5 x 72.5, *Musée Petit Palais*, Ginebra. © ADAGP, París y DACS, Londres 1999.

[Incluir lámina 184]

Ilustración 184 Alice Halicka, *Cubist Composition with Violin and Musical Score*

[Composición cubista con violín y partitura], 1919, óleo sobre lienzo, 61 x 81cm, colección privada, París.

Durante el período comprendido entre 1912 y 1915 las tres artistas produjeron trabajos que dan cuenta de un serio compromiso con las prácticas cubistas. Los ejemplos de las ilustraciones 179 hasta la 184 revelan no sólo que cada una de ellas adoptó los temas de bodegones, tan populares entre los artistas cubistas, sino que también se interesaron en la distorsión y aplanando del espacio tridimensional, la inclinación de objetos desde ángulos diferentes, sugiriéndose el traslapeo y la ruptura de planos. Hacia 1911 y 1912, técnicas similares fueron adoptadas en las llamadas obras 'cubistas analíticas' de Braque y Picasso (ilustración 176). Del mismo modo, a mediados de la década de 1910 algunas de las pinturas de Marevna y Blanchard se asemejan a un collage. Las superficies pintadas algunas veces se texturizan para sugerir el grano de la madera, la tela o el papel (ilustraciones 180-182), lo cual hace eco a algunas ambigüedades visuales explotadas por Picasso, Braque y Gris en sus collages cubistas de alrededor de 1914.

La mayoría de las historias de arte moderno hacen especial hincapié en las tendencias radicales o innovadoras que hubo en el trabajo de aquellos artistas que al parecer 'iniciaron' o que por primera vez produjeron ideas y prácticas artísticas 'progresivas'. De este modo, con sus trabajos cubistas Picasso y Braque parecen haber 'originado' las nuevas y revolucionarias formas de mirar los objetos de su alrededor, de percibir la realidad. Así, en las historias modernistas que han dado mayor importancia a la 'novedad' y a la 'originalidad' han predominado los artistas que parecen haber originado las formas de arte diferentes o poco convencionales.

De ninguna manera esto quiere decir que, contrario a los acontecimientos, las artistas que he estado analizando fueran de hecho las 'precursoras' de estas prácticas de arte vanguardista. Hemos visto que incluso a principios del siglo XX las condiciones históricas y culturales en buena parte excluyeron a las mujeres de los sitios claves de práctica modernista (profesional, educativo, etc.), lo que limitó la visibilidad de su trabajo. Sin embargo, soy del criterio de que las condiciones fueron cambiando y que en la actualidad tal vez necesite revisión el conservador criterio de que las mujeres participaron poco en las historias modernistas y que trabajaron más con estilos separados e independientes. Como hemos comentado, varias mujeres se comprometieron en realidad con las

prácticas cubistas, aunque en los márgenes del movimiento; no obstante, los libros de historia han optado por presentar sólo algunas figuras masculinas que desempeñaron funciones secundarias, entre los que se nombra a Roger de la Fresnaye, Louis Marcoussis, André Lhôte y muchos otros más (ilustración 185).

El problema para la historia feminista del arte es que muchas obras producidas por mujeres que trabajaban en la periferia de los grupos modernistas han caído en la red histórica que documenta y registra para la posteridad. Aunque algunos nombres de mujer aparecen en las primeras presentaciones cubistas, en términos generales es poco probable encontrarlos en los informes y revisiones críticas de las exposiciones polémicas consideradas actividades claves en la historia del arte moderno. Estas mujeres tradicionalmente trabajaron separadas de los grupos de vanguardia dominados por los hombres, a menudo vendían mediante coleccionistas privados o a la sombra de sus compañeros más conocidos; lo cierto es que nunca tuvieron problemas para vender sus obras. La autobiografía de Marevna, *Life in Two Worlds*, publicada en 1960, destaca algunas contradicciones que las mujeres tuvieron que enfrentar en su búsqueda por participar en los círculos de vanguardia, que ella describe concentrados en los alrededores de bares y estudios de *Montparnasse* y de la figura mítica de Picasso, lo que demuestra como fueron concientemente relacionados con una

cultura bohemia que comerciaba con los mitos de la sexualidad permisiva y las actitudes antiburguesas. Aun más, también indica que la admisión como mujer a tal espacio de vanguardia debía negociarse bajo ciertos términos. A lo largo de su autobiografía describe los problemas de las artistas que no tenían medios independientes y que se enfrentaban a normas dobles cuando competían con sus colegas masculinos:

Si me preguntaran por qué guardé la distancia del círculo de los artistas contemporáneos que han alcanzado reconocimiento universal, respondería que mis exposiciones siempre estuvieron seguidas de largos silencios debido a que tuve que luchar terriblemente para criar a mi hija, dedicar mucho tiempo al arte comercial y a la decoración y dejar de exponer por falta del dinero...

...Lamentablemente, toda mi vida, el dinero ha mediado entre mi trabajo y yo. Para pintar una mujer debe contar con cierta seguridad, aunque sólo tenga una pequeña familia que mantener. Para el hombre el problema es más fácil de resolver: él por lo general tiene una mujer, la esposa o la amante,

quien gana dinero: trabaja para 'su hombre'. (Marevna, *Life in Two Worlds*, p.183)

[Incluir lámina 185]

Ilustración 185 André Lhôte, *Port of Call* [Puerto de Call], 1913, óleo sobre lienzo, 210 x 185 cm, *Musée d'Art Moderne de la Ville de París*. Fotografía: © Fototeca del *Musées de la Ville de París*/ADAGP, París y DACS, Londres 1999.

[Incluir lámina 186]

Ilustración 186 Marevna, *Homage to Friends from Montparnasse* [Homenaje a los amigos de Montparnasse], pintura retrospectiva de 1961 (muestra de izquierda a derecha: Rivera, Marevna y su hija Marika, Ehrenburg, Soutine, Modigliani, Hébuterne, Max Jacob, Kisling, Zborowski), óleo sobre lienzo, 160 x 305 cm, colección privada. © ADAGP, París y DACS, Londres 1999.

El sentido de las normas dobles de sus colegas masculinos que describe Marevna fue alimentado por sus difíciles experiencias personales como una de las amantes del pintor mexicano Diego Rivera. Un poco después de su llegada a París en 1912, se hizo amiga del pintor, quien por primera vez le dio acceso a los

círculos cubistas alrededor de Picasso. Dio a luz a su hija, Marika, en 1919 mientras él también tuvo una relación con otra artista. Aparte del apoyo intermitente de Rivera, estuvo obligada a criar a su hija sola, en particular después de que él volvió a Sudamérica en 1920. *Homage to Friends from Montparnasse* es una obra retrospectiva pintada casi al mismo tiempo que produce su autobiografía y representa en forma de friso, algunos de los personajes principales de ese período de su vida, transcurrido en los alrededores de 1920 (ilustración 186).

Observe esta pintura y tome en cuenta la clave que proporciona el título. ¿Hay algunos aspectos de estilo y organización que nos indiquen algo sobre el autorretrato de Marevna como artista dentro del grupo cubista?

Análisis

Aunque es un trabajo retrospectivo, la técnica cubista algo angulosa muestra que Marevna deseó confirmar o ilustrar su previa participación en el movimiento. No obstante, ella misma se ubica más hacia los márgenes de un grupo dominado por el artista Modigliani, ubicado al centro. Marevna, de cabellera rubia, y su hija Marika, se encuentran delante de Rivera y a la izquierda del grupo de artistas, los

distribuidores y críticos rodean la figura decidida de Modigliani, quien luce desnudo hasta la cintura como un artista apuesto, sexual y creativo. El vaso que levanta esta figura central probablemente hace referencia al alcoholismo que aligeró su fin cuando murió de meningitis tuberculosa en 1920. De ese modo, la imagen de la obra de esta artista estaría afirmando el mito del genio creativo de corta vida cuyo actitud bohemia se hizo notoria en los cafés de *Montparnasse*. La otra mujer representada en el grupo es la pintora fauvista Jeanne Hébuterne, compañera de Modigliani; ella está colocada a sus espaldas, muy al fondo del grupo, quién durante su segundo embarazo, se suicida poco después de oír de la muerte del pintor.

Se ha dicho que la teoría crítica que ayudó a fundar el movimiento cubista, fue sobre todo susceptible a realizar lecturas de género que hacían referencia a la expresión y la producción creativa. De esta manera, se recreó una terminología para distinguir entre el trabajo de aquellas mujeres que desarrollaron intereses cubistas y el de sus colegas masculinos. Durante la segunda mitad de la década de 1910, la obra cubista de Alice Halicka revela un interés creciente por la función del color (ilustraciones 183 y 184), aunque raras veces combinado con las técnicas de collage tan complicadas encontradas en los lienzos de Picasso y Braque del mismo período, aspecto de la obra de esta artista que ha motivado, sin

mayor sorpresa, que se la vea como representante 'femenina' del cubismo. Numerosos críticos contemporáneos calificaron los impulsos creativos de este movimiento como resultado del ímpetu 'masculino'. Así, en 1927 el influyente crítico Maurice Raynal negó a Halicka la categoría total de 'cubista'. Raynal pudo también haber estado influido por la inclinación de esta artista a estilos más figurativos después de 1920 y, al referirse a su obra afirmó: no tomó del cubismo lo estético, pero sí la disciplina y los métodos prácticos. En efecto su sensibilidad femenina le impidió tomar la concepción de un arte de creación pura (Raynal, *Anthologie*, p.187). Por consiguiente, el concepto de 'creación pura' se orienta con firmeza hacia el género masculino. Al interpretar el trabajo de Blanchard se empleó también un lenguaje crítico que hacía énfasis en la diferencia. Incluso en una evaluación relativamente nueva su obra se presenta con una visión del cubismo 'demasiado austera debido a su feminidad' (*María Blanchard 1881-1932*).

Conclusión

No hay respuestas simples a la interrogante antes formulada: ¿ofreció el modernismo libertad ficticia a las mujeres? Como hemos visto, la participación

de las artistas, en los espacios sociales y profesionales vinculados a la producción del arte moderno, estuvo cargada de contradicciones. En su búsqueda de una carrera dentro de esta disciplina tuvieron que negociar numerosas condiciones sociales, culturales y estéticas. Sin embargo, lo que debería destacarse del análisis anterior es que a pesar de su ausencia en los libros de historia, un gran número de ellas trabajaron en los límites de los grupos que en la actualidad conocemos como modernistas, y que tal participación, en reiteradas ocasiones, involucró algún compromiso con técnicas y temas que han sido definidos como 'innovadores' o 'modernistas'. A menudo las condiciones de sus compromisos eran complejos y aún no se ha investigado gran parte de la historia. Soy de la opinión de que un ensayo que represente por un lado el arte moderno simplemente como un discurso modernista masculino del vanguardismo, y que por otro considere en forma independiente el 'arte femenino' como un grupo separado y marginado, nos deja con una historia inadecuada y parcial del arte moderno de principios del xx.

Referencias

Antliff, M. (1993) *Inventing Bergson*, Princeton University Press.

Dorgelès, Roland (1921) *Emilie Charmy, introduction to catalogue, Galeries d'Oeuvres d'Art*.

Garb, Tamar (1994) *Sisters of the Brush*, New Haven y Londres, Yale University Press.

Holanda, Clive (1903), 'Lady art students' life in Paris', *The Studio*, diciembre, pp.225-30.

Marevna (1961) *Life in Two Worlds*, Londres, Abelard-Schuman.

María Blanchard 1881-1932 (1988) museo de panfletos (sin autor), Ginebra, Petit Palais.

Mathews, Patricia (1991) 'Returning the gaze: diverse representations of Valadon', *Art Bulletin*, vol. 73, Nº.3, pp.415-30.

Nead, Lynda (1992) , *The Female Nude*, Londres, Routledge.

Oppler, Ellen C. (1976) *Fauvism Reexamined*, Nueva York y Londres, Garland Publishing and James Herbert.

Perry, G. (1995) *Women Artists and the Parisian Avant-Garde*, Manchester University Press.

Perry, G. and Cunningham, C. (eds) (1999) *Academies, Museums and Canons of Art*, New Haven and London, Yale University Press.

Perry, G., Frascina, F. and Harrison, C. (1993) *Primitivism, Cubism and Abstraction*, New Haven and Londres, Yale University Press.

Pollock, Griselda (1988) 'Modernity and the spaces of femininity' en *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the History of Art*, Londres, Routledge.

Raynal, Maurice (1927) *Anthologie de la peinture en France - de 1906 à nos jours*, Paris, Editions Montaigne.

Psicoanálisis, género y arte

CLAIRE PAJACZKOWSKA

¿Qué es el psicoanálisis?

Es muy probable que se haya oído hablar sobre el psicoanálisis, o por lo menos escuchado chistes acerca de los siquiátras o 'loqueros'; quizás hasta saben la diferencia entre psicoanálisis, psicoterapia, psicología, psiquiatría y otras maneras de comprender la vida y la estructura de la mente. A lo largo de esta sección acudiremos a ciertos términos técnicos, muchos de los cuales es posible que resulten difíciles, por lo que para ayudar a comprender estas ideas comenzaré con una introducción general a algunos de los conceptos usados en la historia psicoanalítica del arte.

La psiquiatría y la psicología ha estado constituidas como ciencias desde mediados del siglo XIX. La psicología es el estudio científico de la mente que a menudo aplica pruebas para medir las habilidades y los procesos mentales. La psiquiatría es una especialidad dentro de la práctica de la medicina general que faculta a algunos médicos a tratar las enfermedades mentales con la posibilidad

de incluir el uso de medicamentos o terapias tecnológicas. El psicoanálisis, método de psicología desarrollado por Freud a finales del XIX, usa formas de conocimiento y tratamiento muy diferentes a los de la psicología y la psiquiatría clínicas.

Sigmund Freud (1856-1939), fundador del psicoanálisis, concibió su trabajo como una *metapsicología*, teoría general que podría aplicarse tanto a la terapia como a la cura del trastorno mental y también a la comprensión de la cultura y la sociedad. Estaba convencido de que una teoría general de la mente podría aplicarse a la comprensión de las personas, así como de grandes colectividades. Aproximadamente la mitad de sus escritos tratan sobre enfermedades mentales específicas y de estudios de casos y sus tratamientos, mientras que la otra mitad son deliberaciones del origen de algunas formas culturales como la religión, la literatura, el arte y la mitología. De ese modo, para la teoría freudiana el psicoanálisis se puede usar en el estudio de algunas disciplinas como la antropología, la historia, la sociología y la crítica literaria así como la historia del arte.

El inconsciente

«Si el descubrimiento de Freud tuviera que ser resumido en una sola palabra, sin duda debería ser *inconsciente*» (Laplanche y Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*)¹. Antes de la publicación sus pioneros trabajos *Estudios sobre la histeria* (1895) y *La interpretación de los sueños* (1900), el inconsciente se empleó como un concepto de la psicología. Sin embargo, fue sólo mediante el psicoanálisis por lo que el inconsciente se concibió como una fuerza activa y dinámica que comprende las energías y procesos ausentes en el pensamiento consciente. Freud describió el inconsciente acudiendo a una metáfora arqueológica de diferentes capas mentales que cubren y ocultan las estructuras psíquicas más fundamentales.

Para 1923, Freud había pulido el concepto de la forma en que la mente o psique se podría 'trazar'. El mapa comprendía la interacción de tres partes diferentes de la mente: el ello, el yo y el superyó, según lo cual se propone el yo como una instancia por completo inconsciente y compuesta por los impulsos y pulsiones corporales y psíquicas, mientras que el ello y el superyó son parcialmente inconscientes. El ello es la parte del psique que trabaja con los

¹ Útil diccionario anotado de términos y conceptos psicoanalíticos.

órganos biológicos de la respuesta, ojos, orejas, nariz, boca y otras zonas táctiles o sensoriales. Parte de éste recibe estímulos corporales internos tales como las señales físicas del hambre o el dolor; además, es capaz de traducir la realidad interior o psíquica en formas figurativas como las imágenes visuales o el idioma que se habla. El superyó, derivado de los valores sociales y convenciones morales así como de la influencia paternal, ejerce una influencia sobre el ello, de manera que este tenga que contribuir con la socialización del sujeto. El superyó origina la culpa, la responsabilidad o preocupación por uno mismo y por los demás, sentimientos comunes en todos nosotros. Además, sus enfermedades y 'desequilibrios' quizá provoquen acciones destructivas o autodestructivas, tal como el masoquismo. El superyó se conoce como el que dirige los lenguajes que adoptamos durante la actividad creadora, además puede afectar la forma en que estructuramos la manera de expresión artística y el aspecto y contenido de las imágenes visuales. En otras palabras, nuestras ansiedades y fantasías conscientes e inconscientes son parte del modo en que organizamos las imágenes y objetos que escogemos representar en el arte.

