

## **Traducción para voces superpuestas de *The Punk Singer*: consideraciones sobre traducción, estudios de género e interseccionalidad**

**Miriam Moyano Reifenrath**

[mmreifenrath@gmail.com](mailto:mmreifenrath@gmail.com)

**Tutora: Marta Vázquez Fernández**

### **Resumen**

Kathleen Hanna es la mayor exponente del movimiento *riot grrrl*, nacido en el contexto del feminismo estadounidense de la tercera ola. En el documental estrenado en 2013 sobre la vida de la activista y cantante, se hace también un breve recorrido por la historia del movimiento *riot grrrl* y del feminismo. En este trabajo, estructurado sobre una doble vía de investigación, se tratará, por un lado, los puntos más relevantes de la labor de traducción para voces superpuestas de un documental de tales características y, por otro, el papel del/de la traductor/a en la visibilidad e inclusión de sectores oprimidos por cuestión de género, etnia, sexualidad o clase en materiales audiovisuales.

### **Palabras clave**

Feminismos, género, interseccionalidad, Kathleen Hanna, lenguaje inclusivo, lenguaje subversivo, *riot grrrls*, traducción de documentales, traducción, voces superpuestas.

## **1. Introducción**

Si existiese un medio de comunicación que debería caracterizar el inicio del siglo XXI, ese sería el conjunto de los medios audiovisuales que, con la primera aparición del cine y, posteriormente, de la televisión, dio sus primeros pasos ya a finales del siglo XIX con las primeras producciones de los hermanos Lumière (Dixon y Foster 2008:7). Sin embargo, la profusión de variedades en las emisiones y los formatos y de las técnicas de perfeccionamiento han ido aumentando más y más cada año, hasta llegar al día de hoy, en el que recibimos gran parte de la información a través de materiales audiovisuales.

Por ese motivo, es relevante destacar la importancia de los contenidos y las estrategias de difusión de este tipo de medios, así como su impacto en la cultura y en las diferentes sociedades, ya que, de forma inevitable, lo que vemos nos afecta y lo que somos es, a menudo, también el resultado de lo que vemos.

¿Cuál es el papel del traductor en todo esto? ¿Hasta qué punto es lícita la intervención del traductor en determinados aspectos? A lo largo del presente trabajo, se prestará especial atención a la intersección de los estudios de traducción y los estudios de género, que como binomio buscan lograr estrategias discursivas de carácter inclusivo que reduzcan la carga ideológica patriarcal que de forma directa o indirecta impregna al lenguaje y el modo en el que se representa la realidad social actual en los productos audiovisuales.

Con un carácter fundamentalmente interdisciplinar, se ha considerado oportuno enfocar este trabajo desde una doble vía que incluye la traducción para *voice-over* y análisis de un producto audiovisual con contenidos temáticos de relevancia para el posterior estudio del papel de traductor como responsable de la visibilidad de determinados productos y del tratamiento del lenguaje como herramienta inclusiva. Esta doble vía será explicada con mayor detenimiento en el próximo apartado.

### **1.1 Objetivos**

A través del presente trabajo final de máster me propongo alcanzar dos objetivos principales que persiguen un fin común.

En primer lugar, ofreceré una propuesta de traducción para voces superpuestas del producto audiovisual *The Punk Singer*, un documental sobre la vida y carrera de Kathleen Hanna. Mediante un análisis de las características textuales y técnicas del producto, explicaré los motivos que me llevan a considerar que el *voice-over* es la modalidad más adecuada para un producto de este tipo. Asimismo, analizaré los aspectos más destacables del proceso de traducción para voces superpuestas.

En segundo lugar, procederé a introducir al lector en los conceptos de feminismo e interseccionalidad, aspectos fundamentales íntimamente relacionados con el contenido del propio documental y que es necesario comprender para adentrarnos en el posterior análisis que llevaré a cabo sobre el binomio de traducción y estudios de género. A través de esta presentación de conceptos y el análisis consiguiente, busco ahondar en las estrategias ya existentes y aportar nuevas ideas para la investigación de elementos discursivos que ayuden a la reescritura inclusiva (desde una perspectiva interseccional). De igual modo, la naturaleza de los contenidos asociados a Kathleen Hanna, una de las primeras feministas de la tercera ola, que comenzó en los años 90, requerirán de un tratamiento especial que invite a la visibilidad y la transmisión de las ideas inmanentes al movimiento Riot Grrrl que ella misma fundó y que no tuvo la misma repercusión en España, donde la tercera ola del feminismo, altamente más inclusiva que la segunda, está aún por dar sus frutos.

Por lo tanto, como objetivo global que aúna ambas ramas de estudio, querría conseguir a través de la traducción para *voice-over* de este documental y del análisis traductológico vinculado a los estudios de género, profundizar en la relevancia del traductor como intermediario entre dos lenguas, cuya labor es fundamental tanto para la visibilidad de este tipo de productos, como para la reescritura inclusiva.

## **2. *The Punk Singer*, un documental sobre Kathleen Hanna**

*The Punk Singer* (2013) es un documental dirigido por Sini Anderson que ofrece un recorrido por la vida de Kathleen Hanna, icono cultural del panorama musical punk y del activismo feminista de la tercera ola durante los años 90 en Estados Unidos.

Kathleen Hanna fue la cantante de la banda de punk Bikini Kill y del trío Le Tigre, convirtiéndose de forma genuina en uno de los iconos más jóvenes y representativos del movimiento feminista en los 90, gracias al movimiento *riot grrrl* que ella misma lideró. «*Her critics wished she would just shut up, and her fans hoped she never would*», así la describen en la web del propio documental (*The Punk Singer*, 2014). El documental de Sini Anderson no sólo nos adentra en la carrera de Hanna como música y activista por los derechos de la mujer, sino que saca a la luz la verdad de por qué en el año 2005 la artista y revolucionaria dejó de «gritar» de manera repentina.

En el plano audiovisual, *The Punk Singer*, ha sido completamente producido sin la intervención de narradores externos (voces en *off*) o entrevistadores. La propia Kathleen Hanna y diferentes personas de su entorno narrarán la historia desde su perspectiva, con el apoyo de insertos puntuales. Desde una perspectiva traductológica, se podría optar por diferentes modalidades de traducción. Sin embargo, considerando la decisión de la propia directora del documental de otorgar realismo a las narraciones expuestas mediante una modalidad de presentación de los hechos en la que no intervienen terceras partes, optar por una modalidad de traducción similar que reproduzca esta sensación de autenticidad es posiblemente la solución que mejor encaje en este caso.

En palabras de Franco, Matamala y Orero (2010:29) «[...] *distrust on dubbing as a potential mode to achieve authenticity is the observed practice of AVT in many Western countries to make use of the voice-over mode, alongside with subtitling, in the so-called factual output, with both original and translation being audible at the moment of delivery and reception*». Por lo tanto, la opción de las voces superpuestas aparece como una de las más viables en este caso, combinada con los subtítulos para los posibles insertos en pantalla. Esta motivación para la elección de la modalidad de *voice-over* como la más idónea para el documental con el que trataremos será analizada en más profundidad y apoyada a lo largo del punto 3, en el cual trataré los puntos más importantes del proceso de traducción de este texto en concreto y las peculiaridades intrínsecas a esta modalidad.

### **3. Voice-over como modalidad de traducción para documentales: aplicación a *The Punk Singer***

#### **3.1 *Las voces superpuestas frente a otras modalidades de traducción***

Como hemos podido observar en el punto 2, nos encontramos ante un documental con algunas particularidades.

La ausencia de narrador y la constante intervención de bustos parlantes que expresan su opinión y conocimientos sobre la vida de Kathleen Hanna, así como la propia Kathleen hablando de su experiencia personal invitan a que el producto traducido refleje el mismo nivel de veracidad que el que la autora del documental pretende expresar con estas estrategias. Según afirman Franco *et al.* (2010:29) el campo de la traducción ha importado el término *voice-over* de la industria del cine y lo han considerado como una de las modalidades más adecuadas para reflejar la realidad en el género audiovisual, como los documentales.