El sujeto dividido

Uno de los resultados más importantes de esta descripción del inconsciente fue que el individuo humano empezó a concebirse como un sujeto dividido, capaz de separarse entre las opiniones o pensamientos conscientes, que se pueden comentar y comunicar racionalmente, y otros motivos no racionales que quizás contradigan o se ocultan tras los primeros. Las contradicciones psíquicas extremas entre la mente consciente e inconsciente quizás causen síntomas como la ansiedad o el fetichismo. Este último, describe un proceso por el cual el deseo sexual obsesivo se fija sobre un objeto conocido o seguro relacionado con el original (o cuerpo) deseado. Volveremos a este concepto más adelante; por ahora, nos interesan las manifestaciones entre las creencias conscientes y los deseos y ansiedades inconscientes de esta división.

Esta idea del 'sujeto dividido' acaso resulte muy familiar. De hecho, en la vida familiar estamos acostumbrados a que las personas se comuniquen en formas contradictorias, por ejemplo, el sentimiento de desaprobación mientras conscientemente se alaba (el superyó separado del ello), la cólera aunque públicamente sintamos pena (por depresión). Según Freud esta separación o partes reprimidas del ser podrían considerarse inconscientes y manifestarse

simbólicamente en formas de expresión como síntomas físicos, ansiedades, enfermedades o mediante el lenguaje del arte.

En términos generales, este concepto psicoanalítico de un inconsciente dinámico aclaró la idea del sujeto dividido, el cual reemplazó en el nivel teórico el concepto más difundido del sujeto unificado, el de un individuo completo que domina sus actos o deseos, el creado por la religión, mantenido por la filosofía y sin reto científico dentro del pensamiento europeo desde el Siglo de la Ilustración.

En pocas palabras, la historia del psicoanálisis comienza a finales del siglo XIX, cuando Freud realiza avances significativos en la comprensión psicológica de los síntomas físicos como la histeria, manifestaciones que usa el cuerpo como medio para expresar el trauma y el deseo sexual. Los psicoanalistas fueron capaces de concebir la mente como un proceso verdaderamente influido por la fantasía (una escena irreal representaba el cumplimiento de un anhelo), el deseo inconsciente y los instintos biológicos. Esta práctica clínica del psicoanálisis produjo también una metapsicología, teoría general aplicada tanto a las personas en un consultorio como a los problemas generales de la cultura y la sociedad. Según las explicaciones psicoanalíticas de la cultura el sujeto humano nunca se pensó como unificado en un solo estado consciente; sin embargo, se ve como una

interacción compleja de un número de agencias psíquicas en condiciones conscientes e inconscientes. Razón por la cual, para indicar una identidad construida y reveladora en vez de un carácter fijó y definido con claridad, usamos el término 'sujeto' antes que 'individuo' o 'persona'.

La realidad edípica

Freud consideró que lo más difícil de las verdades que descubrió el psicoanálisis eran las relacionadas con la 'sexualidad infantil' y el 'complejo de Edipo'. En el psicoanálisis la mente adulta se concibe como producto de un proceso de desarrollo complicado. La edad adulta, en parte, es el resultado del desarrollo evolutivo de la especie y del crecimiento individual de la infancia a la madurez. Como veremos más adelante, una consecuencia de esta perspectiva de desarrollo del psicoanálisis es que el enigma de la sexualidad humana se hace explicable.

En la teoría freudiana, el desarrollo infantil se concibe como la evolución de varias etapas del libido (sexual), que van desde la primera fase oral, pasando por la anal, la fálica y las fases edípicas que conducen a la estructuración y la culminación de la sexualidad infantil en lo que se llama el complejo de castración (o la ansiedad por la posibilidad de perder el falo). Freud creyó que el sujeto

infantil masculino se aterraba debido a que asociaba la falta del pene de su madre como resultado de castración. Este complejo implica la fantasía de que el género femenino es el masculino castrado, y que la diferencia entre la sexualidad masculina y femenina está relacionada con la presencia o la ausencia del falo. La teoría freudiana no analiza el desarrollo mental como el equivalente psicológico de su realidad física sino como el de las experiencias personales².

La fase fálica posterior, implica la curiosidad acerca del pene, y está muy relacionada con el exhibicionismo y el voyeurismo, ambos vinculados con la contemplación. En el presente libro, Gill Perry considera brevemente el voyeurismo en la introducción y lo explora con más detalle en el estudio de caso 11. Los placeres perversos de ser vistos y 'presumir' (exhibicionismo) son identificados por Freud como la forma pasiva de la fase fálica, mientras que ver, mirar u observar (voyeurismo) es su forma activa. En la fase fálica los sujetos infantiles son obligados a demostrar su control físico y superioridad; las órdenes que encuentra por doquier son 'observa' y 'mírame'.

² Por ejemplo, la fase oral es un período que comienza cuando las células embrionarias en el útero desarrollan un prototipo de la boca y en éste los bebés usan sus bocas como el principal órgano en la exploración y el conocimiento empírico del mundo. Esta fase también parece contribuir con las estructuras psíquicas que permanecen reprimidas en la vida mental adulta. Tales estructuras se revelan por medio de los símbolos en el uso del lenguaje o expresión artística.

Freud indicó que en la fase fálica los niños de ambos sexos se comportan como sujetos infantiles masculinos, ya que 'todos' creen tener pene. Esta creencia la perfeccionó el teórico y analista Jacques Lacan y la llamó 'monismo fálico', especialmente elaborado para la madre, o por lo menos a la fantasía de que no existe diferencia verdadera entre los sexos ni entre las generaciones. Debido a que el niño toma conciencia de las limitaciones de su propia superioridad física y autocontrol y busca pautar la presencia y acciones de su madre y negar el conocimiento de la diferencia entre ambos. Según Freud, este deseo de control y superioridad coincide con una fantasía en la que la diferencia sexual se reconoce y se niega, lo que da como resultado un ser dividido que en la edad adulta tal vez resurja como una perversión, tal es el caso del fetichismo.

El período fálico se produce dentro del edípico, donde todas las fantasías y creencias perversas de las fases oral, anal y fálica de la sexualidad infantil se unifican en un 'collage' de fragmentos; se orientan hacia el progenitor del sexo opuesto y causan un intenso reconocimiento y rivalidad por el padre del mismo sexo. Freud extrajo este modelo del mito clásico de Edipo en el que el drama se concentra en un joven predestinado a matar a su padre y a casarse con su madre. Después de haber sido rechazado por sus padres, sobrevive al aceptar vivir alejado del destino presagiado, lo que trae la tragedia a su reino, su familia y a sí

mismo. En el mito griego esta tragedia tiene como resultado la ceguera acompañada de la sabiduría o el 'discernimiento'. En psicoanálisis este modelo se conoce como el complejo de Edipo el cual se relaciona con una clase de deseos sexuales y emociones intensas que por lo general se relacionan con los dramas de tragedias y gran romance. El deseo edípico es irresoluble; los sujetos infantiles no pueden consumir su deseo libidinoso por sus objetos, tampoco pueden ser adultos ni padres, ni entienden lo que les pasa.

De este modo, la fase edípica cae en su propia imposibilidad. Esta etapa conlleva la represión de la sexualidad infantil. El psicoanálisis propone que las estructuras inconscientes yacen bajo todas las prácticas culturales y que el propósito fundamental de la constelación edípica es presentar al sujeto los dos ejes de la realidad externa: el de la diferencia generacional (la edad y el tiempo) y aquel de la diferencia sexual (masculino y femenino).

¿Cómo se convierten estas ideas de estructuras inconscientes y sujeto dividido en representaciones visuales? Como ha quedado dicho, el inconsciente se podría ver plasmado en la representación visual si consideramos que lenguaje de obras de arte contiene, de alguna u otra forma, la tensión de la contradicción psíquica. Quisiera analizar la forma en que esta interpretación se podría aplicar si consideramos un trabajo del artista pop británico Allen Jones.

Observe *Leopard Lady* de Allen Jones (ilustración 187) y lea el siguiente fragmento de un artículo de Laura Mulvey que hace refiere a una exposición de obras de este artista celebrada en Londres en 1970. Haga una lista de lo que percibe como las características visuales más llamativas de esta imagen. Si toma como base nuestro anterior análisis, ¿cuál cree usted que podría sugerir temas inconscientes o imágenes fetichistas? (Nota: esta obra es un retrato de la modelo de pasarela, Evelyn Kuhn, encargado por un coleccionista en Kenia).

[Incluir lámina 187]

Ilustración 187 Allen Jones, *Leopard Lady* [Dama leopardo], 1976, óleo sobre lienzo, 180 X 120 cm, colección privada. Fotografía: Marco Livingstone (1979)
Allen Jones: *Sheer Magic*, Londres, Thames Hudson. Reproducida por cortesía de Allen Jones.

Lo primero que señaló Freud fue que el fetichismo supone exponer la opinión de la castración imaginaria de la mujer en una variedad de objetos accesibles pero a menudo sorprendentes, zapatos, corsé, guantes plásticos,

cinturones, prendas íntimas, etcétera, que sirven como signos del pene perdido pero sin conexión directa con éste. Para el fetichista, el símbolo mismo llega a ser la fuente de la fantasía, ya sean objetos reales o en su defecto retratos o descripciones de éstos y en cada caso su significado es el falo. Es el temor narcisista del varón de perder su propio falo, su más preciosa posesión, la causa de la impresión a la vista de los genitales femeninos y de los posteriores intentos fetichistas que tratan de ocultar o eludir la atención hacia ellos. (Mulvey, *Fears, fantasies*, pp. 10-11)

Análisis

Puede haber puesto en su lista la piel del leopardo, el vestido brillante y ceñido al cuerpo de la mujer, la silueta de los zapatos de tacón alto, los pezones erguidos, las mandíbulas abiertas del leopardo y la mujer dejando al descubierto sus dientes, la cola del látigo y la de caballo.

Como nos indica el artículo de Mulvey, muchos de estos objetos se asocian comúnmente con el fetichismo sexual. Según Freud, tal fetichismo tiene una intención consciente que es la de estimular el deseo sexual y, por lo analizado, otra inconsciente: la de proporcionar un objeto de deseo que sea seguro y familiar antes que amenazador, tal como un zapato o una piel de leopardo. En

este fragmento, Mulvey está muy interesada en la forma en que la ansiedad de la castración masculina ayuda a formar o escoger el fetiche. En tanto que Jones puede haber escogido deliberadamente imágenes eróticas inspiradas por la modelo Evelyn Kuhn y la piel del leopardo asociada a un coleccionista que vive en África, según Freud algunas de las asociaciones fetichistas se derivan del inconsciente del artista. Por ejemplo, nosotros podríamos analizar que él inconscientemente demuestra los componentes orales del fetichismo en la representación de bocas abiertas y los dientes agudos del leopardo y la mujer. De esta manera, el tema de esta imagen podría considerarse dividido entre intenciones contradictorias conscientes e inconscientes.

Además del interés de ésta mujer por las imágenes de Jones, algunos historiadores del arte feministas, de la década de 1970, analizaron el trabajo de este maestro en los mismos términos y exploraron precisamente este tipo de representaciones fetichistas del cuerpo femenino (Tickner, Allen Jones). Se ha comentado que Jones pinta a las mujeres como efigies bidimensionales que parecen personajes de caricaturas, o por completo irreales mediante el lenguaje visual de los dibujos populares que evocan la pornografía moderada de la generación anterior. De este modo, estas imágenes tienen la fascinación del arte erótico 'antiguo' y conserva la atracción de la fantasía sexual ilícita. El arte pop

usó imágenes publicitarias del cine, televisión y otras formas de cultura popular y observamos en las ilustraciones 188 (a) y (b) que en *Leopard Lady* Allen Jones hace referencias directas a estas fuentes.

[Incluir lámina 188]

Ilustración 188 (a) y (b) Colección de imágenes femeninas de revistas contemporáneas, cómicas y periódicos, reunidas por Allen Jones, *Allen Jones Figures*, 1969, *Galerie Mikro*, Edizioni O, Milán, pp.23, 31. Cortesía de Allen Jones.

De ese modo, la diferencia sexual y de género son fundamentales para la formación de la identidad y subjetividad, para sentirnos a nosotros mismos como masculino o femenino. Ya que, según Freud, estas estructuras son el fundamento de todas las formas de cultura y la actividad simbólica; ambas diferencias, la de género y la sexual, son claves para nuestra comprensión del arte visual. Hemos comentado que el arte tiene una relación particular con la diferencia de género debido a que ésta es una forma de la cultura en la que predomina lo que percibimos con nuestros ojos. Los procesos puramente fisiológicos de la percepción están entrelazados en forma inextricable con los procesos

inconscientes que comprenden la percepción visual; ellos, como hemos analizado, acaso abarquen las fantasías relacionadas con la mirada, el conocimiento, el poder, la castración y el deseo.

¿Por qué es útil el psicoanálisis en el estudio del arte y el género?

La aplicación de los modelos psicoanalíticos en el estudio del arte y la cultura visual han producido algunas escritos que aclaran las formas en que el género y la sexualidad se involucran en la cultura en general. De la misma forma, ha proporcionado datos relacionados con las maneras en que se pueden identificar los procesos conscientes e inconscientes en el significado de los trabajos de arte. Para Freud la creatividad comprende la 'sublimación', un proceso que transforma la energía corporal en pulsiones psíquicas o mentales, dirigido a objetos y metas que se reconocen y expresan por el estado consciente. En las prácticas culturales como el arte, Freud afirma que esos placeres sensoriales, infantiles y perversos pueden ser expresados como fantasías que podríamos detectar por debajo del sofisticado y consciente lenguaje artístico empleado en una pintura, una escultura o una novela. Lo que quiero dar a entender por placeres 'perversos' es la normal

sensualidad egocéntrica de los niños pero que parece ser perversa en los adultos. Por lo tanto, conforme a este modelo, el arte expresa las fantasías y perversiones originadas en el inconsciente de la mente. La comprensión psicoanalítica de la proximidad del arte y la perversión, a menudo rechaza el psicoanálisis como método explicativo de aquellos cuyas vidas dependen de la producción artística. Debido a que el entendimiento y disfrute del arte depende en su mayoría de los placeres visibles, el método de observar el arte ofrece rico material para el estudio psicoanalítico. Por ejemplo, la teoría psicoanalítica ha señalado que el placer de mirar está muy relacionado con las fantasías inconscientes del control y el poder. También analizamos que con frecuencia las perversiones del voyeurismo y el exhibicionismo que implican la mirada se polarizan culturalmente dentro de la forma activa de la masculinidad que mira y controla a una más pasiva feminidad.

Sobre la autoría

Antes de que el psicoanálisis se interesara por el modernismo y el postimpresionismo artístico, la mayoría de la crítica psicoanalítica incluía una investigación de los asuntos de autoría. Esta aproximación de la expresión

pictórica da por hecho que su significado se origina principalmente en la subjetividad del artista y es comunicada en forma consciente o inconsciente al espectador mediante la obra. Tales propuestas de autoría suponen estudios psicoanalíticos cuya base es una biografía que por lo general pone el acento en la hipótesis referida a la influencia ejercida durante los primeros años de la infancia del artista en la creatividad y subjetividad adulta; por ejemplo, el estudio biográfico publicado en 1910 que hizo el propio Freud sobre Leonardo da Vinci (*Leonardo*). De acuerdo con esta propuesta, los elementos seleccionados y empleados por el compositor, tales como estilo, color, composición, materiales y tema, son a menudo interpretados como claves de esa subjetividad e imaginación del maestro. En la aproximación de la autoría se prestó muy poca atención a la recepción del arte, y por lo general se asumió que el público tenía que encontrar el significado mediante el acto imaginativo de identificarse con el virtuoso. A los espectadores se les ofreció mediante la observación de la obra el entusiasmo emocional que se cree proporciona el acercarse al alma del artista. Un ejemplo característico de biografía influida por esta propuesta es el conocido libro y película *Lust for Life* que trata de Vincent Van Gogh, encarnado por el actor Kirk Douglas como protagonista. Tanto el libro como la película estimulan a las personas a identificarse con el maestro, quien se muestra como un individuo

romántico cuyas pinturas revelan su torturado psique interior; esto le permite al espectador hacer un 'psicoanálisis' de la creatividad del personaje.

La represión y el canon

El psicoanálisis ha demostrado ser útil a la historia feminista del arte por sus investigaciones del modo en que las experiencias inconscientes del significado se encuentran por debajo de los procesos, en apariencia arbitrarios, de la inclusión y exclusión, como por ejemplo aquellos que recalcan el canon occidental del arte. Se incluyen en estas normas las cuestiones de criterio, valor, apreciación, normas de belleza y placer (estética). En la historia del arte, los autores feministas han estudiado la interpretación de la 'diferencia' como producto de la necesidad inconsciente de mantener y proteger la frágil estabilidad de ciertas identidades narcisistas masculinas. Además, el psicoanálisis plantea que la diferencia sexual es fundamental en la formación de la identidad; esta teoría ofrece una razón acertada de la forma en que se distorsionan, en la historia del arte, las representaciones de diferencia de género, como consecuencia del poder de la fantasía inconsciente y su efecto sobre el pensamiento más racional. Si el complejo de Edipo formará la esencia de la represión infantil, como Freud lo

indica, entonces se distorsionarían todas las tentativas de análisis del desacuerdo histórico, debido a la incapacidad del inconsciente de entender el significado de la diferencia sexual y generacional. Lo que a la larga afectará la forma en que se escriba la historia del arte. De este modo, con la ayuda del psicoanálisis, sus historiadores pueden, por ejemplo, analizar las razones por las que existe una necesidad incuestionable para que la identidad del 'artista' sea románticamente masculina; el significado del nombre y la autoría de la obra sean tan importantes o que la 'originalidad' tenga tanto valor en la cultura modernista del arte. Asimismo, este profesional puede valerse de la teoría de la inconsciencia para estudiar el motivo por el que ciertas convenciones y tipos de temas recalcan los valores canónicos dominantes.

Mirar y observar

Como hemos comentado, un descubrimiento reciente en la historia feminista del arte es el análisis del voyeurismo; el inconsciente determina la visión y el concepto de la observación. Laura Mulvey fue quien primero utilizó en su ensayo *'Visual pleasure and narrative cinema'* este concepto cultural de la observación para referirse al cine popular. Ya hemos analizado las implicaciones generales de

esta teoría con respecto a la función de la diferencia sexual en este proceso; no obstante, voy a referirme en detalle a esas tesis. Mulvey reconoce tres niveles en la visión que entra en funcionamiento cuando el espectador observa e identifica en la pantalla del cine o, si lo aplicáramos al modelo de la pintura, cuando mira la imagen visual. Los tres momentos de observación son: primero, la mirada del artista frente a la realidad que lo inspira a producir su obra; segundo, la del espectador frente al mismo texto o película; y tercero, las 'líneas de visión' que entran en acción dentro de la misma obra, como la mirada del personaje en la película o el espacio pictórico de la imagen figurativa. Se ha comentado que esta teoría de las tres observaciones depende en su mayoría de los trabajos que emplean convenciones realistas como la película, fotografía o la pintura figurativa. En tal medio, las figuras o personajes representados son el objeto de nuestra observación y hasta se podría decir que se miran unos a los otros en el espacio pictórico de la película o el cuadro. En consecuencia, esta hipótesis plantea una jerarquía de actos de observación en los que la imagen o película observada proporciona una clase de 'ventana al mundo'. Esta jerarquía sirve para recalcar una estructura psíquica en la que ciertas maneras de observar permanecen casi totalmente inconscientes mientras que otras, como la tercera forma, permiten que el espectador las 'vea' y por lo tanto se comprometen con un proceso más

consciente y detallado de mirar. En términos psicoanalíticos, las formas inconscientes de mirar implicadas en este proceso de 'observar' tienen que ver con el placer perverso de la fase fálica infantil antes descrita. En particular, estas pulsiones se dirigen al dominio del enigma de la diferencia sexual e inconscientemente a recibir el conocimiento de la sexualidad de los padres y el cuerpo de la madre. De acuerdo con la teoría freudiana, la ansiedad relacionada con este enigma se domina mediante el fetichismo. El sujeto permanece dividido entre espectador y objeto visual, 'conocimiento' y 'desconocimiento', pensamientos conscientes e inconscientes y deseos contradictorios.

Psicoanálisis y feminismo

Con el fin de presentar al lector algunos conceptos básicos de la teoría psicoanalítica nos hemos concentrado en un grupo de cánones muy conocidos desarrollados por Freud, y en algunos casos replanteados por Lacan. Pese a que hemos mostrado algunas maneras en que pueden usarse los patrones psicoanalíticos para entender la interpretación del género y la diferencia sexual, la opinión de los ciudadanos feministas ha estado dividida respecto a la utilidad de los propios modelos freudianos.

Es probable que el lector haya encontrado estos arquetipos bastante difíciles y desconcertantes; sin embargo, es importante advertir que la reciente historia feminista del arte también se ha visto influida de modo significativo por los escritos psicoanalíticos de algunas autoras francesas que han sido reconocidas a favor de este movimiento, a pesar de que ellas no han querido, en el sentido convencional, identificarse como tales. Entre ellas podemos nombrar a la filósofa Julia Kristeva (1941), a la psicoanalista Luce Irigaray (1937) y la autora y dramaturga Hélène Cixous (1937). En términos más generales, estas pensadoras rebatieron el énfasis freudiano y de Lacan que menciona la ecuación masculina de la feminidad y la castración, y afirman que esta teoría margina la investigación que demuestra que la feminidad, incluso la preedípica, tiene un desarrollo autónomo que no se basa sólo en la fase fálica. Reclaman que el significado de la pérdida fálica, tan importante para la masculinidad, podría deconstruirse aún más para entender sus orígenes en las ansiedades de la temprana dependencia masculina del cuidado femenino. En un nivel muy profundo, pidieron reconstruir nuestro entendimiento del mundo y del lenguaje en el que éste se expresa. A pesar de que estas autoras han desarrollado diferentes posiciones y énfasis, reclamaron el reconocimiento de ciertas formas básicas de representación que, ellas sostienen, son específicas de la sexualidad y la identidad femenina, tales

como la represión, las cualidades palpables y de textura y un reconocimiento afectuoso de la ubicuidad de la vida emocional y de la pérdida. El término *écriture feminine* o 'textos femeninos' fue inventado para describir una forma alternativa de documentos que con su trabajo propusieron una forma de expresar estas cualidades femeninas esenciales fuera del llamado reino falocéntrico.

Al delinear el curso de los intereses derivados de la tarea de éstas y anteriores literatas, tratamos de dar una visión general, un sentido amplio a las diferentes formas en que la teoría psicoanalítica ha moldeado el estudio del género y la diferencia sexual. En el estudio del caso siguiente veremos como algunos de estas ideas pueden directamente ajustar y enriquecer nuestro comprensión de algunas obras recientes de arte moderno.

Referencias

Freud, Sigmund (1910) *Leonardo da Vinci and a Memory of his Childhood*, reproducida por *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, 1957, Londres, Hogarth.

Laplanche, J. and Pontalis, J. B. (1973) *The Language of Psycho-Analysis*, Londres, Hogarth Press.

Mulvey, Laura (1989) 'Visual pleasure and narrative cinema', en *Visual and Other Pleasures*, Londres, Macmillan, primera edición 1975.

Mulvey, Laura (1989) 'Fears, fantasies and the male unconscious or You Don't Know What is Happening, Do You Mr Jones?', en *Visual and Other Pleasures*, Londres, Macmillan, primera publicación 1973.

Tickner, Lisa (1979) 'Allen Jones - A Serpentine Review', *Block*, publicación 1.

MEMORIA

INTRODUCCIÓN

Los asuntos de género que se relacionan con la historia del arte han sido escritos, en su mayoría, por historiadores feministas, cualquier individuo, hombre o mujer, que estudie, exponga y desafíe las ventajas y desventajas sociales, políticas y culturales de las mujeres. Gill Perry, editora y coautora del libro que vamos a analizar, *Gender and Art*¹, comenta en la introducción que el feminismo incluye una amplia gama de intereses y posiciones que se han venido gestando a partir de la segunda mitad del siglo XX, tiempo en el que han afectado muchas disciplinas académicas, entre ellas la historia del arte. De este modo, el término género se define en el libro como la construcción cultural de la identidad como femenina o masculina, influida por fuerzas culturales, sociales y psíquicas, donde utilizan los términos 'varón' y 'mujer' para detallar características biológicas o físicas, mientras que los términos 'masculino' y 'femenino' para describir asociaciones culturales más amplias que pueden incluir cualidades biológicas (1999: 8). Es así como a lo largo del libro se analizan, en los estudios de casos, las

¹ Perry, Gill. *Gender and Art*. Londres: Yale University Press, 1999.

representaciones o imágenes visuales femeninas bajo la óptica de género e identidad para legitimar su función en la historia del arte de la humanidad.

Según Toril Moi el movimiento de liberación feminista, que comenzó a finales de la década de 1960, «trata de exponer las prácticas machistas para erradicarlas» (1988:10), por lo que se plantea como una «lucha orientada prioritariamente hacia un cambio político y social» (1988:36) que involucra el quehacer académico y público. Por tal razón, la proliferación de textos que tratan esta materia se ha incrementado enormemente, y con ello el cambio o reforma del lenguaje patriarcal. Este tema de interés universal ha trascendido no solo las fronteras de los pueblos sino también la de los idiomas, donde la traducción distingue problemas de equivalencia y limitación en los idiomas. Pero, todavía más importante es el hecho de que al traducir los temas feminista esta profesión «*becomes a political activity that has the objective of making women visible and resident in language and society*» (von Flotow, 1997: 27).

Al leer el libro *Gender and Art*, debido a un interés personal por el arte, como traductora me sentí identificada con el texto y decidí traducir parcialmente el capítulo cuatro del libro: «*Gender, Modernism and Psychoanalysis*», ya que en él se estudian los movimientos más recientes del arte y se evidencia el gran aporte cultural y político de la mujer del siglo XX. Además,

este texto no solo resalta la lucha constante por la equidad de género, también señala la injusticia social contra las mujeres, por ello, al traducirlo al español se contribuye con la producción de los textos feministas que fortalecen los movimientos que buscan y sacan a la luz el valioso aporte femenino en la historia. Otro motivo importante fue el número limitado de fuentes bibliográficas sobre el tema en español, contrapuesto con un interés creciente por parte del lector de habla española, en especial en estos momentos de cambio en que vemos que muchas mujeres logran ser reconocidas por su éxito en diversos campos.

En el campo de la traductología y como resultado de esta Memoria se aportan recomendaciones y nuevos matices de equivalencia que procuran respetar los aspectos ideológicos y culturales del texto original. Asimismo, esta investigación podría servir de referencia para futuros estudios o traducciones en este campo y como medio para reafirmar que el conocimiento en varios campos del saber humano es esencial para todo traductor. Tal es el caso del texto traducido que traslapa los campos del arte, el feminismo y la psicología.

Entre los trabajos de graduación de Licenciatura en Traducción, encontramos uno relacionado con el feminismo: *Las perspectivas feministas sobre la discriminación, la subordinación y la diferencia* (2003), donde se analizan, en forma general, las construcciones sociales a partir de las cuales se discrimina y se

subordina a las mujeres. Aunque el tema del feminismo se repite en la presente traducción, la temática central de ésta difiere ya que se ocupa de plasmar las formas en que las asociaciones de género han sido confirmadas, adaptadas y criticadas dentro de las prácticas artísticas del período moderno, estudiando además las formas en las que el psicoanálisis ha documentado la historia feminista del arte.

El propósito de la presente traducción y de la Memoria no se limita a cumplir con el requisito curricular para obtener el grado académico en el Plan de Maestría en Traducción. Persigue servir como fuente de consulta y referencia para el lector, ya que se describe el procedimiento mediante el que se resolvieron algunos de las dificultades más importantes que se presentaron en el desarrollo de la misma. Por lo anterior, y para facilitar su comprensión, el seguimiento de las diferentes etapas de investigación se muestran en forma ordenada y con las referencias que sirvieron de marco teórico.

Esta Memoria se distribuye en tres capítulos que detallan desde aspectos generales hasta datos morfosintáctico-semánticos del mismo. El primero describe el análisis detallado del texto traducido, mediante el que se examinan los aspectos generales y los factores externos e internos del mismo, por

considerarse significativos a la hora de tomar las decisiones de forma y estilo en cualquier proceso de traducción.

En el segundo capítulo se analiza el comportamiento morfosintáctico-semántico de los verbos auxiliares modales, observando la diferencia entre el sistema del inglés y del español. En éste se identificó la estructura equivalente dentro de la gramática del español para poder aplicar no solo la equivalencia tradicional, sino disponer de otras opciones que contengan la misma carga semántica y permitan la variedad léxica en el texto.

El tercer capítulo, denominado *Aspectos terminológicos*, hace hincapié en la importancia de conocer no solo la lengua en que está escrito el texto que se va a traducir, sino también el tema que trata el documento. En esta sección se estudian las palabras técnicas y generales dentro del carácter unilateral de la interferencia lingüística y además se considera la connotación y denotación de los términos según la jerga de influencia. También, se muestra la importancia de la documentación y la elaboración de los glosarios, para producir ideas claras y fieles a las del original.

Lo importante de este trabajo es que se estudian algunas equivalencias para los auxiliares modales del inglés que toman en cuenta los verbos de comportamientos del español y se confirma que el campo del arte esta fuertemente influido por los galicismos, la connotación y los tecnicismos.

CAPÍTULO I

ASPECTOS GENERALES

El presente capítulo describe el análisis detallado del texto traducido: *Gender, Modernism and Psychoanalysis*, con el propósito de conocer los aspectos generales y los factores externos e internos del mismo, para poder identificar y separar aquellos elementos del texto que se deben conservar o adaptar bajo la aplicación de los métodos de traducción.

Como parte importante del análisis se brindará una breve reseña del texto original, el cual dará paso al análisis de texto detallado, donde se estudiarán los factores extratextuales: iniciador, intención, destinatario, medio, lugar, tiempo, motivo y función textual, que servirán de referencia para analizar los factores intratextuales: tema, contenido, presuposiciones, composición del texto, elementos no verbales, léxico y estructura de la frase (Nord, 1991). Esta información ayudará a explicar las razones por las que se escogieron los métodos de traducción utilizados.

RESEÑA DEL TEXTO ORIGINAL

El libro *Gender and Art*, editado por Gill Perry es el tercero de una serie de seis tomos que son parte de los textos académicos empleados en la carrera de Historia del Arte en The *Open University* de Cambridge². Este libro consta de 267 páginas a través de las que distinguimos cuatro partes, que a su vez se dividen en estudios de casos. Se escogió una sección de la parte cuatro, *Gender, Modernism and Psychoanalysis*, donde la autora Gill Perry hace una introducción al tema del género, modernismo e historia feminista del arte y en el estudio del caso ocho analiza la función del género dentro de la cultura vanguardista de la Francia de principios del siglo XX; y Claire Pajaczkowsha en el estudio del caso nueve vincula la teoría psicoanalítica con el estudio del arte y el análisis feminista.

ANÁLISIS DE TEXTO

Según Vázquez Ayora "sin análisis previo de un texto no se puede traducir" (1977:8). De este modo y para poder clasificar el texto y establecer la situación

²The Open University, universidad británica de mucho prestigio que imparte sus cursos a distancia.

del mismo se leyó cuidadosa y detalladamente para apreciar entre otras cosas, los factores extratextuales e intratextuales, poder medir la posibilidad de traducirlo, y a la vez evaluar la necesidad de investigar más sobre el tema o de consultar expertos en la materia. Para esta situación comunicativa detallaremos entre los factores extratextuales algunos datos importante del texto original y del traducido.

FACTORES EXTRATEXTUALES

Las autoras o iniciadoras son: Gill Perry, en la actualidad Decana del Departamento de Historia del Arte, directora de los cursos de historia y codirectora del grupo de investigación de asuntos de género de la Facultad de Artes en *The Open University*, y Claire Pajaczkowska, Decana del Departamento de Cultura Visual y Medios de Expresión en *The Middlesex University*, Londres, donde imparte cursos de análisis textual del arte, cine, diseño y cultura popular. Ambas filósofas con experiencia en la producción de textos mediante sus numerosas publicaciones como expertas en el tema de la historia del arte.

Newmark asegura que “el contenido y la intención de un texto van siempre unidos” (1999:28), por lo tanto estar familiarizado con éstos da confianza y

facilita la labor del traductor. La intención del texto es la posición del autor ante el tema que trata. De esta forma, el fin de las autoras es comentar mediante este discurso académico la función e importancia del género en el estudio de la historia feminista del arte. Sin embargo, también procuran estimular la reflexión sobre la evidencia proporcionada para que el lector tome una posición sobre el tema. Según Newmark (1999:29) "normalmente, la intención del traductor es idéntica a la del autor del texto en LO", por lo tanto, el objetivo de la traducción es reflejar las mismas intenciones en el texto de la lengua terminal, para que la audiencia meta cuente con la información histórica que se detalla en el texto en forma clara.

El texto original es parte de los textos académicos empleados en la carrera de Arte de la *Open University* de Inglaterra, por lo que los destinatarios son estudiantes de varias nacionalidades, y se reconoció un estilo del texto moderno. No obstante, el libro se considera también accesible al público en general ya que este discurso didáctico está estructurado mediante estudios de casos. De esta forma, el lector hispano hablante se identifica dentro de parámetros muy parecidos, ya que la versión en español pretende lectores de la carrera de Arte de las universidades del país y el público en general.

En cuanto al medio o vehículo las autoras utilizaron el escrito para ser leído, el cual en su organización sigue las convenciones de los escritos académicos, con la intención de que sea un canal de comunicación apropiado y accesible para la formación a distancia. El texto traducido conserva las características antes mencionadas, ya que estas son muy importantes en este tipo de discursos.

Veamos la situación histórica del texto original. En lo que se refiere al lugar, su primera edición fue publicada en 1999 por *Yale University Press* y *The Open University* en Londres. Si quisiéramos oponer el inglés británico del original con el inglés estadounidense, encontramos que el primero no presenta variedades lingüísticas geográficas marcadas; está "en un estilo moderno, no marcado ni regional, social o idiolécticamente" (Newmark 1999:63). En cuanto al tiempo, el texto original se da dentro de un momento histórico muy parecido al del texto traducido, 1999 versus 2003, por lo que no se presentaron diferencias importantes en cuanto al uso y a las normas del lenguaje.