Sin embargo, deberemos tener en cuenta otros aspectos relevantes para la decisión de una modalidad u otra. A lo largo del documental, encontraremos también grabaciones caseras realizadas por la propia Kathleen en su juventud o alguien de su entorno. Estos documentos gráficos también pretenden otorgar veracidad al documental, además de mostrar contenidos inéditos de la artista. En este caso, permitir al espectador español oír la voz original también otorgará un toque de realidad. Por ese motivo, cabría considerar la utilización de subtítulos o de mantener las voces superpuestas en estos fragmentos. En la propuesta de traducción ofrecida en esta investigación se ha optado por mantener las voces superpuestas y reservar los subtítulos para el caso que se expondrá a continuación.

Uno de los aspectos a tener en cuenta en este documental es la naturaleza de sus contenidos que se desarrollarán alrededor de tres pilares principales: la vida personal de Hanna, su papel en el movimiento feminista de la tercera ola y su carrera musical como revolucionaria dentro del punk. Es por eso que la propia banda sonora del documental está conformada por canciones de los diferentes grupos a los que perteneció la cantante y habrá fragmentos completos en los que el espectador pueda visualizar parte de sus conciertos y actuaciones. Debido a la relevancia de las letras protesta de sus canciones, cargadas de contenido feminista y crítica social, se considera oportuno permitir al espectador de la cultura meta recibir

esta información del mismo modo en que la recibe el receptor origen. En este caso, las modalidades de doblaje o voces superpuestas quedan desechadas de antemano para evitar cubrir la versión original de la canción y, por lo tanto, se optará por la subtitulación de aquellos fragmentos en los que en el producto original se pueda oír la letra.

De igual modo, también se ha optado por la inclusión de subtítulos en aquellos insertos informativos que aparecen a lo largo del documental para dividirlo en diferentes bloques o para explicar conceptos. Existiría la posibilidad de recurrir al doblaje en *off* para tales casos, pero no siempre será posible ya que en algunos de los casos las voces de las intervenciones se solaparán con los insertos. Por lo tanto, para mantener una estrategia coherente, se ha optado por mantener la modalidad de subtulado en todos los insertos.

### 3.2 Características importantes de las voces superpuestas durante el proceso de traducción: isocronía, oralidad, sincronía y aspectos culturales.

#### 3.2.1 Isocronía y oralidad

Franco *et al.* (2010:74) consideran que el elemento clave para la traducción en modalidad de voces superpuestas es la creación de un texto fluido que será leído en voz alta y debe encajar en un espacio temporal limitado, fenómeno que recibe el nombre de isocronía. Con esto se define la necesidad de la traducción para voces superpuestas de mantener no sólo el carácter oral sino también de buscar la adecuación del texto a la longitud del original. El traductor debe tener siempre en cuenta que el resultado de su traducción será leído en voz alta por un actor de doblaje que interpretará el guion sobre las voces originales y que el resultado no debe ser más largo que el original.

Este aspecto está íntimamente relacionado con la oralidad, ya que, si bien el texto traducido debe tener carácter oral para ayudar a la naturalidad de lectura por parte del actor de doblaje, algunos aspectos del lenguaje oral deberán sacrificarse. Es el caso de las repeticiones o coletillas que habitualmente utilizamos en el habla cotidiana, pero que entorpecerán la naturalidad del discurso escrito y su fluidez y a la vez añadirán extensión a una traducción que, por su naturaleza, debe ser concisa y ceñirse a los tiempos originales.

A continuación se muestra un ejemplo de la traducción de *The Punk Singer* en el que las marcas orales del original han sido adaptadas a favor de la isocronía del texto meta:

**Tabla 1**  
**Ejemplo de isocronía**

<i>Texto origen</i>	<i>Texto meta</i>
<i>One of my first big memories was my mom heard about this thing, the trust game. It's like a trust-building exercise, and she's like: "I'm gonna get on my knees and I'm gonna fall backwards and you catch me. [...]"</i>	Uno de mis primeros recuerdos es de mi madre enseñándome el juego de la confianza. Un ejercicio para mejorar la confianza. «Me voy a agachar y me voy a caer de espaldas y me tienes que sostener. [...]»

Como se puede observar, en el texto original la primera oración pierde parte de la corrección gramatical debido a la reformulación que frecuentemente ocurre en el discurso oral. Una reformulación correcta de la misma oración en inglés podría ser: «*One of my first big memories was when my mom heard about this thing, the trust game*». Sin embargo, aunque el texto original no pueda editarse, el traductor deberá crear en la lengua meta un discurso correcto a nivel gramatical que refleje el mismo significado, tal y como se observa en el ejemplo. Al mismo tiempo, se han omitido dos coletillas comunes en el inglés estadounidense hablado. Por un lado, se ha prescindido de «*this thing*», que no añade información extra y su reproducción en el texto traducido habría significado un texto más extenso. Por otro lado, la coletilla «*like*», que bien podría haberse traducido en este caso como «y ella me dijo», ha sido omitida por motivos de isocronía, ya que suponía una pérdida menor que quedará subsanada con la utilización de los elementos suprasegmentales propios del lenguaje oral, ya que la actriz aplicará una

entonación diferente al fragmento citado entre comillas y dejará de este modo claro que se trata de una cita directa de algo que dijo otra persona.

En el siguiente ejemplo, de igual modo, se ha omitido la coletilla común «*you know?*» que, por norma general, no aporta información al significado de la oración:

**Tabla 2**  
**Ejemplo de omisión de coletillas**

<i>Texto origen</i>	<i>Texto meta</i>
<i>Like it couldn't be dead because we were living it. We were doing it and thinking it and feeling it. You know, how could it be dead?</i>	No podía estar muerto porque nosotras lo vivíamos, lo practicábamos y lo sentíamos. ¿Cómo podría estar muerto?

Igualmente, se vuelve a omitir la coletilla «*like*» y la repetición innecesaria de «*we were*» que fácilmente puede eliminarse uniendo ambas frases.

En cualquier caso, la eliminación de este tipo de marcas de la oralidad, no significará que el registro no se mantenga o que las palabras malsonantes deban ser eliminadas. En este caso, por fidelidad al texto original y al propio lenguaje desenfadado característico del movimiento *riot grrrl* y de la escena punk, el registro y las palabras malsonantes, aunque no sean abundantes, se han mantenido salvo en contadas ocasiones en las que la isocronía dificultaba la inclusión de las mismas. Aun así, se ha procurado evitar el error común de traducir «*fucking*» por «jodido» como calco del inglés en los casos en los que en la lengua meta otro tipo de expresiones encajarían de forma más natural. A continuación se muestran algunos ejemplos:

**Tabla 3**  
**Ejemplos de traducción de palabras malsonantes**

<i>Texto origen</i>	<i>Texto meta</i>
<i>What is the story of my life? I have no fucking idea.</i>	¿Cuál es la historia de mi vida? No tengo ni puta idea.
<i>“oh, that's actually a crappy, totally unreliable test.”</i>	«en realidad esa es una prueba de mierda y poco fiable»
<i>[...] because it shouldn't just be one person in the crowd's responsibility to deal with fuckers.</i>	Porque no debería ser responsabilidad de una sola persona enfrentarse a esos cabrones.

### 3.2.2 Sincronía

Por otra parte, durante la traducción deberemos tener en cuenta también la sincronía de literalidad. Según expresan Franco *et al* (2010:80), a la hora de ajustar el texto, el traductor debe tener en cuenta que una característica propia de las voces superpuestas es dejar algunos segundos al principio y al final de la intervención, no obstante, no siempre se cumplirá este requisito. Aunque este tipo de decisiones pueden ser tomadas por el estudio, el traductor/a debe estar capacitado para entregar un producto preajustado o ajustado que se adapte a estas necesidades. Un aspecto que se ve recalcado al dejar unos segundos en los que se oye sólo la voz original al principio y al final es la necesidad de mantener la sincronía de literalidad entre lo que acabamos de escuchar en la lengua origen y lo que inmediatamente oiremos en la lengua meta y viceversa tras la intervención. Esta estrategia otorgará a la audiencia que tenga nociones de la lengua origen una sensación mayor de fidelidad al texto origen, mientras que el caso contrario podría llevarles a pensar que la traducción es inexacta o inadecuada. El siguiente es un ejemplo en el que un fallo de sincronía de literalidad podría ser percibido incluso por alguien que no dominase la lengua origen:

**Tabla 4**  
**Ejemplo de sincronía de literalidad**

<i>Texto origen</i>	<i>Texto meta</i>
<i>Bikini Kill wasn't just the best girl band. They were the best band.</i>	Bikini Kill no sólo era el mejor grupo de chicas. Era el mejor grupo.