Como hemos visto, este libro es parte de los textos utilizados en la carrera de Historia de Arte en *The Open University*, por lo tanto es un discurso académico de las Ciencias Sociales y las Humanidades, orientado a la transmisión y producción de conocimientos, donde encaja el tema de género en el estudio de la historia del arte.

De acuerdo con Newmark "los textos típicamente 'informativos' son los relacionados con cualquier área del saber" (1999: 63), por lo que definiremos la función del texto que nos ocupa como informativa descriptiva, ya que describe varias situaciones de hechos históricos. No obstante, dentro de éste existe vocabulario específico del campo del arte, feminismo y psicoanálisis por lo que también se considera texto técnico especializado, con estructuras simples ya que tiene un estilo moderno que va dirigido al público en general. Y por último, este cuenta con un esquema argumentativo con propósito exhortativo ya que prueba y compara con los ejemplos e insta al lector a tomar una posición. Todos estos aspectos se mantuvieron en el texto traducido para respetar la intención de las autoras.

Al finalizar el análisis de los factores extratextuales tenemos un punto de partida para poder darnos a la tarea de analizar los intratextuales o elementos internos del texto.

FACTORES INTRATEXTUALES:

El texto es coherente debido a que un solo tema lo domina: el género y la historia feminista del arte. El género considera a las mujeres y a los hombres desde la

perspectiva de las relaciones de poder, valores que vienen determinados por la cultura, y que se han venido modificando gracias al desarrollo de los pueblos. Es aquí donde la equidad ha tomado fuerza y con ella el surgimiento de este tipo de textos que pretenden enseñar y evidenciar la discriminación social ejercida contra las mujeres en diferentes campos. Las escritoras del texto escogido son dos filósofas especialistas en arte que pretenden, mediante el discurso, reconocer a las artistas como actoras significativas en el desarrollo de la historia del arte, ya que en su momento esto les fue negado. Como lo expone von Flotow (1997:13) cuando cita a Marguerite Duras: "Women have been in darkness for centuries. They don't know themselves. Or only poorly. And when women write, they translate this darkness... like a new way of communicating". Asimismo, advertimos el compromiso y disposición hacia el tema cuando las autoras usan verbos personales como: *I have been, I suggested*, mediante los que respaldan en forma clara, precisa y directa los hechos y conceptos tratados. De este modo, la traducción pretende transferir fielmente la intención y propósito de las autoras en el tema que se discute.

Dado que el texto estudia la historia del arte desde el enfoque de los géneros para reconocer la capacidad productiva de la mujer en el campo del arte, es comprensible que en él converjan varias disciplinas que tratan aspectos de la

vida real. Asimismo, si entendemos que muchas veces el arte es la expresión humana que analiza la realidad, podemos decir que en ella están involucrados temas sociales, políticos, religiosos y culturales. Así que para entender toda la trama las autoras acudieron, además del campo del arte y la historia, a varios campos disciplinarios en el texto: filosófico, psicológico y literario.

Por otro lado, las presuposiciones que las autoras hacen con respecto al conocimiento del tema por parte del lector, van a determinar las elecciones lingüísticas. Partiendo de que el texto original es académico y dirigido a estudiantes, las iniciadoras usaron un estilo de texto moderno, que tiene en mente lectores cultos de clase media y accesible al público en general. Esto se puede confirmar en la contraportada del libro: "The course has been designed for students who are new to the discipline but also appeal to those who have undertaken some study in this area", y también aclara que "it is self-sufficient and accessible to the general reader". Esta información ayuda al traductor a conservar el estilo moderno o universal de las palabras para lograr un texto claro en la lengua meta.

Asimismo, la composición del texto va a orientar al traductor a tomar las decisiones apropiadas según sea el caso en cada segmento del escrito. Este discurso cumple una función informativa didáctica, donde se reconoce una de las

variedades lingüísticas del estilo moderno de Newmark (1999:63) "un estilo informal, cálido o afectuoso, el estilo de los libros de vulgarización científica o artística, caracterizado por estructuras gramaticales simples, un vocabulario sencillo, aunque muy diverso, que da cabida a definiciones y a numerosas ilustraciones, y por metáforas estereotipadas".

Además, al considerar la organización podríamos adoptar la definida por Elejalde: "El discurso académico define un objeto, elabora un método para examinarlo, construye una teoría que explica el funcionamiento del objeto y comprueba la validez de la teoría" (2003:4).

Tanto la macroestructura como la microestructura tienen la función de señalar al destinatario aspectos importantes del texto, y las de este discurso académico se regulan por las convenciones que existen al respecto. El tema de género y arte domina la totalidad del ensayo, donde, como hemos dicho, el lector percibe una crítica contra la ideología de los códigos patriarcales que han dominado este campo del saber. Las autoras convencen al lector de la validez de la posición adoptada con ejemplos, citas, reiteraciones, preguntas, sus propias opiniones, contrastes y aclaraciones. Asimismo, las notas al pie de página ofrecen información adicional e importante al respecto. Los títulos y subtítulos o metatextos cumplen su misión al anunciar el tema que va a tratar cada apartado.

Dentro de la microestructura, las oraciones exhiben el tema dentro de una cohesión gramatical y léxica que permite que el texto progrese en las oraciones y los párrafos con la textura apropiada. Podríamos decir que este texto posee la "progresión temática lineal" que caracteriza la estructura argumentativa y que Nord (1991:107) describe de la siguiente manera: "Where the rheme of one sentence constitutes the theme of the next sentence," entendiendo por rema "la parte de una oración que aparece al final y que tiene más importancia comunicativa", según Hatim y Mason (1995: 308). De la misma forma, a través del discurso notamos el léxico formal y técnico, ya que en él encontramos palabras propias del campo del arte. Conocer estos componentes léxicos y sintácticos del texto es de gran importancia para que el traductor tome decisiones acertadas para el texto traducido. Teniendo en cuenta los aspectos antes mencionados, en la traducción se conservaron las mismas características del texto fuente, siempre teniendo en consideración la intención de las emisoras del texto fuente, el tono, el lenguaje y la audiencia meta.

El objetivo principal de los elementos no verbales del texto es el lector, ya que estos le aclaran e intensifican la intención del mensaje al eliminar las ambigüedades y facilitar la ubicación de los diferentes elementos textuales. Por ejemplo, las fotos en esta clase de texto didáctico son tan importantes como el

mensaje que se transmite, ya que es en ellas donde el lector puede comprobar y comparar lo expuesto por las autoras. En el original también encontramos diferentes tipos y tamaños de letra, negrita, comillas y paréntesis redondos, los cuales se conservan en el texto traducido para causar el mismo efecto en el lector.

La composición del texto se caracteriza por las convenciones propias de los textos académicos, donde las oraciones deben transmitir ideas claras de hechos históricos. Por lo tanto, el léxico es convencional y poco elaborado, pues se centra en el contenido, lo que da como resultado un discurso sencillo. Debido a que los campos semánticos del arte, el género y la psicología están fuertemente representados en el texto, tenemos que tomar en cuenta que algunas palabras en estos campos de estudio responden a un único concepto, los tecnicismos. Por lo tanto, se consultó un especialista, textos paralelos y diccionarios bilingües especializados para identificar dichas palabras y que su equivalencia en la lengua meta fuera la apropiada.

Los párrafos del texto original se caracterizan por oraciones de mediana y gran longitud ordenadas de forma habitual con alguna subordinación y uso de mucho adjetivo. Estas oraciones están unidas entre sí por medio de conjuntivos como *then*, *thus*, *although*, características de los textos argumentativos con

propósito exhortativo. También notamos el uso continuo de los adjetivos como *masculine* y *feminine* o los sustantivos en función adjetival *men* y *women* que calificaban al sustantivo *artist* en el original, producto de un texto feminista que se resiste a promover "*the validity of the objections to practices that relegate women always to 'the other', to the second sex, and foster a sense of inferiority*" (Cook, 1986:91). Para conservar esta misma estructura en el texto traducido los elementos mencionados se contemplaron de la misma forma, con excepción de la longitud de las oraciones, que se modificó, con el propósito de lograr la claridad de las ideas en español. Asimismo, se eliminó la repetición de los adjetivos antes mencionados, por artículos u otras palabras en español que evitan el lenguaje sexista y anular la controversia de los géneros.

El análisis de texto que debe hacer todo traductor, tiene que llevarse a cabo "no por el texto mismo, sino como algo que tal vez se tenga que rehacer para un lector diferente en una cultura diferente" (Newmark, 1999:35). Para quién traduce es fundamental el análisis total del texto, pues con él se descubren detalles valiosos que serán de gran ayuda. Después de este detallado análisis de texto y para dar seguimiento al proceso de la traductología, se considerará la forma o procedimiento de traducción que se utilizó para transferir al español la idea e intención de las autoras.

MÉTODO DE TRADUCCIÓN

Los procedimientos de traducción son las herramientas que resuelven los problemas del campo de la traductología. Con ellas se logra la expresión clara de las ideas en la lengua terminal. El traductor en su afán de expresar en una lengua lo que está escrito en otra supera diferencias entre lenguas y culturas. Según Vázquez Ayora, "no se traduce simplemente de una lengua a otra sino de una cultura a otra, el traductor debe ser bilingüe y 'bicultural'" donde "por bicultural entendemos al traductor que ha penetrado los fenómenos 'sociolingüísticos' del inglés y del español" (1977:388). Al hacerlo interpreta y crea, pues aplica diferentes métodos de traductología mediante los que reemplaza partes del texto original por otro diferente en el idioma meta siempre conservando el contenido semántico del primero. Recordemos lo que menciona Vázquez-Ayora "el traductor renuncia a sí mismo, y cuando crea lo hace únicamente para ser fiel a la intención y propósito del autor" (1977: 265). Así que para lograr el objetivo antes mencionado se utilizó la traducción oblicua que "se aleja del traslado directo o calco mecánico de todos y cada uno de los elementos del texto de LO" (Vázquez Ayora,1977: 266), dentro de la que se usaron procedimientos como la trasposición, modulación, equivalencia, adaptación, ampliación, explicitación,

omisión y compensación, sin los cuales no se hubiera logrado la naturalidad de la expresión en la lengua terminal.

El análisis del texto y las consideraciones que se hicieron al aplicar los métodos de traducción fueron base para identificar uno de los aspectos que se debe estudiar más a fondo, la influencia de los verbos auxiliares modales dentro del componente verbal de la oración. Por lo tanto, en el capítulo siguiente nos daremos a la tarea de analizar el mismo para comprender la forma en la que se resolvieron los problemas que se presentaron para trasladarlos al español.

CAPÍTULO II

VERBOS AUXILIARES MODALES

Para este estudio partiremos del concepto básico de oración, que De la Cruz y Trainor definen como «la expresión de un acto predicativo» (1989:17), acto compuesto por sujeto y predicado. En los idiomas de nuestro interés, el español y el inglés, el análisis de la frase verbal, como parte del componente verbal o predicado, es de medular importancia, ya que ésta conlleva las categorías de tiempo, modo y aspecto, el comportamiento del número y la persona es diferente según el idioma, lo cual aclararemos más adelante. Los verbos se diferencian mucho entre sí en su conjugación: formas simples y compuestas. Las formas simples son el resultado de las inflexiones y dentro de las compuestas tenemos las perífrasis verbales. Estas últimas son frases construidas por un verbo auxiliar seguido de un verbo que producen matices semánticos o alteraciones expresivas del verbo principal. Las perífrasis o sintagmas «son como verbos enterizos que tienen su conjugación completa en todos los modos, tiempos, números y personas, y además se construyen con su sujeto y complementos, ni más ni menos que si se tratara de un verbo solo» (ERAE, 1976:444). De esta forma, la posible combinación que el traductor contempla en la estructura del

componente verbal puede «ser una estructura compleja, es decir, puede consistir de más de un elemento verbal» (De la Cruz y Trainor, 1989:22). Por lo tanto, en este capítulo se analiza el comportamiento morfosintáctico-semántico de los verbos auxiliares modales, considerando la diferencia entre el sistema del inglés y del español, con el fin de que el traductor identifique plenamente la estructura equivalente dentro de la gramática del español y acuda no solo a la equivalencia tradicional sino que disponga de otras opciones que contengan la misma carga semántica.

Debido a que los verbos auxiliares modales forman una sola unidad con el verbo principal se pueden considerar también desde el punto de vista de los modos de la oración, lo que García Yebra describe de la siguiente manera: «en todo enunciado puede distinguirse, por una parte, *lo que se dice (dictum)* y, por otra *el modo de decirlo*. El dictum es el contenido del enunciado; el modo de decirlo expresa la actitud psíquica del hablante con relación al *dictum*», por ejemplo en la oración *Luisa pintará el óleo*, se enuncia una acción que se considera una realidad futura, pero si decimos *Deseo que Luisa pinte el óleo*, ésta presenta la acción como objeto de un deseo dependiente de la actitud anímica del hablante. Los gramáticos modernos reconocen tres modos verbales que García Yebra describe de la siguiente manera: indicativo, el que muestra o indica los hechos sin

hacer comentario, modo de la realidad; subjuntivo, enuncia la acción subordinada a la actitud anímica del hablante, modo de la no realidad; y el imperativo, que expresa una actitud de imposición, mando, exhortación o ruego (1989:186-188).

El texto traducido es un discurso académico, que trata el tema de género en el estudio de la historia del arte, bajo una función informativa descriptiva, ya que describe varias situaciones de hechos históricos y, también argumentativa con propósito exhortativo, ya que prueba con ejemplos e insta al lector a tomar una posición. Encontramos una amplia gama de estructuras verbales que afectan el significado del verbo principal con matices expresivos diferentes. Asimismo, dentro de estas estructuras localizamos el uso frecuente de verbos auxiliares modales que forman la perífrasis verbal, y en éstas últimas un componente verbal compuesto por muchos elementos. Veamos el siguiente ejemplo: *Matisse's work could be seen to be concerned with...*(TO, p. 203), donde la equivalencia al español de tantos componentes verbales se consideró cuidadosamente. Por lo anterior, a continuación se presenta un pequeño análisis de la estructura morfológica, sintáctica y semántica de las perífrasis verbales del inglés y el español y se muestran algunos de los métodos de traducción que se utilizaron para no alterar el verdadero significado del original de estas estructuras.

A diferencia del español, el inglés tiene muy poca flexión, la «s» en el verbo para la tercera persona singular en presente simple y «ed» para el pretérito simple de los verbos regulares. Cuando hablamos de tiempo verbal pensamos en pasado, presente o futuro, y el inglés usa los verbos auxiliares de tiempo como componentes auxiliares de la oración para formarlos. Debemos tener en cuenta que en inglés los tiempos verbales también están influidos por la categoría de modo y algunas veces por la de aspecto, y que el número y la persona (con excepción de la tercera persona singular) se manifiestan fuera de la frase verbal. En consecuencia, las formas que adopta el verbo en inglés también están influidas por los modales que manifiestan la actitud del hablante hacia lo enunciado. Los auxiliares de modo del inglés, actúan sobre el verbo principal o auxiliado y modifican o matizan su significado con un valor nuevo, que resulta de la combinación de los significados de ambos. A diferencia de los auxiliares de tiempo, los de modo: 1. no se pueden usar como verbos principales ya que exclusivamente cumplen una categoría modal, 2. no tienen la flexión de tercera persona singular, 3. no cuentan con las formas finitas: infinitivo, progresivo o participio pasado, 4. siempre los sigue la forma simple del infinitivo sin *to*, con

excepción de *ought* y *used*, y 5. cuentan con aspectos formales y semánticos particulares que afectan su uso en pasado y en la negación (McArthur, 1992:664). Lo que se contrapone al hecho de que en términos generales, un verbo tiene cuatro formas básicas o partes principales: infinitivo, pasado simple y los participios en presente y pasado, de donde se pueden construir sus variaciones con la inclusión de los auxiliares.

En español, las causas de la persona, el número del sujeto o el tiempo del atributo se dan por la flexión o alteración con el cambio de desinencias o morfemas flexivos añadidos a la raíz de las palabras, como el cambio de la vocal de la raíz. Veamos un ejemplo: en *pintábamos* la desinencia *mos* indica primera persona del plural y la agrupación de la raíz *pintába* constituye el tema de imperfecto del indicativo (ERAE, 1978:249). Además, al no existir los verbos auxiliares modales con única categoría modal, la actitud del hablante en español se indica mediante otros verbales que forman la perífrasis, la cual conlleva un verbo en forma personal y otro en forma no personal. Entre los verbos auxiliares más comunes están los de tiempo: *haber* + participio pasado: tiempos perfectos, *ser* + participio pasado: voz pasiva y *estar* + gerundio: forma durativa (García Yebra, 1989:661); además, dentro de la construcción de las perífrasis aparecen con más frecuencia los verbos modales: *poder*, *deber* y *tener que*, que por lo

general los encontramos en pareja con un infinitivo, donde el auxiliar denota el *modo* explícito de la oración y el infinitivo (verbo principal) el contenido esencial de la oración. Sin embargo, la lista de estos verbos podría ser muy extensa, y por tanto ampliar las posibilidades de equivalencia al traductor, ya que entrarían los verbos que significan comportamiento, intención, deseo, voluntad, por ejemplo: intentar, mandar, desear, prometer, esperar, proponerse, procurar, pretender, pensar (intención), temer y necesitar. Aunque la cohesión de dichos verbos con el infinitivo es menor, lo podemos solucionar con el uso de las preposiciones: prometer *que*, mandar *a*, tener *que* (ERAE, 1978: 450). García Yebra opina que «de manera general puede decirse que, en el conjunto de auxiliar + auxiliado, las indicaciones gramaticales (persona, número, tiempo, modo, aspecto), se manifiestan en el auxiliar, mientras que el auxiliado proporciona el significado léxico» (1989:661), por ejemplo la oración, *tenía que comprar la obra de arte*, sabemos por el auxiliar que se refiere a la 1era o tercera persona singular, pasado, indicativo perfectivo del verbo comprar.