En un caso como este, el nombre Bikini Kill sería reconocible para toda la audiencia y una posible omisión del nombre del grupo, el cual se podría llegar a sobreentender, en aras de acortar el texto meta para la isocronía, podría ocasionar un resultado no deseado para la sincronía de literalidad.

La sincronía cinésica es descrita por Franco *et al.* (2010:81) como aquellos casos en los que el texto tiene que estar en sincronía con el lenguaje corporal de la persona en pantalla. En *The Punk Singer* encontramos diversos ejemplos en los que la imagen cobra especial importancia debido a los gestos de la persona que interviene. Por ejemplo, en el fragmento en el que Kathleen Hanna explica el juego de la confianza que le había enseñado su madre, hace un gesto con las manos al explicar cómo cae de espaldas (ver Anexo I, minuto 5:23 y fragmento correspondiente del vídeo). Ocurre igual en el minuto 10:54 (ver Anexo I) cuando Corin Tucker expresa con un «Tachán» la sorpresa de la aparición de Hanna, onomatopeya que acompaña con un gesto de manos. En estos dos ejemplos, así como en otros tantos que pueden observarse si se compara la traducción con el vídeo correspondiente, el/la traductor/a, en primer lugar, deberá ofrecer un texto que fácilmente coincida en el orden de palabras, extensión y sentido con los gestos en pantalla y el actor o la actriz de doblaje, en segundo lugar, deberá asegurarse de hacerlo coincidir durante la grabación.

Por último, Franco *et al.* (2010:82) nos hablan de la sincronía de acción como aquella que se produce cuando la imagen y el texto deben coincidir debido a que el texto hace referencia a algún elemento en pantalla que no podrá pasar desapercibido para el espectador. En la intervención del minuto 6:10 del documental (ver Anexo I), Kathleen Hanna describe una de las obras feministas de estilo *collage* que realizó tomando imágenes de los libros de la biblioteca. A estas imágenes les añadió un eslogan al que hace mención al mismo tiempo que en pantalla vemos la obra y la cámara se acerca a cada una de las frases en su lengua original al mismo tiempo que el espectador oye a Hanna decir las en su discurso. Se da el mismo caso en la intervención de Tammy Rae Carland en el minuto 6:50 (ver Anexo 1) cuando hace referencia a la revista Time y al mismo tiempo aparece en pantalla la portada de dicha revista. Al igual que con la sincronía cinésica, la sincronía de acción debe mantenerse para conservar la coherencia entre el audio y la imagen, ya que una inconsistencia de este tipo puede ser percibida como un error o como falta de fidelidad por el espectador.

En conclusión, para efectuar la traducción para *voice-over* de un producto entrarán en juego las consideraciones generales aplicables a cualquier traducción, así como las propias de la traducción audiovisual, con algunos matices aplicables según la modalidad. Mientras la sincronía cinésica y la de acción son necesarias tanto en las voces superpuestas como en el doblaje, la sincronía labial no tendrá relevancia en la primera modalidad, pero será de extrema importancia en la segunda (Chaume, 2004), de igual modo que la sincronía de literalidad no tendrá relevancia en el doblaje, ya que en ningún momento se podrán oír las voces originales.

### 3.2.3 Aspectos culturales

Otro de los aspectos especialmente relevantes para la traducción es la adaptación cultural, pues el espectador de la cultura meta puede no reconocer algunos aspectos tan específicos como el ejemplo que Franco *et al.* (2010:92) plantean que un receptor de una cultura como la española podría no entender una referencia al tamaño de West Virginia, por lo tanto, una referencia de este tipo deberá ser transferida tras un previo proceso de adaptación. Esto ocurre en las más diversas modalidades de traducción y, por ello, existen múltiples posiciones y estrategias válidas que tratarán de resolver el dilema de las diferencias culturales. Según Venuti, se puede hablar de dos enfoques principales. Por un lado, la domesticación, que supone «*an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values*» (1995:20), lo

que significa que el texto origen sufrirá, en la medida de lo posible, una reducción de los rasgos que puedan resultar extranjeros para la cultura meta. Y, por otro lado, el enfoque extranjerizante, lo que conlleva «*choosing a foreign text and developing a translation method along lines which are excluded by dominant culture values in the target language*» (Ibíd., 1998:242), lo que implicará mantener las diferencias culturales del texto origen y plasmarlas en el texto meta. Ambos enfoques presentan partidarios y detractores; sin embargo, en muchas ocasiones, el método a seguir por parte del traductor o la traductora podrá combinar ambas posiciones o estrategias propias de un enfoque u otro para dar como resultado un texto que cumplirá una función específica. Este será el caso de nuestro objeto de estudio.

Aunque bien podrían haberse adoptado diferentes soluciones para el tratamiento de los aspectos culturales intrínsecos en *The Punk Singer*, la tendencia generalizada ha sido de tipo extranjerizante, con un propósito educador claro. El propio contexto de los temas principales que se presentan, bien sean del movimiento *riot grrrl* o de la vida de Kathleen Hanna, resultará, por norma general, desconocido para el espectador de la cultura meta. Sin embargo, se ha considerado que una de las funciones principales del texto meta deberá ser la de informar al espectador y, por lo tanto, la alteración de determinadas referencias para adaptarlas a una cultura meta, ocasionaría la pérdida de veracidad en hechos reales de tal etapa de la historia y de la vida de Hanna. De igual modo, habrá casos más concretos en los que la aproximación ha tenido un carácter más domesticador o explicativo.

Quizás el ejemplo extranjerizante más evidente que podremos encontrar en el anexo 1 es el de mantener en inglés el término «*spoken word*». Si bien parece existir una traducción literal que podría describir la idea esencial de esta actividad («palabra hablada»), estaríamos extrayendo un concepto mucho más complejo de un contexto en el que guarda completo sentido. Lo que hoy en día se entiende como *spoken word* es un tipo de poesía protesta que se originó en el contexto del Renacimiento de Harlem y los derechos civiles de las personas de color y en el panorama del blues en los años 20; fue retomado más tarde en los años 50 y 60 por la generación Beat como protesta por las restricciones políticas de la Guerra Fría (Smith y Kraynac, 2009:20). Del mismo modo que el movimiento *riot grrrl* no puede entenderse igual fuera del contexto norteamericano y no tuvo una repercusión directa en la cultura meta, el fenómeno del *spoken word* tampoco surgió en España como movimiento artístico ligado a ninguna protesta, por lo que cualquier traducción literal o sustitución por un referente de la cultura meta provocaría un problema de incoherencia con el propio contexto del texto origen. Por ese motivo, la estrategia adoptada ha sido la de retención, que Pedersen (2011:76) describe como orientada al texto origen por mantener un elemento del mismo en el texto meta. Se considera retención marcada si, como en el caso de nuestro ejemplo, la palabra mantenida se marca en cursiva o de algún otro modo para distinguirla de la lengua meta (Ibíd) aunque este tipo de especificaciones no serán relevantes para aquellas modalidades de traducción de naturaleza hablada como las voces superpuestas o el doblaje.

Aunque el enfoque domesticador ha sido utilizado en menor medida, quizás un buen ejemplo sea el siguiente:

**Tabla 5**  
**Ejemplo de enfoque domesticador**

<i>Texto origen</i>	<i>Texto meta</i>
<i>I'm gonna talk like this, and I'm gonna sound like a valley girl [...].</i>	Voy a hablar así y voy a sonar como una pija [...].

La expresión «*valley girl*» hace referencia a San Fernando Valley, un área del condado de Los Ángeles. De forma literal, una *valley girl* sería cualquier chica de esa zona, sin embargo, de forma coloquial se utiliza esta expresión para referirse a cualquier chica, normalmente blanca y con poder adquisitivo alto, de todo el sudoeste de Estados Unidos, que tenga una actitud pija y lo muestre en su lenguaje mediante el uso repetitivo de expresiones del tipo «*oh my god*» para sorpresa, «*like*» intercalado múltiples veces entre frases, «*totally*» como énfasis, «*whatever*» para mostrar indiferencia, cambiar de tema o llenar vacíos en conversaciones, etc. En este caso, al tratarse de una figura tan específica y cuya

referencia despierta en el espectador norteamericano una imagen clara, mantenerla sin más o traducirla literalmente provocaría un vacío importante de significado para el espectador de la cultura meta. A diferencia del caso anterior, la importancia de mantener en contexto esta expresión no es tan relevante, sino que lo es el significado de la misma, por lo que se ha optado por utilizar una estrategia de generalización con enfoque hacia la cultura meta consistente en el uso de un término más general para sustituir a otro más específico (Ibíd, 2010:85). La palabra «pija», que traducida al inglés sería «*posh*», englobaría a todos los tipos de mujer pija, entre ellas se encontraría el caso de las *valley girls*.

En definitiva, aunque podrían ponerse otros ejemplos similares de enfoque domesticante extraídos de la traducción objeto de estudio, también se podría considerar que son, en la mayoría de las ocasiones, neutralizaciones de términos con excesiva marca cultural, para ayudar al espectador de la cultura meta a entender conceptos que, sin ser claves en el mensaje global del producto, no se puede prescindir de ellos para la comprensión de determinadas unidades de significado.

Al margen de tales casos, el enfoque generalizado de la traducción es fundamentalmente extranjerizante, ya que, como se ha comentado anteriormente, la temática y función del producto original así lo exigen, especialmente para la transmisión de conocimiento sobre un tema que, hasta ahora, ha tenido escasa resonancia en la cultura meta.

#### **4. El contenido feminista en *The Punk Singer* y su tratamiento en la traducción**

##### **4.1. Los conceptos de los estudios de género y la interseccionalidad**

Antes de adentrarnos en un análisis de la intersección disciplinar que plantean los estudios de género en relación con los estudios de traducción, resulta fundamental comprender los conceptos básicos de los diferentes feminismos en toda su amplitud.

El concepto de género es quizás el más básico de todos y debe distinguirse del de sexo biológico. Según Cameron (1992:24), el género es la diferenciación social de las personas, actividades, comportamientos y características entre femeninas o masculinas, en contraposición a hembra/varón, que habitualmente se conoce como sexo. Por lo tanto, el género es la femineidad o la masculinidad que percibimos en una persona y se encuentra más ligado a la identidad que a la distinción biológica de hombre o mujer como sexos (De Marco, 2012:26). Atendiendo a las afirmaciones de Butler (1990:25) la identidad «*is performatively constituted by the very 'expressions' that are said to be its results*», lo que se traduce en que el género es un rol adquirido y adoptado por cada persona según las circunstancias e individuos que le rodean, el tiempo y el contexto social. Introducimos así el concepto de performatividad de Butler como el conjunto de patrones de comportamiento que adquiere el individuo cuando, independientemente de su sexo, desempeña los roles atribuidos socialmente a un género específico como constructo. De Laurentis (1987:5) afirma que el género es un sistema de significados que correlaciona el sexo a una serie contenidos culturales de acuerdo a los valores y jerarquías sociales, lo que, desde el punto de vista de De Marco (2012:28), significa que los medios de comunicación son tecnologías sociales del género, es decir, representan, construyen y deconstruyen el significado y los valores que se asignan a los individuos según su identidad de género. Este aspecto será fundamental para el posterior análisis que se llevará a cabo en el punto 4.2.

Considerando la performatividad del género y el papel decisivo que desempeña la cultura y los diferentes productos fruto de la misma en la elaboración de patrones de género marcados, podríamos arriesgarnos a afirmar que muchos de los patrones establecidos, a menudo a través del lenguaje empleado y las representaciones en dichos productos, son un arma peligrosa que puede jugar en contra no sólo del género «débil» sino también de los que se encuentran más arriba en la escala de privilegios. Kimmel (2001:272), desde una perspectiva de estudios de la masculinidad, parte de la idea de que las características comúnmente atribuidas a lo masculino son, entre otras, la agresión, la competitividad y el poder, que tiene peligrosas implicaciones como que la masculinidad «*is about the power of these definitions themselves to serve to maintain the real-life power that men have over women and that some men have over other men*» (Ibíd.: 272). Por lo tanto, este doble filo del patriarcado, no sólo afecta a la mujer, sino que todo hombre que no encaje en el modelo socialmente establecido de masculinidad, estará sometido también al juicio de aquellos que encajen mejor en dicho modelo.



En la escala de privilegios previamente mencionada, aquel individuo que encaje mejor en los roles establecidos por las representaciones del patriarcado, gozará de mayores privilegios y menor presión social. Aun así, limitar esta escala de privilegios a la mera capacidad performativa del género asociado a nuestro sexo, es ponernos una venda en los ojos ante otros tantos sectores oprimidos de la población cuyos privilegios les han sido mermados por no encajar en otro tipo de estereotipos o patrones normalizados. Por ese motivo, los estudios de género se han transformado a lo largo de la historia en un campo de investigación multidisciplinar y el feminismo en un movimiento interseccional, entendiendo como intersección el conjunto de las múltiples opresiones que sufren las personas de color y pobres en particular, pero de forma más general, todas las personas por sus diferentes sexualidades, edades y habilidades físicas (Zack 2005:7). Así pues, dada su interrelación existente en materia de variedad étnica, opresión y subyugación, la teoría poscolonial convive con el feminismo (De Marco, 2012:34), lo que significará que los estudios de género considerarán también la raza (o etnia), la clase y la sexualidad como parte fundamental de la escala de privilegios y de los papeles de opresor y oprimido.

Tradicionalmente, los feminismos de las primeras olas trataba sólo los problemas que afectaban a las mujeres blancas (Ibíd), lo cual despertó en los feminismos de la tercera ola la necesidad de esta interseccionalidad que valorase la existencia de mujeres de otras razas, clases y condición.

#### **4.2. Estudios de género y traducción como binomio: conceptos y estrategias lingüísticas**

«*Translation is a process of mediation which does not stand above ideology, but works through it*» (Simon 1996: 8), con esta afirmación, Simon defiende la teoría de que la traducción irremediamente recorre un camino conjunto con la ideología y que por lo tanto una manipulación inevitable sucede en el momento de la traducción.

El término *Manipulation School* comenzó a utilizarse a raíz de la publicación del libro *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation* (Hermans, 1985). En este libro, el autor estudia las manipulaciones que se producen en todo texto traducido. Según De Marco (2012:37), Hermans, Lefevere y Kambert, entre otros académicos, conformaron el grupo defensor de la teoría de los polisistemas, que buscaban dar relevancia a la dimensión cultural de la traducción para hacer un acercamiento a los estudios de traducción desde una perspectiva descriptiva y no prescriptiva. Lefevere y Bassnett (1990:9) defienden la traducción como reescritura, lo que Olga Castro describe como «el afán de recreación y no de mera reproducción de la traducción», lo que le otorga «identidad propia y autonomía al texto traducido respecto del original, a la vez que aboga por la aspiración de visibilidad del traductor/a en su tarea profesional» (2008:286).

Desde esta perspectiva irremediamente intervencionista, la ideología del traductor/a siempre está presente de forma consciente o inconsciente. Si lo planteamos desde un enfoque de estudios de género, el traductor siempre se va a posicionar en un lenguaje con ideología patriarcal o feminista, si bien, como afirma Castro, los traductores que nieguen la intervención, estarán utilizando de modo inconsciente un lenguaje patriarcal y, por lo tanto, practicando dicha ideología dominante ya que es la que se apreciará como «normal» o «natural» y no será cuestionada por el receptor o la crítica (Ibíd.). Así pues, Castro también afirma que la traducción es al texto original lo que los feminismos al discurso del patriarcado. Esto quiere decir que se posicionan en un puesto de inferioridad en la jerarquía de poder social para pasar a ser elementos periféricos respecto a un punto central o «normal» (Ibíd.: 287).