La estructura de la frase verbal y sus diferentes componentes tienen usos muy variados en ambos idiomas, por lo que más adelante apreciaremos algunas posibilidades de traducción al español, tomando como base la clasificación de

algunos gramáticos y la apreciación de la traductora en algunos ejemplos del texto traducido.

CONSIDERACIONES SEMÁNTICAS DE LOS AUXILIARES: MODO Y MODALIDAD

Consideremos brevemente algunos de los conceptos de la modalidad que se relacionan con el modo. La modalidad y el modo parten de dos términos esenciales: lo subjetivo (modo de pensar o de sentir) y lo objetivo (lo que existe realmente). Como apunta García Miguel, «la modalidad es una categoría semántica que expresa la actitud del hablante hacia el contenido expresado por la oración. En sentido amplio, la modalidad incluye no sólo los modos expresados morfológicamente en la flexión (indicativo, subjuntivo, etc.), sino las perífrasis modales (*poder/deber/etc.+V*), y también diversos tipos de oraciones (declarativas, interrogativas, exhortativas)» (2001:1). Más específicamente la modalidad es «la actitud subjetiva que se adopta ante el contenido proposicional del enunciado» (Fernández López, 2003:2). Podemos decir que la modalidad hace referencia a la manera de ver el evento con respecto al mundo real (emoción u opinión) y el modo se refiere a la gramaticalidad o morfemas que se ajustan a las

reglas de la gramática y que se refieren a la modalidad en el verbo (indicativo, subjuntivo). Por ejemplo:

Quizás es demasiado pronto. La idea de posibilidad (actitud subjetiva) en la oración esta reflejada léxicamente a través del uso del adverbio *quizás*.

Quizás sea demasiado pronto. En esta oración la idea no solo está marcada léxicamente por el uso del adverbio *quizá* sino también gramaticalmente por la utilización de la forma subjuntiva *sea*, que conlleva un significado de probabilidad más remoto.

Una oración puede denotar una proposición verdadera o falsa, y entre estas dos opciones encontramos los matices de la modalidad: posibilidad, necesidad, suposición, duda, deseo, etc. y es aquí donde los gramáticos han distinguido la modalidad epistémica y la deóntica. La epistémica se relaciona con la posibilidad y la certeza, tal y como la percibe el hablante según sus creencias y conocimientos, por ejemplo: *El pintor debe terminar el óleo*, donde el auxiliar *deber* indica necesidad epistémica, ya que presenta la situación como necesaria o cierta a partir de lo que el hablante cree, sabe o deduce, entre las opciones de posibilidad (puede estar terminado) y necesidad (debe estar terminado). La modalidad deóntica describe las condiciones del agente (sujeto) de la oración como los conceptos de obligación de hacer algo, permiso, habilidad, deseo,

intención y prohibición que tiene el agente de hacer algo, por ejemplo: *El pintor debe terminar el óleo a las 10 am*, el auxiliar *debe* indica necesidad deóntica (obligación) ya que lo que se quiere decir es que el responsable tiene la obligación de hacer que el evento ocurra, aquí también se distingue la necesidad u obligación (debe estar), la posibilidad o permiso (puede estar) y la intención (va a estar) (García Miguel, 2001:1-5).

Cuando Rodríguez Mandoñedo hace referencia a los tipos de modalidad, acude a una diferente clasificación y menciona dos grupos principales, la proposicional y la eventual. Dentro de la modalidad proposicional tiene la epistémica y la evidencial, donde esta última es la que evidencia para el valor del hecho de la proposición, veamos un ejemplo: *El pintor debía terminar el óleo* (evidencia el hecho). Y dentro de la modalidad eventual menciona la deóntica y la dinámica. Donde la dinámica se da cuando los factores condicionantes son internos al individuo, por ejemplo: *El va a pintar los óleos para la exhibición* (tiene la capacidad para hacerlo).

Estas formas de entender el significado de los auxiliares dentro de la modalidad nos llevan a un mismo fin: la alteración del significado general de la oración en la que esto ocurre, ya que el verbo principal es matizado semánticamente por el verbo auxiliar.

CLASIFICACIONES SEMÁNTICAS DE LOS AUXILIARES

Consideremos la forma común en que Schmidt (1995) considera la clasificación de los auxiliares de tiempo, de voz y de modo del inglés. En la categoría que indica el tiempo y la voz tenemos los auxiliares: *be, have, do, shall y will*; asimismo, en el grupo que nos indica las intenciones, actitudes o sentimientos del escritor tenemos dos tipos los auxiliares modales: *will/would, shall/should, can/could, may/might, must, had better y would rather* y los semi-modales: *seem to, need to, have to, used to, ought to, be going to y be able to*. Estos dos últimos algunas veces se usan juntos en la estructura de la perífrasis verbal (1995:51).

El enfoque epistémico de De la Cruz y Trainor (1989) tiene en cuenta el uso primario de cada auxiliar y divide los verbos auxiliares en dos grupos: los «modales puros» y los que tienen alguna característica no modal. Los modales puros solo cumplen su categoría de modal y su conexión con la función de pretérito es mínima: *can/could, may/might, will/would, shall/should y must*. La otra categoría de auxiliares, o «bifuncionales» son los que pueden actuar como auxiliar o como verbo principal: *dare, need, used y ought*. Se parte de la función locutiva (capacidad para influir en la conducta del interlocutor), la función

epistémica (suposición, posibilidad) y en funciones que no son ni locutivas ni epistémicas, para dividir los auxiliares antes mencionados en tres grupos. Los modales locutivos no solo expresan una acción, también la constituyen, ya que ejercen influencia inmediata o futura sobre el hablante interpelado. Los epistémicos expresan indiferencia (se deduce o conoce algo por un indicio o testimonio), y los que no cumplen con ninguna de las categorías anteriores (1989:139, 184).

Analizando la información encontrada en varias páginas de Internet: Curso de inglés on line, La mansión del inglés, Gramática del inglés, así como los ensayos de: García Yebra, Schmidt, Cook, De la Cruz y Trainor, etc. que analizan el tema que nos ocupa, se presenta a continuación un cuadro que trata de resumir la función, el uso de cada modal y su común equivalencia en español. Sin embargo, cuando se hace la lista de las posibles funciones en el apartado de cada modal se incluyen otras posibilidades de uso menos frecuentes. Asimismo, en cuanto a la equivalencia se pueden descubrir otras construcciones verbales que obvian la utilización de los verbos modales mencionados en el cuadro y que tomen en cuenta la lista de verbos de comportamiento que sugiere el ERAE, por ejemplo: si para *may* en la función de *necesidad* usamos *tener que*, podríamos evaluar la posibilidad de usar el verbo *necesitar* o *es necesario* (ver ejemplos).

Modales en los discursos académicos		
Función	Modal	Equivalencia (verbos modales)
permiso	Can	Poder
	Could	Podría
	May	Pudiera
	Might	Pudiera (actitud más cautelosa)
	Will	Podré
posibilidad suposición	Can	Puede
	Could	Podrá, habrá
	May	Puede que, puede ser (talvez ³)
	Might	Podría ser (menos probable)
	Must	Deber
	Should	Debería
habilidad de hacer algo	Can	Poder (ser capaz de), saber
	Could	Podría, sabía
consejo	Should	Debiera
expectativa	Shall	Podrá (deducción)
	Should	Podría, debería (deducción)
	Would	Podría, debería
intención	Can	Poder
	Could	Podría
	Will	Podré
	Would	Podría
	Shall	Podrá
certeza	Will	Puedo
	Must	Tiene que
necesidad	Must (have to)	Tener que, ha de (deducción, suposición)
mandato	Shall	Podrá, será, deberá
	Will	Tiene que (ha de)
Mandato obligatorio	Must (must not)	Deber (prohibición)
	Will not	Debe prohibirse

³ «En América es frecuente escribir el adverbio *tal vez* como una sola palabra, por lo que la Academia ha incluido la forma *talvez* en el Diccionario. Pero en España la norma sigue siendo escribir siempre *tal vez*» (Espasa, 1998:955).

Veamos ejemplos del texto traducido con el fin de analizar la equivalencia al español que se le dio a los verbos auxiliares modales y la forma en que este modifica el sentido general de la frase verbal o perífrasis, en nuestro caso. Para cada auxiliar se contemplará la sintaxis inglesa de cada modal en las oraciones afirmativas, negativas e interrogativas y se estimarán algunas acepciones de los mismos, de acuerdo con Schmidt, García Yebra, De la Cruz y Trainor y el Curso de inglés on line. Asimismo, con el afán de buscar otras opciones que conlleven la misma acepción del original en inglés, se considerarán varias opciones de traducción en cada caso (transposición, omisión, ampliación, etc.), que tienen como objetivo sugerir otras estructuras que contemplen la funcionalidad, la gramática y la semántica de los verbos auxiliares modales en español.

Can/could

Sintaxis

Afirmativa: sujeto + *can/could* + verbo

Negativa: sujeto + *can not/can't - could not/ couldn't* + verbo, (prohibición, pero no con tanta fuerza como *mustn't*).

Interrogativa: *can/could* + sujeto + verbo

Estos auxiliares indican habilidad, posibilidad, permiso, ofrecimiento, petición (ruego) o sugerencia. El auxiliar *can* es más directo, en tanto que *could*

es más distante, cortés y menos comprometido. En las oraciones negativas *can* y *could* indican indiferencia frente a que algo no sea posible y aquí *could* es menos rotundo. En pregunta ambos representan suposición y *could* indica mayor incertidumbre y es más frecuente. También el uso de *could* en pregunta evidencia más cercanía o intimidad entre los hablantes. Veamos unos ejemplos:

- ...there is no one single intrinsic theory of modernism we **can** uncover or 'reveal'...(TO, p. 198)

...no hay ni una sola teoría intrínseca del modernismo que **podamos** descubrir o 'revelar'...(TT, p. 9)

seamos capaces de
tengamos la posibilidad de

- ...First, it **could** be seen as a modern leisure scene...(TO, p. 202)

...Primero, **podría** verse como una escena de ocio...(TT, p. 20) (posibilidad)
puede verse (+ posibilidad)
es probable que se vea (indiferencia)

En estos ejemplos de oraciones afirmativas notamos el uso de los modales + el infinitivo del verbo en inglés y en español la perífrasis verbal compuesta del verbo modal + el infinitivo. En el caso de *can* la equivalencia es *ser capaz*. En el caso de *could* se proponen otras opciones que dan el mismo sentido de *posibilidad* del original, donde se nota diferencia en el grado de la función (mayor o menor).

En la interrogación del español estos dos auxiliares pueden omitirse y se carga al verbo el significado del auxiliar, que en este caso es el de la *posibilidad*:

...**can** artistic processes interfere with or 'mediate' the social and sexual politics which may have informed the work?...(TO, p. 205)

¿**interfieren** o 'median' los procesos artísticos con la política sexual y social que quizá haya influido el trabajo? (TT, p. 24)

May y might

Sintaxis

Afirmativa: sujeto + *may/might* + verbo

Negativa: sujeto + *may not - might not* + verbo (se prefiere *must not*)

Interrogativa: *may* + sujeto + verbo (en este caso se prefiere el uso de *can/could* y este último muestra más educación, *might* no se usa para interrogación)

Los auxiliares *may* y *might* indican concesión de permiso o posibilidad en presente o futuro, el segundo es menos directo, e implica posible reserva y la petición podría tener tono sarcástico. Estos dos auxiliares por lo general no se usan en oraciones negativas cuyo significado sería de prohibición, para lo que se prefiere el uso de *must not*; y en preguntas que equivaldría a petición de permiso, es más común encontrar en su lugar *can* y *could*. Veamos un ejemplo:

En el ejemplo, *may* conserva su sentido de *posibilidad*:

...the conventional view that women played little part in such modernist histories, and were more likely to work in separate and independent styles, **may** now need revising...(TO, p. 225)

...en la actualidad **talvez** necesite revisión...(TT, p. 55)
puede ser que, puede que (verbo modal de posibilidad)
quizá (adverbio de modalidad)
acaso (adverbio de modalidad)
posiblemente (adverbio de modalidad)
es probable que (v + adjetivo + preposición)

En este caso se optó utilizar la transposición, se cambió el modal por *talvez* (adverbio de duda) y el verbo se dejó en presente del subjuntivo. No obstante, hemos enumerado otras opciones que conservan el significado del original, donde el grado de *posibilidad* varía imperceptiblemente.

Must

Sintaxis

Afirmativa: sujeto + *must* + verbo

Negativa: sujeto + *must not/musn't* + verbo (está prohibido)

Interrogativa: *must* + sujeto + verbo (equivale a una prohibición)

Expresa una obligación imperativa, requerimiento extremo o inferencia mediante el que una persona tiene que actuar según lo dicho o actuado y puede traducirse por *deber* (obligación), *tener que* (necesidad). En las oraciones negativas se puede anteponer al verbo *está prohibido* y en las preguntas tiene la noción de obligación. Además para hablar en pasado o futuro se debe usar en vez

de este modal *have to*. Veamos un ejemplo en una oración afirmativa con significado de *orden*:

...More recently it has been argued that we **must** be cautious of overplaying the myth ...(TO, p. 214)

...Recientemente, se ha afirmado que **debemos** ser cautelosos al darle demasiada importancia al mito...(TT, p. 38)

es necesario (v + adjetivo)

es obligatorio (v + adjetivo)

tenemos que (v+partícula) (-obligación)

deberíamos (-obligación)

En este ejemplo se elimina el auxiliar que tiene función de *orden* y se usa el verbo modal *deber* con la carga semántica del auxiliar, además se amplía el significado del mismo dándole la carga de número y persona (3ª persona del plural).

Shall/should

Sintaxis

Afirmativa: sujeto + *shall/should* + verbo

Negativa: sujeto + *shall not/shan't, should not/shouldn't* + verbo

Interrogativa: *shall/should* + sujeto + verbo

Se usa *shall* para indicar una promesa o amenaza. Este auxiliar en negación equivale a prohibición o rechazo y en pregunta afirmativa o negativa puede interpretarse como sugerencia o propuesta. Por otro lado, *should (ought to)*

expresa precaución, exigencia o consejo que puede llevar un tono fuerte de mandato o crítico y en las estructuras negativas conserva el equivalente de crítica, precaución o exigencia y en las interrogativas negativas y afirmativas se le agrega disponibilidad o conveniencia. Veamos algunos ejemplos:

...As we **shall** see, one consequence...(TO, p. 231)

...Como **veremos** más adelante, una consecuencia...(TT, p. 70)
vamos a analizar
analizaremos

En el ejemplo anterior se elimina el auxiliar y por medio de la transposición la carga semántica del mismo se le pasa al verbo. Por medio de la ampliación se le da al verbo en español el número y la persona de la oración y se incluyó en la oración la expresión *más adelante*, con el fin de que el sentido de *intención* sea aún más fuerte.

En este otro caso se nota la *suposición* con referencia al pasado y con la transposición se flexiona el verbo auxiliar del español para que cargue con el significado del auxiliar *should*:

...However, what **should** have emerged from...(TO, p. 227)

...Sin embargo, lo que **debería** destacarse del... (TT, p. 61)
debe (pasado, - grado de suposición)
tendría que

Will/would

Sintaxis

Afirmativa: sujeto + *will/would* + verbo

Negativa: sujeto + *will not/won't - would not/wouldn't* + verbo (prohibición)

Interrogativa: *will/would* + sujeto + verbo

El auxiliar *will* puede llevar el valor de futuro, y también tener sentido de orden en el sentido de *ha de, tiene que*, y en las estructuras negativas puede implicar que algo *se prohíbe*. *Would* se utiliza en general para las frases condicionales, y también para expresar predicciones, ofrecimientos y en pregunta con tono educado. En el siguiente ejemplo vemos el auxiliar + el verbo del inglés que se traslada al español con el verbo flexionado con sentido de *expectativa*:

...This in turn **will** affect the way...(TO, p. 237)

... Lo que a la larga **afectará** la forma...(TT, p. 82)
podrá afectar

Veamos otro ejemplo en interrogativa con *expectativa* en tono educado, en que el número, la persona y el modo se agregan al verbo por la flexión:

... what aspects of this painting **would** you single out for discussion? (TO, p.197)

...¿qué aspectos de esta pintura **seleccionaría** para la discusión?(TT, p. 7)
podría selecciona (forma perifrástica)

Los modales refuerzan o alteran el significado propio de los verbos principales. En este pequeño análisis, observamos que el traslado al español de la frase verbal se debe considerar detenidamente, pues de ello depende que la idea total de la oración sea tan clara, precisa y natural como la del original.