Considerando estos aspectos, una traducción que recurra a un lenguaje inclusivo podría ser tachada de infiel y cargada de ideología; sin embargo, haciendo una afirmación de ese tipo estaríamos obviando el hecho de que la traducción dominante con lenguaje «natural» está, por extensión, también cargada de ideología patriarcal, especialmente cuando trasvasamos mensajes de lenguas como el inglés cuyas marcas de género gramatical son menos evidentes que las de las lenguas romance. En cualquiera de los casos, la subversión del lenguaje patriarcal hacia un lenguaje inclusivo, no dejaría de ser, en todo caso, otro modo de traducción desde una ideología patriarcal hacia una ideología feminista e igualitaria que superase la tendencia de la lengua a considerar lo masculino como la norma o «*Male-As-Norm-Principle*» (Braun, 1997:3).

Los primeros pasos de la traducción feminista se dieron en la zona anglofrancesa de Québec en las décadas de los 80 y 90, como corriente de trabajo y pensamiento feminista que defendía la necesidad de eliminar las marcas patriarcales del lenguaje y de la sociedad (Castro, 2008:288). Los traductores y traductoras del movimiento llevaron a cabo desde el principio tres objetivos principales: la denuncia social en nombre de las autoras silenciadas cuyas obras habían sido omitidas por el patriarcado dando prioridad de forma sistemática a los autores hombre; desvelaron la carga feminista de libros cuyo sentido original había sido distorsionado; y como objetivo esencial, propusieron el uso de un lenguaje no sexista que permita una reforma de la representación de la mujer e inicie un camino hacia una sociedad no patriarcal (Ibíd.).

Para la implementación práctica de la traducción feminista, se pueden llevar a cabo una gran variedad de estrategias que, al contrario de la creencia de determinados sectores, no pretende eliminar la presencia masculina o sustituirla sino otorgar un matiz igualitario a contenidos que de forma innecesaria conllevan una carga lingüística machista. Para ello el traductor/a feminista deberá efectuar una (re)escritura consciente que aplique estrategias discursivas neutralizadoras como las que a continuación expongo y que recoge Olga Castro en su artículo «Elementos discursivos para una reescritura feminista» (2008):

- La suplementación compensación: consistente en la intervención del traductor o la traductora en el texto origen para compensar las diferencias de connotaciones y marcas de género en una lengua y otra.
- La metatextualidad: mediante la inclusión de textos, notas o paratextos que explican y justifican determinadas intervenciones de forma que quede patente los significados que podrían perderse en la traducción según la ideología de quien lo tradujese.
- El secuestro: por el cual el traductor/a interviene en el texto introduciendo cambios que estrictamente no tienen que ver con la versión original, como la sustitución del masculino genérico por femeninos, o utilizar una cantidad similar de masculinos y femeninos en los casos en los que términos, por ejemplo los que hacen referencia a profesiones, que en la lengua original no tienen marca de género y en la lengua meta necesariamente la tienen.
- El pacto especular (Dépêche 2002:19): en este caso el autor/a colabora con el traductor/a para un proceso de coautoría.
- Estrategias de generalización y neutralización: mediante la utilización de términos no sexistas, normalmente nombres colectivos como «alumnado», «vecindario», «población», «descendencia», etc.
- En las ocasiones que el contexto lo permita, la explicitación del género femenino junto al masculino, es también una opción de inclusión viable, mediante el uso de barras o dobles, entre otras estrategias similares.

Deberemos tener en cuenta que estas estrategias son aplicables en mayor o menor medida según la modalidad de traducción, por lo que algunas de ellas, como podría ser la inclusión de los dos sexos con marcas textuales como el doblete o la metatextualidad no serán opciones viables en traducciones con carácter oral como las propias de voces superpuestas o doblaje. Sin embargo, las estrategias de intervención que ayuden a la visibilidad o neutralización del género a partir de la inclusión de personajes variados cuando la lengua meta no tenga marca de género (o abuse de uno de ellos) o del uso de nombres colectivos serán estrategias completamente compatibles con las modalidades audiovisuales que presenten restricciones mayores.

La motivación para una colaboración activa del traductor/a en el feminismo mediante el uso de estrategias inclusivas que permiten la representación de la mujer y de la diversidad y que no inviten a la presuposición de que lo masculino, lo blanco, lo de nivel socioeconómico medio-alto, etc. es la norma se basa en la creencia de que el lenguaje como método comunicativo es uno de los principales pilares que, de forma inconsciente en la mayoría de los casos, ayudan a mantener la performatividad de patrones de conducta artificiales asociados a los constructos de hombre y mujer, lo que perpetúa los valores del patriarcado y las consecuencias negativas de las que se ha hablado en el punto 4.1.

Por ese motivo, el binomio de estudios de género y traducción es un campo que debe continuar investigándose en aras de conseguir un lenguaje inclusivo y respetuoso con la variedad de la realidad

social, dando así a todos/as la oportunidad de sentirse representados y respetados de forma institucional, cultural y social.

#### 4.3 Tratamiento de contenidos y textos feministas: el caso de *The Punk Singer*

Las estrategias explicadas anteriormente, así como cualquiera que el/la traductor/a considere que puede ser viable y oportuna para la implementación de un lenguaje inclusivo, serán aplicables, siempre que la modalidad así lo permita, a cualquier tipo de texto. Sin embargo, otra labor fundamental para posibilitar el avance en las teorías de género y en la revolución feminista e interseccional es la visibilidad de los textos y productos cuyo contenido pueda ayudar a difundir estos valores.

Como apunta De Marco (2012:39) las mujeres han ido gradualmente siendo conscientes del poder que tiene la escritura como herramienta ideológica, lo que las ha llevado también a darse cuenta de que la traducción puede ser un poderoso catalizador del cambio social. La traducción de productos como *The Punk Singer* ayudarán a transmitir el mensaje y, por norma general, facilitarán la labor de traducción en cuanto al uso del lenguaje inclusivo, ya que este tipo de productos suelen contener escasa carga de lenguaje patriarcal o excluyente. Sin embargo, presentarán un reto muy específico, propio de aquellos campos de estudio en desarrollo: el tratamiento de temas y terminología sobre las que puede existir escasas obras de referencia y textos paralelos, especialmente en la lengua meta.

En el caso de *The Punk Singer*, como ya se ha explicado anteriormente en el punto 2, la temática principal girará alrededor del movimiento *riot grrrl* en concreto y el feminismo en general, utilizando como hilo conductor la vida de la cantante y activista Kathleen Hanna. Si bien la cantidad de información existente en lengua española sobre feminismos de la tercera ola es relativamente escasa, aún menor lo es la de contenidos asociados al movimiento *riot grrrl*, sobre el que no existen obras traducidas en la actualidad, obligando al traductor o la traductora a tomar cierto papel de autoría sobre un lenguaje y una temática de la que carecerá de textos paralelos y tendrá que tomar decisiones sobre terminología y estrategias traductológicas.

Gracias a la naturaleza *underground* del movimiento *riot grrrl*, el contacto con personas que estuvieron involucradas en primera persona en el mismo es relativamente sencillo, lo cual puede facilitar la labor de traducción y la posible carencia de documentación. Siempre y cuando el enfoque de la traductora o del traductor sea el de transmitir los conceptos o cultura feminista, deberá tomar tal función como primordial en el momento de la toma de decisiones terminológicas y de estilo.