Entre los trabajos de graduación de Licenciatura en Traducción, encontramos uno que también estudia los auxiliares modales: *Al atardecer...Niños trabajadores en la industria de hotelería, turismo y alimentación* (García Villalobos: 1997). No obstante, la presente Memoria amplia las equivalencias allí descritas al considerar los verbos de comportamiento: intención, deseo y voluntad, que sugiere el Esbozo y que son parte de la perífrasis verbal.

CAPÍTULO III

ASPECTOS TERMINOLÓGICOS

El traductor debe comprender el texto original (TO) para poder expresar su contenido en el texto traducido (TT). No obstante, como bien señalan Gonzalo García y García Yebra «el traductor, en la primera fase de su trabajo no se enfrenta con su propia lengua, sino, en principio, con una lengua ajena, desde la cual va a traducir hacia la propia. Lo normal es que conozca la lengua desde la que traduce con menos amplitud y menos profundidad que la propia» (2000: 21-22). Al estar conscientes de esta limitante que todo traductor debe enfrentar, entendemos que siempre va a existir vocabulario del TO que este profesional no va a comprender. Por lo tanto, el traductor debe de tener muy claro que «para comprender a fondo, con la mayor exactitud posible, un texto escrito en una lengua extranjera, incluso un texto escrito en la lengua propia, no basta conocer la lengua en que está escrita, sino que es preciso conocer la materia de la que trata» (Gonzalo García y García Yebra, 2000:22). De esta forma, cuando el traductor se enfrenta con la traducción de textos especializados, en ellos va a encontrar vocabulario o terminología única de la disciplina involucrada. La importancia de este vocabulario y su comprensión son esenciales para la

traducción fiel de la idea del autor del texto original. Por esa razón, el traductor algunas veces se ve en la necesidad de profundizar en el tema del TO y, al documentarse apropiadamente, puede elaborar glosarios terminológicos que contienen términos con significado especial o particular, y que son una herramienta esencial en el proceso de traducción.

Como dice Newmark, «lo que en realidad traducimos son palabras: no hay nada más que traducir», y continúa «pero no traducimos palabras aisladas, sino... ..condicionadas por sus contextos sintáctico, colocacional, situacional, cultural e idiolecto-individual» (1999:105). De esta forma, la equivalencia exacta de las palabras en el contexto es parte importante del componente portador de ideas que el traductor debe manejar con mucha precaución.

En el texto que se tradujo se localizaron varias áreas claramente definidas: el arte, el feminismo y la psicología. Como se dijo antes, este libro explora las representaciones o imágenes visuales producidas por las mujeres bajo la óptica del género y el psicoanálisis, dando como resultado vocabulario variado con acepción única al estar influido por alguna de las áreas del saber involucradas. En este pequeño análisis semántico o «estudio del significado de los signos lingüísticos, esto es palabras, expresiones y oraciones» (Zamora, 2000:1), consideraremos el carácter unilateral de la interferencia lingüística y la

connotación y la denotación en algunas palabras técnicas y generales y por último se presentará un glosario semántico acompañado del resumen de su proceso de elaboración.

EL CARÁCTER UNILATERAL DE LAS INTERFERENCIAS LINGÜÍSTICAS

Para Aguado de Cea, «cuando dos lenguas están en contacto en la práctica de un mismo individuo se producen con frecuencia distanciamientos de las normas de esas lenguas. Estas distanciamientos son las que constituyen las interferencias lingüísticas» y además señala que ésta «suele tener carácter unilateral debido a que la lengua más vigorosa, invade inevitablemente el campo de la más débil o menos desarrollada» (1988:163). Los avances tecnológicos, científicos, artísticos, etc. se producen en su mayoría en los países que están a la vanguardia en la educación, investigación e industria y las otras naciones se ven en la necesidad de adoptar palabras y tecnicismos con que se nombran las nuevas invenciones, métodos, técnicas, etc.

Francia, de la que suele decirse es la capital de las artes, fue la cuna de las principales corrientes en las que evolucionó el arte durante los dos primeros tercios del siglo pasado, período en que se sitúan los hechos del texto traducido.

Por lo tanto, no sorprende que el TO use con frecuencia extranjerismos de una tercera lengua, en este caso el francés. La razón cultural parece una de las más importantes, pero se deben considerar aspectos geográficos, políticos, religiosos, etc. que intervienen en este tipo de fenómeno lingüístico en todas las áreas del saber humano. Los textos paralelos en español y en inglés confirmaron también que esta jerga cuenta con muchos préstamos o galicismos: «empleo de vocablos o giros de la lengua francesa en distinto idioma» (DERAE). López Guix y Minett se refieren al préstamo como la «palabra que se toma de una lengua sin traducirla, el préstamo da fe de un vacío léxico en la lengua de llegada; por ejemplo, en el caso de una técnica o un concepto nuevos» (1997:236), tal es el caso de la palabra *collage*, la cual aportó el concepto de esta técnica de arte a los idiomas inglés y español. Al principio, estas palabras extranjeras pueden permanecer inalteradas y luego sufrir una adaptación fonética y morfológica. Las palabras francesas *fauve* y *fauvisme* con frecuencia se encuentra sin cambios en textos en inglés, pero también se han modificado por *fauvist* y *fauvism*; del mismo modo, en español se ha dado el giro, y en el *Larousse* encontramos *fovismo* y *fovista* y en el DRAE *fauvismo*. López Guix y Minett llaman a lo anterior extranjerismo o préstamo naturalizado que es el «que constituye una forma de enriquecimiento del idioma» (1997:237). Algunos ejemplos de préstamos naturalizados son: *bohemia*, *collage*,

cubismo, fauvismo, género, impresionismo, odalisca, puntillismo, vanguardia y feminismo, todos ellos parte del glosario semántica al final de este capítulo. Sin embargo, algunas veces los préstamos son innecesarios, ya que no se justificada la ampliación del sentido de una palabra cuando la lengua de llegada dispone de otra para expresar lo que se pretende dar a entender. Como el caso de *cage centrale* que usa la autora del texto en inglés al referirse a los *apoyentos centrales* de exhibición del Salón de Otoño de 1905, en vez de usar sus equivalentes: *central rooms*. A este respecto, tenemos que considerar que el uso de los términos en francés puede dotar al texto de sabor o ambiente; sin embargo, su uso tiende a cargar los textos en inglés de pedantería y ésta es mucho mayor en español. Por otro lado, se podría justificar ligándolo a que tales extranjerismos hacen alusión a referencias culturales concretas o al contexto de un lenguaje específico donde surge el tema del texto, en nuestro caso Francia. Sin embargo, el traductor debe ser cauteloso al usarlos ya que por lo general no se justifica su uso.

Por lo anterior se debe de tener en cuenta que no hay ninguna lengua conocida que pueda considerarse pura, todas tienen en mayor o menor proporción palabras extranjeras.

CONNOTACIÓN Y DENOTACIÓN

Recordemos los significados de denotación y connotación según Álvarez Calleja: «si llamamos denotación de un término a su definición objetiva, valedera para todos los hablantes, connotación es el conjunto de valores subjetivos unidos a este mismo término y variables según el hablante» (1990: 47), aspecto que se debe considerar como uno de los más importantes en quién traduce, ya que con él se agregan valores complementarios a las palabras. Los campos del saber de este libro: arte, feminismo y psicología no se escapan, al igual que otros campos especializados, de la connotación. Para entender el origen de las connotaciones tomaremos en cuenta algunos de los aspectos que menciona Álvarez en su ensayo *Denotación y connotación* y los complementaremos con conceptos que Newmark plantea al respecto:

1. Si asociamos las palabras con una clase particular de hablantes, estas adquieren una connotación que se va a relacionar con esa clase específica. En ciertas profesiones o campos de estudio se cuenta con un lenguaje especial que los individuos usan entre sí, dando paso a las connotaciones derivadas de uso técnico, «que pueden ofrecer pocas dificultades para el traductor si está familiarizado con ese campo específico» (Álvarez: 49). Tenemos que

considerar que debido a que los tecnicismos agregan una marca de competencia y conocimiento técnico a los textos, es imperativo traducirlos por sus equivalentes en la lengua terminal para mantener esta característica en el texto traducido. Por ejemplo, los artistas dicen *empaste* en vez de *aplicación de pintura*, los feministas usan *deconstruir* en vez de *deshacer* o *desmontar* y los psicoanalistas hablan de *pulsión* en vez de *impulso* o *instinto* de una persona.

2. También se puede valorar la circunstancia de uso, donde un factor importante es la influencia del «contexto referencial, que es el que está en relación con el tema del texto» (Newmark 1999: 261), el cual afecta también las cualidades abstractas de las palabras. Veamos algunos ejemplos:

- *Flatness*: *llanura, lisura, insipidez* (Larousse), en el ámbito del arte este adjetivo puede traducirse por *monotonía* o falta de contraste o uniformidad de tono en las pinturas.
- *Heavily dimensioned* primero se pensó en el equivalente *muy grande*; no obstante, en varios textos paralelos se encontró la palabra *monumental* para referirse a pinturas con imágenes de grandes proporciones, que es lo que la autora describe al usarlas.

- *Work* en el TO es muchas veces una palabra «marcada», como dice Newmark (1999:261), ya que si se traduce por su significado neutro: *trabajo*, no produciría la misma reacción emocional en el campo del arte, donde lo correcto sería el lexema *obra* u *obra de arte* dependiendo de la oración.
- *Outcrop*: *afloramiento* (Larouse y Oxford), o *crestón*, *erupción* y *brote* (Simon and Schuster), para traducirla se buscaron las acepciones de estas últimas palabras en el DRAE, y se comprobó que el significado de *crestón*: *parte superior de un filón o de una masa de rocas, cuando sobresale en la superficie del terreno, es exactamente la imagen que se proyecta en la pintura que la autora describe.*
- *Gaze*: *mirar fijamente* (Oxford), acepción que no tiene la connotación de *examinar atentamente*, por lo que se tradujo por *observar*, que refleja más la idea del original; incluso la palabra en el original se contrapone a *looking*: *mirar*, que según el DRAE es: *dirigir la vista a un objeto, sin garantía de que el mismo se esté observando.*
- *Realm*: *reino* (Larousse) en la mayoría de las veces se tradujo por *mundo*, ya que en nuestra cultura la palabra *reino* tiene una connotación más

fantasiosa relacionada con caballeros y hadas. No obstante, al leer detenidamente la oración:

*...a form of writing which was outside the phallogentric **realm** and which expressed these essential feminine qualities. (TO, 238)*

...documentos que con su trabajo propusieron una forma de expresar estas cualidades femeninas esenciales fuera del llamado reino falocéntrico. (TT, 86)

Se notó más bien una connotación despectiva en el uso de la palabra *reino* que se acentuó con la ampliación *llamado*, para que la palabra se menosprecie y su significado positivo se vuelva negativo.

- *Little boys* se tradujo por *sujetos infantiles masculinos* ya que esta acepción es de uso frecuente en los textos de psicología.

3. Otro aspecto que también se debe considerar es el marco lingüístico, donde se encuentran las palabras que figuran yuxtapuestas con otras palabras. Veamos un ejemplo:

- El concepto de origen francés *café-concert* se tradujo por *café-concierto*, que según DRAE es: *sala donde se despachan bebidas y se interpretan canciones de carácter frívolo o ligero*, lo que resume un concepto de significado emotivo favorable, que es congruente con el concepto de los *café* que visitaban los bohemios de finales del siglo XIX en Francia, donde la

clase trabajadora podía beber y comer mientras se entretenía con canciones y chistes de músicos, actores e intérpretes que exponían asuntos amorosos, políticos y cotidianos.

Dentro del marco lingüístico tenemos también la dimensión temporal que esta ligada a las circunstancias sociales o hechos históricos, donde se pueden observar palabras contemporáneas frente a históricas (arcaicas u obsoletas) o frente a ultramodernas (neologismos). Veamos:

- El uso del neologismo *falocéntrico* en el lenguaje feminista, que según el diccionario Random es *a belief in the superiority of the male sex*. Existe otro término que tiene una acepción parecida, *androcéntrico*: «enfoque donde el hombre se concibe como medida de todas las cosas» (Sau). No obstante, se usó el primero ya que el contexto está muy relacionado con el concepto freudiano de falo. Además, la decisión se vio reforzada al encontrarla en varios textos paralelos feministas.

4. Newmark agrega además el contexto individual o «el idiolecto del escritor: todos nosotros usamos algunas palabras y colocaciones que llevan nuestro propio sello» (1999: 261); lo que podemos apreciar en el siguiente ejemplo:

- *Knickers: calzones (AmL), bragas (Esp) o pantaletas (Méx, Ven)* (Oxford), ninguno de los lexemas parecía satisfacer el deseo del traductor de

escribir una palabra natural para esta clase de texto, así que se tradujo por *prendas íntimas*, concepto que mantiene la connotación del original y es elegante y acorde al tipo de discurso.

- *Shrink*, solo se encontró como sinónimo de psiquiatra, y en la oración se percibe que se puede traducir por el término vulgar que se usa para describir a este profesional: *loquero*. Otra opción era eliminarla, pero su uso plasma la idea popular que se tiene de estos profesionales, por lo que se decidió usar el término vulgar.

Podemos concluir diciendo que el traductor siempre debe evaluar cuidadosamente la imagen o el sentido que proyecten las palabras para no malinterpretar la idea del original.

ASPECTOS TEÓRICOS DEL GLOSARIO SEMÁNTICO

Según Barba Redondo y otros, el glosario terminológico "es un listado ordenado de términos (no tiene que ser alfabéticamente) en el que se incluye una serie de informaciones pertinentes (que varía según las necesidades a que responde cada glosario) a nivel lingüístico, nocional, semántico y documental, y con su equivalencia en otros idiomas (caso de no ser monolingüe)" (1998: 1174). De este modo, esta

lista organizada, que también podemos llamar lista de términos técnicos, por ser vocabulario específico de determinados campos, ayudará al traductor en su objetivo de comunicación. El glosario terminológico es un camino allanado en el momento de buscar los equivalentes en la lengua meta, y a eso le podemos sumar la tranquilidad del traductor pues su uso y precisión han sido cuidadosamente constatados en el proceso de elaboración.

En vista de que los campos semánticos de este texto están fuertemente representados, tenemos que tomar en cuenta que algunas palabras responden a un único concepto. Estas palabras técnicas son vocabulario específico, y su uso es único dentro de determinados recursos morfosintácticos presentes en la lengua en general. La escogencia de estas palabras técnicas respondió básicamente a que a veces las mismas se escapaban del conocimiento del profesional en traducción, o que las definiciones de los diccionarios no satisfacían las necesidades reales de traducción, o el difícil acceso a especialistas (Barba Redondo, 1998: 1173-1177). Fue pensando en estos problemas que se decidió hacer el glosario, ya que este ayudará eficazmente a realizar el trabajo comunicador en la traducción, además de facilitar la comprensión del TT al futuro lector, quién con esta útil herramienta superará los vacíos de significado que pueda tener. A menudo el

lector ve palabras como *cubismo*, palabra familiar por su uso frecuente en textos de arte, pero en la mayoría de los casos, su definición es desconocida.

En el libro de Krauß, la autora incluyó un glosario que fue de gran ayuda para el glosario terminológico en el campo del arte, ya que se compararon sus definiciones con las de otros diccionarios especializados y se tuvo criterio para resumir, unir, eliminar y parafrasear las definiciones de cada una de las entradas.

La investigación de este vocabulario tiene varias etapas. La primera y más importante, la lectura y el análisis del TO, donde se subrayaron palabras desconocidas o ambiguas. Una vez seleccionadas las palabras, éstas se tuvieron que investigar para utilidad inmediata en el proceso de traducción. La documentación sobre el tema se realizó en siete bibliotecas: *Biblioteca Carlos Monge* y *Biblioteca Francisco Amiguetti*, UCR; *Área de información y conocimiento empresarial*, ARICE, ICE; *Biblioteca Mark Twain*, CCCN; *Sistema de Información para las Artes*, SIPA; *Centro de información y documentación en estudios de la mujer* y *Biblioteca Joaquín García Monge*, UNA. Los textos consultados son obras en los campos semánticos del arte, el feminismo y la psicología, lo que se complementó con textos de Internet. Se buscaron en los textos paralelos los equivalentes en español de las entradas del glosario para corroborar su uso y correcta traducción. Luego se buscaron las definiciones de las entradas en

diccionarios y sitios de Internet especializados. Esta investigación de definiciones brindó mucha información, alguna valiosa y otra poco relevante para el propósito del glosario. Así se empezó a trabajar en la comparación de definiciones para poder obtener una satisfactoria. Luego se pasó toda la información a formato electrónico y como resultado se cuenta con una base de datos que puede ser consultada electrónicamente e imprimirse en formato de fichas o dos columnas, como se presenta al final de este capítulo.

En el proceso de elaboración del glosario se consultaron varias fuentes primarias: diccionarios electrónicos bilingües en los que la búsqueda de los términos en español es rápida; diccionarios bilingües reconocidos en el ámbito de la traducción; diccionarios especializados monolingües que contienen información lingüística, nocional y documental muy valiosa; el glosario de Krauß de gran utilidad para comparar formato y entradas; diccionario bilingüe especializado para aclarar algunas equivalencias de traducción y diccionarios monolingües del español, que entre otras cosas ayudaron a corroborar el uso de mayúsculas y minúsculas y a verificar definiciones cuando este contaba con ellas. Entre las fuentes secundarias tenemos: el libro de Chadwick que es un excelente estudio en este nuevo territorio de la historia feminista del arte, utilizado también para verificar el uso apropiado de los términos técnicos; Krauß ofrece un libro muy completo

que estudia el arte desde el año 1300 hasta 1995; el de Lucie-Smith y Schmidt, volúmenes de reciente edición que contemplan los movimientos de arte del siglo XX. Todas las fuentes, tanto primarias como secundarias, ayudan como apunta Vázquez Ayora a "poseer un amplio acervo intelectual" (1977: 388) y con él el conocimiento para producir una traducción fiel y acertada.

La información incluida en cada entrada obedece a un formato personal que se estimó conveniente para el objetivo de las mismas. El glosario está escrito con el tipo de letra *Comic Sans MS* tamaño 12 para que estuviera acorde con el resto del documento. Se incluyó en cada entrada información lingüística, nocional y documental. En el campo lingüístico se incluyó la entrada en inglés y en español, esto por que hay muchos textos de arte que utilizan los términos en inglés en vez de usar sus equivalentes en español, y también para que el lector pueda tener ambas opciones e informarse de su equivalencia en inglés. El término en español encabeza la entrada y se escribió en color negro, con negrita y en tamaño 12, seguido por el término en inglés que se presenta con color azul, negrita, letra cursiva y tamaño 12, con el objetivo de que el lector note desde el principio que este término está en otro idioma, o sea difiere del resto de la información incluida. En el campo nocional se incluyó la definición de cada entrada en letra

tamaño 12. Y por último, en el campo documental se incluyó la referencia de la fuente bibliográfica después de la definición.

Otros aspectos terminológicos que se investigaron fueron los acrónimos y la verificación de los nombres de las obras de arte en textos paralelos. Desde el inicio de la traducción ambos detalles permanecieron como tareas pendientes de difícil solución. El significado de los acrónimos se averiguó por Internet, gracias a una funcionaria del Departamento de Licencias de VEGAP, entidad española que gestiona derechos de propiedad de obras de arte. Antes de incluir los datos como pie de página en el original traducido y al final del glosario semántico, se verificó la información utilizando también la Internet. Respecto a los nombres de las obras de arte, sólo se comprobaron 11 de 41, lo cual, a criterio de la traductora, responde a que la mayoría de las obras fueron hechas por artistas femeninas y hasta hace poco se escribe sobre ellas. Por lo tanto, se utilizaron traducciones personales en paréntesis cuadrados. Veamos un ejemplo de ambos casos:

Un caso sin corroborar:

- *Plate 148 Lucy Lee-Robbins, Le Repos...* (TO, 201)

Ilustración 148 Lucy Lee-Robbins *Le Repos...* [El reposo] (TT, 19)

Un caso corroborado:

- *Plate 149 Henri Matisse, Luxe, calme et volupté...* (TO, 202)

Ilustración 149 Henri Matisse *Lujo, calma y voluptuosidad...* (TT, 19)

Como vemos al traductor no le basta conocer la lengua extranjera a la que debe enfrentarse, también debe investigar sobre el tema del texto y dominar los rasgos del campo, herramientas esenciales en el proceso de traducción.

GLOSARIO SEMÁNTICO DE ARTE, FEMINISMO Y PSICOLOGÍA

ARTE

Aguada - *gouache*: técnica pictórica consistente en la utilización de agua con goma como aglutinante, aunque según el pigmento puede ser también cola (u otros productos como la miel). Los pigmentos son los mismos que los usados para la acuarela, pero el blanco se emplea más ampliamente, de donde resulta la opacidad del color de esta técnica. Actualmente es conocida con la voz francesa *gouache*, y comercialmente, asimismo, como ténpera (Chilvers, 1995).

arcadia - *Arcadian land*: paisaje griego que por su belleza y virginalidad representaba en la antigüedad la virtud, la naturalidad y la felicidad. Se convirtió en un motivo apreciado para el arte y la literatura. En la modernidad se ha unido este concepto con la poesía pastoril y se ha estilizado como la imagen característica del paisaje ideal clásico, en la que la naturaleza y el hombre viven en consonancia y armonía (Krauß).

bodegón o naturaleza muerta - *still life*: género pictórico que consiste en la representación de objetos como frutas, animales muertos, flores u objetos cotidianos en un marco

doméstico y que a menudo tienen un carácter simbólico. Alcanzó un considerable auge en la pintura holandesa del siglo XVII. (Enciclográfica).

bohemia - *bohemianism*: se dice de la vida que se aparta de las normas y convenciones sociales, principalmente la atribuida a los artistas (DERAE).

canon occidental - *western canon*: en general, norma correcta y aceptada como clásica, o sistema de las relaciones armónicas entre las diversas partes de una obra. Por ejemplo, la necesidad inconsciente de mantener y proteger ciertas identidades narcisistas masculinas. Se incluyen en estas normas las cuestiones de criterio, valor, apreciación, normas de belleza y placer (estética) (Fatás, G. Y Borrás G.).

collage - *collage*: técnica plástica que consiste en pegar sobre un soporte (tela, cartón, etc.) diversos elementos (papel, tela, chapa, etc.), estructurados libremente (cortados, rasgados, rotos, etc.) con libre elección de formas (Enciclográfica).

constructivismo - *Constructivism*: movimiento artístico ruso basado en la abstracción geométrica, fundado desde principios del siglo XX que, libre de cualquier materialidad, busca construir estructuras armónicas mediante formas geométricas abstractas (Krauß).

cubismo - *Cubism*: movimiento artístico fundado por P. Picasso y G. Braque en 1907 en la que los objetos ya no se representan según la impresión óptica, sino que se descomponen todos los elementos en formas geométricas. Se diferencia entre cubismo analítico (hasta 1911) y cubismo sintético (de 1912 hasta mediados de los años 20) (Cabanne).

domésticos, temas - *domestic themes*: ver *escena de género*.

efigie - *effigie*: retrato de una persona. Rostro de una persona (Fatás, G. y Borrás, G).

empaste - *impasto*: aplicación abundante de pintura opaca que conserva las marcas del pincel u otro instrumento aplicador. Éste es característico de la pintura al óleo y ciertos tipos de acrílicos (Chilvers, 1995).

fauvismo - *fauvism*: término derivado del francés «*fauves*»,

animales salvajes. Denomina a un grupo de artistas formado en Francia en 1905 y liderado por H. Matisse. Los *fauves* contraponían el color puro y homogéneo a la descomposición de los colores del impresionismo y abandonaron la exactitud de representación de los objetos o personas retratadas (Krauß).

género - *genre*: en las artes, cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y de contenido (DERAE).

género, escena de - *genre scene*: pintura que representa escenas de la vida cotidiana. Se caracteriza por su realismo y acercamiento a la vida. Se diferencia entre pintura de género de tipo burgués, campesino o cortés. Esta pintura alcanzó su esplendor durante el siglo XVII en los cuadros de costumbres holandeses (Krauß).

iconografía - *iconography*: es la rama de la historia del arte que trata de la identificación, descripción, clasificación e interpretación de las artes figurativas, mediante la cual el estudioso intenta comprender el significado total de la obra de arte en su contexto histórico (Enciclográfica).

impresionismo - *Impressionism*: movimiento pictórico surgido hacia 1870 en Francia, que intenta representar el objeto en su dependencia momentánea de la luz. Se caracteriza por un estilo pictórico resuelto, un colorido claro y cuadros de apariencia espontánea. Los principales motivos del impresionismo fueron los paisajes y las escenas de la vida en la ciudad (Krauß).

lienzo - *canvas*: tela utilizada como soporte para pintura. El de mejor calidad es el de lino; otros materiales utilizados son algodón, el cáñamo y el yute. El lienzo no puede servir como soporte pictórico hasta que no se ha recubierto de una imprimación que aisle el tejido de la pintura, absorbe gran cantidad de pintura y sólo permite obtener calidades ásperas. Ha de ser tensado mediante un bastidor o algún otro elemento (Chilvers, 1995).

monotipo - *monotype*: estampación de una imagen realizada sobre plancha de vidrio, metal, mediante el empleo de pintura al óleo o tintas especiales, sin efectuar incisiones ni usar ácidos. La denominación se debe a que mediante este procedimiento se obtiene un solo ejemplar (Chilvers, 1995).

monotonía - *flatness*: en la pintura, falta de contraste, uniformidad de tono (Enciclográfica).

odalisca, tema de la - *odalisque theme*: pinturas que tienen por tema la representación de la mujer árabe llamada odalisca o bailarina de la danza del vientre. Esta mujer estaba antiguamente dedicada al servicio del harén del gran turco y sus guardianes eran los eunucos (Enciclográfica).

óleo - *oil*: técnica de pintura que consiste en disolver los colores en un aglutinante oleoso, como el aceite de linaza, el de nuez o aceites animales. Para que se seque mejor se le anaden cuerpos volátiles como el aguarrás. Permite una gran variedad de efectos pictóricos (Fatás, G. y Borrás, G.)

pastoral, tema - *pastoral theme*: perteneciente o relativo a la pintura en que se representa la vida de los pastores (Enciclográfica).

pictórico, espacio - *pictorial spaces*: espacio en el que se realiza la pintura (Enciclográfica).

pop, arte - *Pop art*: abreviatura de arte pop[ular]. Movimiento basado en la iconografía del consumismo y de la cultura popular, que floreció a finales de los años 50 hasta comienzos de los 70, principalmente en EE.UU. y

Gran Bretaña, que mediante el empleo del montaje de objetos (p. ej. recortes de periódicos, folletos publicitarios, artículos de marca) quería crear mundos nuevos inspirados en el consumismo (Chilvers, 2001).

puntillismo - *pointilliste*: corriente estilística postimpresionista caracterizada por el uso de puntos de color puro aplicado de manera que cuando se mira desde una distancia apropiada se consigue una luminosidad extraordinaria. En cada pintura los puntos tenían un tamaño uniforme, elegido en función de la obra. El término («*peinture au point*») fue acuñado en 1886 por el crítico francés Félic Fénéon. (Chilvers, 2001).

vanguardismo - *avant-gardism*: término que actualmente se aplica a cualquier grupo, especialmente de artistas, que se considere a sí mismo innovador y que marcha por delante de la mayoría; como adjetivo, se aplica a las obras propias de dichos grupos (Chilvers, 2001).

FEMINISMO

canónico, arte - *canonical art*: arte considerado parte de la herencia de una comunidad particular y parte obligatoria de los planes de estudios del arte. Las feministas (y otros

grupos marginados) han desafiado el canon y han exigido que también se debe estudiar el arte «marginado», que refleja el trabajo de grupos menos influyentes en sociedad (von Flotow, adaptación personal).

deconstruir - *deconstruct*: desmontar, o deshacer; en crítica literaria contemporánea el término «deconstruir», y en particular «deconstrucción», se refiere a usos del pensamiento filosófico francés contemporáneo, en especial el derivado del filósofo Jacques Derrida, que socava y desmonta conceptos que hasta ahora eran considerados incuestionables (von Flotow).

falocéntrico - *phallogentric*: neologismo usado en teorías feministas y deconstructivas para expresar la autoridad asignada al falo que se plasmó en el pensamiento de Freud y Lacan y que fue asumida por los hombres en el patriarcado (von Flotow).

feminismo - *feminism*: es un movimiento social y político que se inicia formalmente a finales del siglo XVIII, y que supone la toma de conciencia de las mujeres como grupo o colectivo humano, de la opresión, dominación, y explotación de que han sido y son objeto por parte del

colectivo de varones en el seno del patriarcado bajo sus distintas fases históricas de modelo de producción, lo cual las mueve a la acción para la liberación de su sexo con todas las transformaciones de la sociedad que aquella requiera (Sau).

género- *gender*: conjunto de rasgos asignados a hombres y mujeres en una sociedad que son adquiridos en el proceso de socialización. De ahí se derivan necesidades y requerimientos diferentes de hombres y mujeres para su desarrollo y realización personal. Se distingue del término «sexo», pues alude a diferencias socioculturales y no biológicas. Al ser una construcción social está sujeta a modificaciones históricas, culturales y aquellas que derivan de cambios en la organización social (RUTA).

misoginia - *misogyny*: actitud de odio o desprecio a las mujeres por el solo hecho de ser mujeres (RUTA).

patriarcal, valor - *patriarchal value*: perteneciente o relativo al patriarcado, que es una orden de poder, un modo de dominación cuyo paradigma es el hombre. En este se apuntala a los hombres como dueños y dirigentes del mundo, en cualquier formación social, se preservan para ellos poderes de servidumbre sobre las mujeres y los hijos de las mujeres,

y se les permite expropiarles sus creaciones y sus bienes materiales y simbólicos (RUTA).

radical, interés - *radical interest*: partidario de reformas extremas (DERAE).

PSICOLOGÍA

arquetipo - *model*: los arquetipos son esquemas básicos que conforman las actitudes y creencias de alcance universal. Para Carl G. Jung, su origen es primario y en ellos se sustentan los productos de la fantasía colectiva, así como también muchas de las creencias individuales (Océano).

castración, complejo de - *castration complex*: según las hipótesis psicoanalíticas, mezcla de temor y deseo por parte del niño de ser privado del pene (Océano).

Edipo, complejo de - *oedipal complex*: expresión introducida por S. Freud para designar el período que denominó «etapa fálica» (3-6 años de edad) en que, de acuerdo con su descripción, los varones buscan estimulación genital y desarrollan deseos sexuales inconscientes en relación con la madre y celos y odio hacia el padre, a quién consideran un rival. Según Freud, los varones se sienten culpables, temerosos de que

el padre los castigue, por ejemplo, mediante la castración (Océano).

ello - *ego*: en la hipótesis psicoanalítica, parte del aparato psíquico que expresa los estímulos instintivos. Según Freud, su actividad se realiza en el inconsciente, y nada puede hacer la voluntad para controlarla. El ello aspiraría a la satisfacción imperiosa de las demandas instintivas sometidas al «principio del placer» (Psicología.cl).

fálica, fase o etapa - *phallic phase*: ver *complejo de Edipo*.

falo - *phallo*: sinónimo de pene. Simbólicamente representa la fuerza, la fecundidad y a veces el culto a ciertos dioses (Océano).

Ilustración, Siglo de la - *Enlightenment*: movimiento filosófico y cultural del siglo XVIII, que acentúa el predominio de la razón humana y la creencia en el progreso humano.

inconsciente - *unconscious*: para el psicoanálisis, parte de la mente formada por contenidos de naturaleza pulsional (pulsión). Sus intentos de acceder a la conciencia son frenados por la represión y sólo obtienen éxito en la medida en que, a través de las deformaciones de la censura, se producen formaciones de compromiso

(sueños, actos fallidos, etcétera). Se compone básicamente de material psicológico procedente de los deseos infantiles (PsicoActiva).

libido - *libidinal*: suma de todas las fuerzas instintivas que según el psicoanálisis llevan a la búsqueda del placer. Hoy día ha sido asimilado al concepto de deseo sexual (PsicoActiva).

metapsicología - *metapsychology*: pensamiento especulativo, como una ciencia empírica, que se ocupa sistemáticamente de los conceptos que se extienden más allá de los límites de la psicología (Random).

monismo - *monism*: concepción común a todos los sistemas filosóficos que tratan de reducir los seres y fenómenos del universo a una idea o sustancia única, de la cual derivan y con la cual se identifican. Se llama así por antonomasia el materialismo evolucionista de Haeckel (DRAE).

oral, fase o etapa - *oral phase*: período que abarca el primer año de vida. Según Freud, durante esta fase las necesidades, percepciones y modos de expresión del niño se centran en la boca, a través de la cual obtiene todas sus gratificaciones inmediatas (PsicoActiva). Ésta no ha

sido aceptada por la moderna psicología evolutiva (Océano).

psicoanálisis - *psychoanalysis*: disciplina fundada por Freud que pretende la investigación de las causas de ciertos trastornos psicológicos y su tratamiento. El psicoanálisis presupone que muchos problemas psicológicos están alimentados por el residuo de impulsos y conflictos reprimidos en la niñez (Océano).

psique - *psyche*: conjunto de las funciones sensitivas, afectivas y mentales de un individuo (PsicoActiva).

pulsión - *drive*: proceso dinámico consistente en un impulso que hace tender a un organismo hacia un fin (PsicoActiva).

socialización - *socialization*: proceso por el que un individuo desarrolla aquellas cualidades esenciales para su plena afirmación en la sociedad en la que vive. Esto implica un estado avanzado de reconocimiento del otro y por tanto el estar por encima del egocentrismo (Sau).

sublimación - *sublimation*: mecanismo de defensa que consiste en desviar las pulsiones sexuales o agresivas (que son sentidas como

culpables) a objetos o acciones ideales (arte, filantropía, etc.), que son valores aceptados positivamente por la sociedad (Psicología.cl).

superyó o superego - *superego*: concepto de S. Freud usado en psicoanálisis, según el cual a partir de los 5 años, el yo de un niño reconoce las demandas de una «voz de la conciencia» que lo obliga a controlarse, mediante la interiorización de las normas morales y los valores de los padres y la cultura. Una persona dotada de un superyó fuerte gozaría de una conducta siempre recta, pero agobiada por la culpabilidad (Océano).

yo - *id*: término utilizado por S. Freud en su teoría de la estructuración mental. El yo correspondería a la mente consciente y, cuando se desarrolla, el niño aprende a enfrentarse al mundo real. El yo está conformado en parte por las percepciones conscientes, los pensamientos y los juicios, así como por los recuerdos; es el «ejecutivo» de la personalidad. Decide acerca de nuestros actos cuando media entre las demandas impulsivas del ello, las exigencias restrictivas del superyó y los reclamos de la vida real correspondientes al mundo exterior (Océano).