Franco *et al* (2010:87) destacan el reto que supone la terminología para el traductor en los productos que no son de ficción y que han de ser traducidos para voces superpuestas, con las restricciones añadidas de la modalidad. Las autoras explican que la documentación se convierte en un punto clave del proceso de desentramado de la información que se nos presenta en el texto origen. No obstante, aunque la comprensión del original, por norma general y según apuntan las autoras, será de mayor dificultad cuando se trate de productos de temática científica, las ciencias humanas no dejan de presentar un reto importante, agravado en este caso por la escasa cantidad de material de referencia en la lengua origen y la ausencia casi total de este en la lengua meta. Por ese motivo se ha procedido a hacer un tratamiento especialmente extranjerizante de algunos términos claves de la terminología como el propio término *riot grrrl*, que ha sido considerado como intraducible por la naturaleza simbólica del nombre. Sin embargo, el mismo documental da pie a introducir una breve especificación del significado o simbolismo del término, como podemos observar en el siguiente fragmento:

**Tabla 6**  
**Ejemplo de estrategia extranjerizante**

<i>Texto origen</i>	<i>Texto meta</i>
<i>Our friend Jen Smith said “you know what we need? We need a girl riot.”</i>	Jen Smith [Yen Esmíz] dijo: «necesitamos una revuelta de mujeres, un <i>girl riot</i> [gerl ráiot]».
<i>Tobi had talked about “angry girl” with many R’s. The combination of what Jen Smith</i>	Tobi sugirió « <i>angry girl</i> », mujer enfada,

---

and Tobi said became “riot grrrl”.

con muchas erres. Combinado con lo que dijo Jen, se convirtió en «riot grrrl».

---

El texto original ha sido reformulado para facilitar la inclusión de las aclaraciones pertinentes sobre el significado de los términos en inglés. De este modo, se hace posible mantener la terminología original sin que pierda su simbolismo, al mismo tiempo que se ofrece al espectador de la cultura meta una breve explicación de esta nueva terminología, que podrá pasar a incorporarse como normal o habitual en el texto.

Otro término clave para el desarrollo del panorama punk y *riot grrrl* es el de «fanzine». Si bien se trata de un término de origen claramente anglosajón, la inexistencia de un término equivalente en lengua española ha llevado a la reciente admisión como neologismo de esta palabra en el diccionario de la Real Academia Española en su vigésima tercera edición, que será publicada en octubre de 2014 (RAE, 2014), salvando al traductor/a de la necesidad de alterar especialmente la estructura o contenido del texto original con explicaciones o paráfrasis.

No ocurre lo mismo con la unidad terminológica que conforma el lema que da voz a las *riot grrrls*, «*Girls to the front*», en el que se ampara la idea fundamental del movimiento: en un mundo de chicos [el punk como reflejo de la sociedad patriarcal], las chicas son invitadas a adelantarse al frente y tomar el espacio que les corresponde para dejar de ser las «sujeta-chaquetas» que tradicionalmente habían sido en los conciertos de punk. Aun tratándose de un lema que, tal cual, en su lengua original, se convierte en marca intransferible del movimiento *riot grrrl* y que empodera a las primeras mujeres de la tercera ola del feminismo, resulta prácticamente imprescindible traducirlo para la transmisión de la idea a una cultura meta, incluso si esto significa la alteración, a través de la traducción, del lema como «marca» identificativa. No en vano, se podría considerar que será responsabilidad de las traductoras y traductores especializados en campos con menores restricciones de espacio o extensión, como el literario, ayudar a introducir en la cultura meta el concepto de «las chicas al frente» como hermano o equivalente del intransferible «*Girls to the front*» que representa al movimiento original, para que sean reconocidos con el mismo valor de marca o eslogan.

En definitiva, la labor del traductor o la traductora se torna al mismo tiempo en la de creador/a o guardián/a de un mensaje que deberá transmitir con cuidado y conocimiento del tema, para mantener la función informativa al mismo tiempo que perpetúa la relación del texto meta con el contexto original que respalda las teorías o movimientos que se pretenden transmitir.

#### **4.4 La importancia de la representación y el papel de la traducción**

Íntimamente relacionado con el punto anterior, se encuentra la importancia de la visibilidad entendida como representación. Según Corinne Enaudeau (1999:27), representar algo implica sustituir lo ausente y, por lo tanto, la representación «sólo se presenta a sí misma, se presenta representando a la cosa, la eclipsa y la suplanta, duplica su ausencia». Se podría arrojar de esta afirmación que la representación puede llegar a ser clave en la elaboración del concepto mental que tengamos de la cosa representada, pudiendo darse incluso el caso en el que la propia cosa representada se convierta por extensión en los atributos de la representación y en aquello que un tercero descifra de ella.

Del mismo modo en el que Barrada (2007) explica que Julia Kristeva considera que los textos existen en relación a otros textos, lo que recibe el nombre de intertextualidad, podríamos llegar a afirmar que las cosas, en este caso los cuerpos, las personas, existimos en relación a otras y a la percepción o representación mental que esas personas se forman de nosotros/as según los conocimientos previos que posean sobre los atributos asociados a nuestro sexo, género, etnia, sexualidad y clase, que funcionarían como representación del individuo.

Volviendo a los conceptos tratados en el apartado 4.1, estos atributos asociados a cuestiones de sexo, género, etnia, sexualidad o clase son constructos sociales conformados en gran medida por los medios de comunicación que actúan como tecnologías de género (De Marco, 2012:28) y, habría que añadir, de etnia,

sexualidad y clase, ya que no se puede comprender la escala de privilegios sin contemplar el conjunto de estos aspectos.

El concepto de privilegio tal y como se entiende hoy en día fue acuñado por Peggy McIntosh en su publicación *White Privilege and Male Privilege: A Personal Account of Coming to See Correspondences Through Work in Women's Studies* (1988). De la publicación de McIntosh se puede entender que el privilegio es el conjunto de ventajas o de ausencia de desventajas que posee un grupo mayoritario que habitualmente no es consciente de poseerlo. Así, existiría un privilegio de los blancos frente a otras razas, de los hombres frente a las mujeres, de las personas con sexualidades normativas frente a las no normativas, de las clases altas frente a las más bajas, etc. Este conjunto de privilegios que se nos otorgan según los atributos que se nos han adjudicado por la representación de nuestras etiquetas, nos colocaría en un puesto más cercano o más lejano de la cúspide de la escala de privilegios y viviríamos o existiríamos con los demás (como lo hace el texto respecto a los otros textos) acorde a estos privilegios representados.

Así pues, la relevancia de la representación, de la mera existencia que otorga el ser representado (pues no ser representado es sinónimo de inexistencia), afectará al camino que es necesario recorrer para alcanzar la equidad de privilegios. El poder de la literatura, de los medios de comunicación y de toda fuente de cultura, es clave en la elaboración de las representaciones necesarias para este propósito.

Es incuestionable el avance que se ha experimentado a nivel mediático en los últimos años con la representación de diferentes colectivos de personas que se escapan de los cánones heteronormativos y patriarcales, como se puede observar en series actualmente en emisión o recientemente emitidas como *Orange Is The New Black* u *Orphan Black*. Ambas son series protagonizadas por mujeres, personas transexuales, intergénero e intersexuales, de diferentes etnias, homosexuales, bisexuales, pansexuales, heterosexuales etc. Se desenvuelven, además, en un argumento cargado de crítica social con fuertes raíces feministas e interseccionales. Sin embargo, en contraposición a estas series, se ha generado lo que popularmente se ha calificado como *queerbaiting*, un término de reciente acuñación que aún no aparece en el marco teórico del feminismo académico por ser tan novedoso. *Urban Dictionary* (2014) lo define como «*when people in the media (usually television/movies) add homoerotic tension between two characters to attract more liberal and queer viewers with the indication of them not ever getting together for real in the show/book/movie*». Este fenómeno lo podremos observar en series como *Supernatural* o *Sherlock*. ¿Es el *queerbaiting* un caso real de representación inclusiva? Posiblemente se trate de una estrategia publicitaria para atraer audiencia, lo que convierte la representación de lo «invisible» en un arma de doble filo que puede ser utilizada con propósitos diferentes a los originales planteados por los movimientos inclusivos.

Por lo tanto y sobre estas bases teóricas se construye y realza la importancia de la traducción como labor que, sin duda, contribuye a la transmisión de ideas, conceptos y representaciones de aquello que permanece visible, pero especialmente de aquello que permanece invisible. El/la traductor/a podrá actuar no sólo traduciendo textos de contenido inclusivo, sino también siguiendo estrategias que aboguen por esta inclusión a nivel lingüístico, como se ha observado en el apartado 4.2.