OTROS

PALABRAS DE DIFÍCIL COMPRENSIÓN

inextricable - *inextricably*: que no se puede desenredar; muy intrincado y confuso (DRAE).

irresoluble - *irresolvable*: que no se puede resolver o determinar (DRAE).

ubicuidad - *ubiquity*: que está presente a un mismo tiempo en todas partes. Dícese principalmente de Dios. Aplícase a la persona que todo lo quiere presenciar y vive en continuo movimiento (DRAE).

ACRÓNIMOS

ADAGP: *Société des Auteurs Dans les Arts Graphiques et Plastiques*, asociación francesa que gestiona derechos de propiedad de obras de arte.

DACS: *Design and Artists Copyright Society Ltd.*, asociación inglesa que gestiona derechos de propiedad de obras de arte.

VEGAP: Visual Entidad Gestora de Autores Plásticos, asociación española que gestiona derechos de propiedad de obras de arte.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Como hemos visto, al traducir el texto *Gender, Modernism and Psychoanalysis* (Género, modernismo y psicoanálisis) nos involucramos inevitablemente con un tipo de discurso que plantea la creación de una nueva cultura, y con ello nuevos retos para el profesional en este campo, algunos analizados detalladamente para beneficio de la misma traducción y del lector en general. De este modo, y como producto de la reflexión que se hizo en cada capítulo, vamos a enumerar algunas de las conclusiones a las que se pudo llegar, así como algunas recomendaciones en beneficio de los interesados en estos temas del saber. Las mismas contemplan aspectos generales de ambos textos, el original y el traducido, el método de traducción utilizado, consideraciones morfosintáctico-semánticas de los verbos auxiliares modales, el carácter unilateral de las interferencias lingüísticas, la connotación y denotación de las palabras y el glosario semántico.

Según Rabassa «el traductor puede aventurarse, pero no puede ser un aventurero como lo puede el escritor original. Está obligado a seguir la ruta del explorador, aunque en otro tipo de barca» (Chavarría, 1986:28). ¿Y qué tipo de barca debemos abordar con este tipo de texto que pretende reformar el lenguaje

patriarcal?, lo primero que el profesional en traducción debe considerar es que la obra original se sitúa dentro de la ideología del feminismo, aspecto que involucra elementos propios y fundamentales que se deben reestructurar en el nuevo texto y que conlleva respetar la diferencia de idiomas y de culturas, sin que ello comprometa el sentido del original. A este respecto, se recomienda, incluso antes del análisis de textos, la consulta de libros que estudian este tipo de discurso y como traducirlo, entre los que tenemos el de Toril Moi, *Teoría literaria feminista* y el de Luise von Flotow, *Translation and Gender*, en los que los autores brindan útiles recomendaciones para poder lidiar con los problema de equivalencia y la limitación en los idiomas.

El análisis profundo del lenguaje sexista y las opciones de equivalencia que plantea este nuevo enfoque de los textos feministas, queda abierto a futuras investigaciones, ya que para esta traducción solo fue posible realizar una exploración introductoria.

Con la información obtenida en los textos de teoría feminista, el paso a seguir sería realizar el análisis minucioso del texto original, ya que solo mediante este proceso se descubren detalles valiosos para decidir qué elementos conservar o adaptar y tomar las decisiones de forma y estilo que respeten la idea del original. No debemos olvidar que el objetivo del traductor debe contemplar

siempre que el lector meta tiene el derecho de confiar en que lo que está leyendo es lo que el autor original dijo, o quiso decir. Por lo tanto, después del análisis antes sugerido, se deben escoger los procedimientos o métodos de traducción que nos brinden exactitud, claridad y estética en la lengua terminal.

Respecto a los auxiliares dentro del componente verbal del inglés, podemos concluir que estos son representaciones funcionales dinámicas que tienen diferentes significados según el verbo principal y el entorno lingüístico. Recordemos que «el contexto modifica a menudo la significación abstracta del verbo» (ERAE, 1978: 461). Por lo anterior, siempre se deben explorar nuevas posibilidades de traducción de los mismos, y al traducirlos se deben aprovechar otras estructuras que conserven la funcionalidad, gramática y semántica de estas palabras, por ejemplo la amplia carga semántica de las palabras en español, ya que diferentes tipos de palabras, verbos, adjetivos, sustantivos, adverbios, etc. pueden existir en un mismo sentido. De esta forma, se recomienda también explorar constantemente los verbos de comportamiento, intención, deseo y voluntad del español, ya que estos abren una amplia gama de equivalencias para traducir los auxiliares del inglés. Asimismo, se pueden utilizar opciones como la transposición, la omisión, la ampliación, etc. como medios para evitar la monotonía

de la literalidad y la repetición y lograr de manera elegante el traslado fiel de la frase verbal del inglés al español.

En cuanto a los aspectos terminológicos, podemos concluir que siempre vamos a lidiar con el carácter unilateral de la interferencia lingüística, ya que no hay ninguna lengua conocida que pueda considerarse pura, todas tienen en mayor o menor proporción palabras extranjeras, con adaptación o sin ella; no obstante, el traductor debe tener claro que sólo se debe recurrir al extranjerismo cuando no existe ni es posible formar en el TT un término equivalente.

Por otro lado, si hablamos de la connotación y la denotación de las palabras, concluimos que en cualquier caso el sentido de las palabras está vinculado con el contexto lingüístico, situacional y cultural, por lo que se recomienda siempre evaluar la imagen o el sentido que proyecten las palabras para no malinterpretar la idea del original.

Dentro del campo terminológico, tenemos la elaboración de los glosarios que para el traductor son una herramienta de mucha utilidad. Podemos deducir que a este profesional no le basta conocer la lengua extranjera a la que debe enfrentarse, también debe investigar sobre el tema del texto y dominar los rasgos, convenciones y la terminología única del campo, herramientas esenciales en su trabajo. Asimismo, podemos concluir que el glosario terminológico es un

camino allanado que da tranquilidad al traductor ya que su precisión han sido cuidadosamente constatada en el proceso de elaboración. Por lo que se recomienda la creación de glosarios como fuente de consulta, sobre todo cuando se carezca de conocimientos en el área, los diccionarios especializados no respondan a las necesidades reales de la traducción o el acceso a los especialistas sea lento y difícil.

La recomendación general para el que traduce es la documentación apropiada sobre el tema del original. En nuestro caso, se recurrió mucho a la consulta de textos paralelos en Internet, ya que los libros que tratan el tema en español son escasos en nuestro país, de este modo la única obra que fue posible consultar es: *Mujer, arte y sociedad* de Whitney Chadwick. Referente a los diccionarios especializados hay dos monolingües de mucha utilidad: *Diccionario ideológico feminista* de Victoria Sau y el electrónico *Diccionario Básico de Términos Psicológicos*, disponible en: <http://www.psicologia.cl/diccionario>.

Entre las contribuciones que se describen en esta Memoria quiero resaltar las que considero originales, por ser el resultado de la investigación realizada para la traducción de este texto que trata el arte y el género. Se recomienda, antes del análisis de texto, consultar libros que estudien estos discursos y como traducirlo, ya que debido a la reforma del lenguaje patriarcal se van a encontrar

en ellos problemas de equivalencia que debemos visualizar claramente. Al traducir los auxiliares modales del inglés se deben tomar en cuenta, entre otros, los verbos de comportamiento del español. Referente a la interferencia lingüística en los textos de arte donde los galicismos son frecuentes, el traductor debe revisar cada extranjerismo y comprobar si éste es un préstamo naturalizado o no, ya que las palabras extranjeras en el TT se deben considerar como última opción. Asimismo, el discurso artístico a menudo usa la connotación de las palabras, por lo que se recomienda siempre evaluar la imagen que las palabras puedan proyectar.

Se puede afirmar que el conocimiento adquirido en esta área mejoró definitivamente la capacidad comunicativa del traductor y ayudará al futuro lector a conocer más ampliamente no sólo detalles relacionados con las áreas del feminismo, psicología y el arte, sino aspectos gramaticales del inglés y el español.

Por último, quisiéramos instar a otros traductores, hombres o mujeres, a que se unan a la lucha de los movimientos de mujeres, ya que mediante las traducción de este tipo de textos se hace visible a la mujer y podemos darnos cuenta del gran aporte que ellas han procurado a la humanidad.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Aguado de Cea, Guadalupe. «Interferencia lingüística en los textos técnicos». En: *II Encuentros complutenses en torno a la traducción*. Margit Raders y Juan Comesa, eds. Madrid: Universidad Complutense, 1990, pp. 163-169.

Álvarez Calleja, María Antonia. «Denotación y connotación». En: *II Encuentros complutenses en torno a la traducción*. Margit Raders y Juan Comesa, eds. Madrid: Universidad Complutense, 1990, pp. 47-51.

Allwords.com. <<http://www.allwords.com>>.

Barba Redondo, Isaac; Paloma Domínguez Celada; Eva Ma Rodríguez Martín e Ignacio Villena Álvarez. «Los glosarios terminológicos como fuente de documentación para el traductor». En: *II Estudios sobre traducción e interpretación*. Fernández, Leandro Félix y Ortega Arjonilla, Emilio, eds. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación, 1998, pp. 1173-1177

Bello, Andrés y Rufino J. Cuervo. *Gramática de la lengua castellana*. Buenos Aires: Sopena, 1964.

Cabanne, Pierre. *Diccionario universal del arte*. París: Argos-Vergara, 1979.

Chadwick Whitney. *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Destino, 1992.

Chavarría, Oscar. «Reflexiones sobre la traducción». En: *II Congreso de Filología, Lingüística y Leteratura "Roberto Brenes Mesén"*. Heredia: Universidad Nacional, 1986, pp. 23-35.

Chilvers, Ian. *Diccionario de arte*. Madrid: Alianza, 1995.

----- . *Diccionario del arte del siglo xx*. Madrid: Complutense, 2001.

Cook, Claire Kehrwald. *Line by Line: How to Improve Your Own Writing*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1986.

Cruz, Juan de la y Patricia Trainor. *Gramática inglesa*. Madrid: Cátedra, 1989.

Curso de inglés online. Los verbos modales. Los condicionales. Disponible en:
<www.curso-ingles.com/nivel3.htm>.

De la Vega, Sara Lequerica y Carmen Salazar. *Avanzado, gramática española y lectura*. Nueva York: John Wiley & Sons, 1994.

Diccionario consultor Espasa. Madrid: Espasa Calpe, 1998.

Edwin B., Williams. *Diccionario Inglés-Español, Español-Inglés*. Bogotá: Mc Graw Hill, 1997.

Elejalde F., Alfredo. «Discurso literario y discurso académico», (25-01-2003).
10pp. Online. Internet. Disponible en:
<<http://macareo.pucp.edu.pe/~elejalde/ensayo/dlitdacad.html>>.

Enciclográfica, *Diccionario de términos de arte y diseño*.
<<http://www.sitographics.com/dicciona/c.html>>.

EuroDicAutom.com. <<http://europa.eu.int/eurodicautom/Controller>>.

Fernández López, Justo. *El modo verbal*. Disponible en:
<<http://culturitalia.uibk.ac.at/hispanoteca>>.

Galimberti, J., Beatriz & Roy Russell. *The Oxford Spanish Dictionary*. Madrid: Oxford University Press, 1994.

García Miguel, José M. *Tipología lingüística*. Disponible en:
<http://webs.uvigo.es/h06/web575/tipoloxia/verbo.htm#_Toc515641036>,
2001.

García Villalobos, Giselle. *Al atardecer...Niños trabajadores en la industria de hotelería, turismo y alimentación: Traducción y Memoria*. Heredia: UNA, 1997, pp. 166-184

García Yebra, Valentín. *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid: Gredos, 1989. Dos tomos.

Gramática inglesa del C.A.D. Verbos modales. Disponible en: <<http://www.geocities.com/CollegePark/Bookstore/5579/gringles.html>>.

Gelpí, Cristina. *Diccionarios de Español en Internet*. Biblio3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales, Universidad de Barcelona, No.189 (1-12-1999). <<http://www.ub.es/geocrit/b3w-189.htm>>.

Gonzalo García, Consuelo y Valentín García Yebra. *Documentación, terminología y traducción*. Madrid: Síntesis, 2000.

Krauß, Anna-Carola. *Historia de la pintura del renacimiento a nuestros días*. Singapur: Columbia FOCET, 1995.

La mansión del inglés. «Gramática». Disponible en: <www.mansioningles.com>.

López Guix, Juan Gabriel y Jacqueline Minett W. *Manual de traducción: inglés/castellano*. Barcelona: Gedisa, 1997.

Lucie-Smith, Edward. *Artes Visuales en el siglo xx*. Colonia: Könemann, 2000.

McArthur, Tom. *The Oxford Companion to the English Language*. Nueva York: Oxford University Press, 1992.

Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Traducción de Amaia Bárcena. Madrid: Cátedra, 1988

Newmark, Peter. *Manual de traducción*. Traducción de Virgilio Moya. Madrid: Cátedra, 1999.

Nord, Christiane. *Text Analysis in Translation*. Atlanta: Rodopi, 1991.

Océano. *Enciclopedia de la psicología*. Barcelona: Océano Grupo Editorial, 2000.

Online Enciclopedia Encarta. Disponible en: <<http://www.encarta.man.es>>.

Perry, Gill. *Gender and Art*. Londres: Yale University Press, New Haven & London in association with The Open University, 1999.

PsicoActiva. <http://www.psicoactiva.com/diccio_a.htm>.

Psicoespacio. <<http://www.psicoespacio.com>>.

Psicología.cl, el mundo de la psicología en español. *Diccionario básico de términos psicológicos*. <<http://www.psicologia.cl/diccionario/index.html>>.

Raimes, Ann. *Grammar Troublespots, An Editing Guide for Students*. Nueva York: St. Martin's Press, 1998

Ramírez González, José Luis. «El espacio del género y el género del espacio.» *Cultura de la Arquitectura y la Ciudad*. Madrid: Astrágalo, 1996. Disponible en: <<http://www.ub.es/geocrit/sv-69.htm>>.

Random House. *Concise College Dictionary*. Nueva York: Random House, 1999. Versiones: escrita y electrónica.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Versión electrónica. <<http://www.rae.es>> (DERAE).

------. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, 1992. (DRAE)

------. *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, 1978. (ERAE)

Rodríguez, César. *Diccionario bilingüe de las artes gráficas*. Nueva York: George A. Humphrey, Publisher, 1966.

Rodríguez Mondoñedo, Miguel. *Subjuntivo y ligamiento: la respuesta sintáctica de la modalidad*. Disponible en: <<http://coh.arizona.edu/spanish/symposium/2002actas/qL-RodriguezMondonedo.pdf>>, pp. 29-36, 2002.

- Ruhrberg, C., Schneckenburger, M., Fricke, C., Honnef, K. *Arte del siglo XX*. Barcelona: Taschen, 2001.
- RUTA, Unidad Regional de Asistencia Técnica. *Glosario de términos sobre género*. San José: Grupo Consultivo Género, MAYA-GCEMA en colaboración con El Centro Mujer y Familia (Hoy INAMU), (sin fecha de publicación).
- Sager, Juan C. *Curso Práctico sobre el procesamiento de la terminología*. Madrid: Pirámide, 1993.
- Sau, Victoria. *Diccionario ideológico feminista*. Barcelona: Icaria, 1990 - 2001. Dos Tomos.
- Schmidt, Helen Hoyt. *Advanced English Grammar*. Nueva Jersey: Prentice Hall Regents, 1995.
- Simon and Schuster. *Diccionario internacional, inglés/español, español/inglés*. Nueva York: Macmillan, 1997.
- Vázquez Ayora, Gerardo. *Introducción a la traductología*. Washington: Georgetown University Press, 1977.
- von Flotow, Luise. *Translation and Gender. Translating in the "Era of Feminism"*. Ontario: University of Ottawa Press, 1997.
- Vox Diccionario. *Diccionario monográfico de Bellas Artes*. Barcelona: Biblograf, 1979.

APÉNDICE

TEXTO ORIGINAL