## 5. Conclusiones

Como hemos observado a lo largo de este trabajo, la labor del/de la traductor/a en cooperación con los medios de comunicación y los/las autores/as de obras con repercusión cultural es fundamental para eliminación paulatina de aquellos contenidos que perpetúan los constructos y etiquetas sociales que provocan discriminación o excluyen de antemano la existencia de determinados comportamientos, sexualidades o prácticas del género. La traducción de productos como *The Punk Singer*, que dan acceso a contenidos feministas a nivel no sólo de entretenimiento sino también teórico, suponen y supondrán a la larga una herramienta interseccional clave para la propagación de ideologías y productos procedentes de culturas no dominantes.

Tras esta investigación, se puede llegar a la conclusión de que existen al menos dos vías posibles para contribuir como traductoras y traductores a una causa que nos afecta a todos como miembros de esta sociedad. Por un lado, aquellos/as que, en el día a día de su trabajo, decidan adoptar una postura inclusiva y deshacerse de las influencias de una sociedad patriarcal que ejerce la opresión desde el sistema y de

forma, a menudo, sutil, deberán realizar un ejercicio de autoevaluación del nivel de marcas patriarcales que de forma consciente o inconsciente aparecen en su lenguaje, su modo de traducir y especialmente en su modo de interpretar el texto origen del que habitualmente se tiende perpetuar el «*Male-As-Norm-Principle*» (Braun, 1997:3) y la asunción de que la norma o lo normal es ser heterosexual, cisgénero o blanca/o. Esta práctica no es exclusiva de aquellos/as que tienen comportamientos discriminatorios, sino que también se observan en las personas que, aun teniendo pensamiento tolerante, no han realizado este ejercicio necesario de autocrítica y evaluación y perpetúan estos comportamientos de forma inconsciente. Por otra parte, la segunda vía de contribución tiene que ver, como hemos visto a lo largo de este análisis, con la labor del/de la traductor/a como coautor/a o responsable de la visibilidad de aquellas obras inclusivas o procedentes de culturas no dominantes que habitualmente pasan desapercibidas o «invisibles» por la ausencia de traducción. Ambas vías son complementarias, aunque la primera no es dependiente de la segunda pero la segunda no es viable sin la primera, ya que la traducción de estos productos como labor inclusiva deberá recurrir de forma irremediable al lenguaje inclusivo ya que sin él caeríamos de nuevo en la perpetuación de estas tendencias que pretendemos evitar.

La traducción para voces superpuestas del documental *The Punk Singer* funciona en este trabajo como ejemplo de estas dos vías. Como ya se ha comentado anteriormente, no existen actualmente obras literarias ni productos audiovisuales sobre las *riot grrrls* en lengua española, lo que provoca un vacío cultural o de conocimiento sobre este movimiento clave del feminismo *underground* de la tercera ola. Con la traducción de este documental se ofrecería un acceso directo y de comprensión sencilla para el espectador que desconozca no sólo a las *riot grrrls* sino que pueda tener escasos conocimientos sobre feminismos e interseccionalidad. Funcionaría, así, como herramienta educativa esencial en la materia e introduciría una nueva área de producción e investigación aún inexistente en España y otros países de habla hispana. Al mismo tiempo, esta iniciativa puede animar a otros traductoras/es a llevar a cabo el mismo proceso inclusivo para otras materias o áreas de estudio poco tratadas en nuestra lengua. Por supuesto, como ya se ha apuntado anteriormente, el/la traductora habrá de tomar conciencia también de la modalidad de traducción con la que trata y adaptar las estrategias inclusiva según las restricciones de la modalidad. Tal y como hemos observado, en la modalidad de voces superpuestas, deberemos atender especialmente a la oralidad y a las restricciones de isocronía y sincronía, que nos llevará a adoptar estrategias como las ejemplificadas a lo largo del apartado 3.

En definitiva, tras este análisis y los anexos que lo acompañan, se ha pretendido indagar en una perspectiva diferente para la traducción e introducir un área de estudio innovadora dentro de los estudios de género aplicados a la traducción en España y los países de habla hispana que podrá dar lugar a nuevas investigaciones relacionadas o más extensas, así como a la elaboración de traducciones que apoyen la inclusividad.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Barrada, A. (2007). «Intertextualidad y traducción: la alusión como elemento primordial en la traducción de los textos literarios del árabe al español», *Revista electrónica de estudios filológicos*. 13, julio. ISSN: 1577-6921.
- Braun, F. (1997). «Making men out of People: the MAN principle in translating genderless forms», en Helga Kotthoff y Ruth Wodak (eds) *Communicating Gender in Context*. Ámsterdam: John Benjamins Publishing, pp. 3-30.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Londres: Routledge.
- Cameron, D. (1992). *Feminism and Linguistic Theory*. Londres: Macmillan.
- Castro, O. (2008). «Género y traducción: elementos discursivos para una reescritura feminista», *Lectora*, 14: 285-301. ISSN: 1136-5781 D.L. 295-1995.
- Chaume, F. (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra, Colección Signo e Imagen.
- De Laurentis, T. (1987). *Technologies of Gender*. Bloomington: Indiana University Press.
- De Marco, M. (2012). *Audiovisual Translation Through a Gender Lens*. Ámsterdam; Nueva York: Editions Rodopi B.V.

Dépêche, M.F. (2002). «As tradções subversivas feministas ontem e hoje», *Labrys, Estudos Feministas*, 1-2, julio/diciembre.

Dixon, W.W., Foster, G.A. (1998). *A Short History of Film*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Enaudeau, C. (1999). *La paradoja de la representación*. Buenos Aires: Paidós.

Franco, E., Matamala, A., Orero, P. (2010). *Voice-Over Translation: An Overview*. Berlín: Peter Lang AG.

Hermans, T. (1985). *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Nueva York: St Martin's Press.

Kimmel, M. (2001). «Masculinity as Homophobia: Fear, Shame, and Silence in the Construction of Gender Identity» en Whitehead, Stephen, M., y Frank J Barrett (eds) *The Masculinities Reader*. Cambridge: Polity, pp. 266-287.

Kristeva, J. (1969). *Recherches pour une sémanalyse*. París: Éditions du Seuil.

Lefevere, A., Bassnett, S. (1990). *Translation, History and culture*. Londres; Nueva York: Printer Publishers.

McIntosh, P. (1988). *White Privilege and Male Privilege: A Personal Account of Coming to See Correspondences Through Work in Women's Studies*. Wellesley: Wellesley college Center for Research on Women.

Pedersen, J. (2011). *Subtitling Norms for Television*. Ámsterdam; Filadelfia: John Benjamins Publishing.

RAE. (Sin fecha de actualización): *Diccionario de la Real Academia Española*. Consultado el 3 de julio de 2014, <<http://lema.rae.es/drae/?val=fanzine>>.

Simon, S. (1996). *Gender in Translation: Culture, Identity and the Politics of Transmission*. London: Routledge.

Smith, M.K., Kraynak, J. (2009). *Take the Mic: The Art of Performance Poetry, Slam, and the Spoken Word*. Naperville: Sourcebooks MediaFusion.

*The Punk Singer* (Sin fecha de actualización): Consultado el 3 de julio de 2014, <<http://www.thepunksinger.com/about-the-film.html>>.

*Urban Dictionary* (Actualizado el 3 de noviembre de 2013): Consultado el 3 de julio de 2014, <<http://es.urbandictionary.com/define.php?term=queer%20baiting>>.

Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres; Nueva York: Routledge.

----- (1998). «The American Tradition», en BAKER, M. (ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation studies*. Londres; Nueva York: Routledge, pp. 305-215.

Zack, N. (2005). *Inclusive Feminism: A Third Wave Theory of Women's Commonality*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, INC.

## FILMOGRAFÍA

*The Punk Singer*. (2013) Documental dirigido por Sini Anderson. Estados Unidos, Long Shot Factory. [DVD]

## ANEXO I

### TRADUCCIÓN DE *THE PUNK SINGER*

- \*Inserto: 00:20 Kathleen Hanna [cázlin jána]. Spoken Word [spóquen uórd]. Olympia, Washington [uásinton] mil novecientos noventa y uno.
- \*KathleenHanna: 00:50 Descubrí a Kathy Acker [cázi áquer], la escritora estadounidense y fui a su taller y me dijo: «¿por qué quieres escribir?» y yo le dije: «porque nunca en la vida me han escuchado y hay tanto que quiero decir». Ella me contestó: «¿entonces por qué haces *spoken word*? deberías tener un grupo musical. Nadie escucha el *spoken word*, pero sí escuchan a los grupos». Así que me fui a casa y monté uno.
- \*Inserto: 01:13 The Punk Singer [de punk sínguer].
- \*Inserto: 01:18 Un documental sobre Kathleen Hanna.
- \*VozFem1: 02:05 Bikini Kill no sólo era el mejor grupo de chicas. Era el mejor grupo.
- \*VozFem2: 02:13 La voz de Kathleen [cázlin] era tan fuerte, tan potente y tan punk [panc]...
- \*VozFem3: 02:26 No era una chica que pasase desapercibida.



- \*LyneeBreedlove: 02:32 Kathleen era como un halo de luz en mitad de la multitud que contagiaba la revolución.
- \*VozFem4: 02:42 Hablaba de lo que lo que no se había dicho, gritaba lo que no se decía y nunca tuvo miedo a hacerlo.
- \*VozFem5: 02:53 Katheen Hanna es una cantante y activista genial, que cambió la vida de muchas chicas porque creó un nuevo modelo de conducta sexy, fuerte, enfadado y divertido a la vez.
- \*VozFem6: 03:12 Kathleen puede parecer muy joven pero consigue que las palabras tengan más impacto, especialmente cuando habla de temas como la violación.
- \*VozMasc1: 03:24 La gran pregunta es: ¿por qué no ha hecho nada los últimos años?
- \*VozFem7: 03:31 ¿Qué ha pasado? ¿Por qué nos ha abandonado? ¿Qué hemos hecho mal?
- \*Entrevistadora: 03:37 ¿Sabes por qué dejo de actuar en 2005?
- \*VozFem8: 03:40 No. La verdad es que no.
- \*JoanJett: 03:46 Bueno, es una pregunta muy amplia. Hay tanto que preguntar.

- \*Locutor: 03:57 Esa es Kathleen Hanna. Tocaba en un grupo de punk llamado Bikini Kill y posteriormente en el popular grupo Le Tigre. Kathleen también cofundó el movimiento feminista *riot grrrl* [*ráiot gerl*]. La han descrito como una fuerza imparable. Como parte de nuestra serie titulada «Músicos y artistas que marcaron la diferencia», Kathleen nos hablará de sus inicios y de por qué en 2005 dejó de actuar.
- \*KathleenHanna: 04:30 Estas son las historias de mi origen. Tengo varias que podría intercalar porque las cosas nunca empiezan por el principio. Nací en Portland, Oregón. Mi madre era enfermera y mi padre montador de tuberías. Mi hermana es cuatro años mayor que yo. Yo ya sabía que sería artista, pero no sabía de qué tipo.
- 04:53 Solía hacer musicales y baile cuando era niña. Una vez hice una canción y un baile y todo el mundo aplaudió y decían lo bien que lo había hecho. Íbamos en coche a casa y mi padre dijo: «deberíamos ir todos a por un helado» y yo estaba feliz porque él estaba orgulloso, hasta que dijo: «porque cualquiera que haga el ridículo así delante de tanta gente se merece un helado». Así que me senté atrás y lloré.

- 05:23 Mi madre y yo teníamos una relación muy especial. Ella es totalmente sádica y rara. Y lo digo desde todo el amor y la generosidad de mi corazón. Uno de mis primeros recuerdos es de mi madre enseñándome el juego de la confianza. Un ejercicio para mejorar la confianza. «Me voy a agachar y me voy a caer de espaldas y me tienes que coger. Después tú te dejas caer y yo te cojo a ti». Se dejó caer y la sostuve. Luego yo me dejé caer y me dejó caer. La miré desde la alfombra, y me dijo entre risas: «No confíes en nadie. Ni siquiera en tu madre».
- \*KathleenHanna: 06:10 Hacía rock sobre sexismo. Tomé fotos de libros de la biblioteca y yuxtapuse las imágenes de las mujeres y luego la foto de esta niña en este marco y puse «finge que te gusta» y luego «cree que te gusta» en el de las amas de casa. Como censuraron mi trabajo en la facultad, montamos una galería de arte en un antiguo garaje y la llamamos Reko Muse [*réco miús*]. Creamos como un espacio de arte feminista.
- \*Inserto: 06:49 «Carrie» [*cárrri*], por Tammy Rae Carland.
- \*TammyRae: 06:50 Creo que llegamos a un nivel muy alto de conciencia sobre el feminismo y las representaciones sexistas de la mujer. Un

recuerdo muy vívido que tengo es de Kathleen enseñándome una copia de un artículo de la revista Time [*táim*] que decía: «¿Ha muerto el feminismo?». Nos afectó. No podía estar muerto porque nosotras lo vivíamos, lo practicábamos y lo sentíamos. ¿Cómo podría estar muerto?

- \*KathiWilcox: 07:18 Recuerdo la primera vez que la vi. Pensé: «¿quién es esa con tanta presencia?». Estaba allí haciendo un desfile de moda en mitad de la biblioteca. Teníamos sólo 18 años, ¿cómo haces eso? Kathleen y yo íbamos a *Evergreen State College* [*évergrin steit cólich*].
- \*TobiVail: 07:39 Nuestras amigas tenían esta idea que llamamos «la revolución al estilo femenino». Esa era nuestra idea. Hagamos que estas chicas toquen instrumentos.
- \*KathleenHanna: 7:52 Había leído el fanzine *Jigsaw* [*yígso*] de Tobi y era una de la pocas chicas que conocía que hablase de feminismo y punk rock en la misma frase.
- \*KathiWilcox: 7:59 Tobi me preguntó: «¿sabes tocar la guitarra o algo?» y yo le dije que no. «¿Sabes tocar el bajo?» «No». Me dijo: «¿quieres formar un grupo?» y le contesté que vale, así que Tobi me dijo: «deberíamos pedirle a Kathleen que sea la cantante» y le dije

que vale porque ella era perfecta para ser cantante. No podía haber una cantante mejor. No había mejor persona para dar la cara. Así que nos juntamos y empezamos a tocar en la casa de los padres de Tobi.

Fuimos sólo nosotras tres durante meses. Queríamos una guitarrista, pero no la conseguimos. Hubo gente que tocó con nosotras, pero no funcionó. Después a Tobi se le ocurrió que se lo pidiésemos a su amigo Bill y yo le dije: «vale, podríamos intentarlo». Así fue.

\*TobiVail: 08:50 Somos Bikini Kill. Yo soy Tobi, esa es Kathi, ese es Billy [*bíll*] y esta es Kathleen.

\*KathleenHanna: 08:58 Somos Bikini Kill y queremos la revolución. Ahora al estilo de las chicas.

09:29 Lo que todo el mundo decía es que no sabíamos tocar instrumentos y nosotras contestábamos: «¿y?».

09:41 Éramos un grupo joven que recibía mucha atención entre muchos grupos que buscaban atención. Y no nos dimos cuenta en el momento porque no éramos ambiciosas, nos importaba una mierda. No ganábamos dinero. Sabíamos que no lo

ganaríamos nunca y lo importante era tocar nuestra música. Teníamos una misión y lo íbamos a hacer con atención o sin ella.

10:06 Difundíamos el mensaje a la calle en nuestros conciertos. Dábamos folletos y explicábamos lo que hacíamos. Nuestros fanzines eran sobre feminismo y política.

\*Inserto: 10:15 Fanzines. Revistas hechas a mano con contenido de algo que te gusta.

\*KathleenHanna: 10:20 Sólo queríamos coger lo que habíamos leído de feminismo y expresarlo a través del punk rock. / Espera.

\*VozFem9: 10:27 Enfoca eso.

\*KathleenHanna: 10:28 En cien años esto va a valer mucho dinero. No. Un fanzine, cómprame. Portada 3D. Lo leerán, lo leerán.

\*BeccaAlbee: 10:41 Te daba un folleto y sonreía. Así es como Kathleen se comunica cuando está en el escenario cantando letras con mucha fuerza.

- \*CorinTucker: 10:54 Era genial. Presentaba todo como: «Tachán, aquí estoy. Voy a hablar así y voy a sonar como una pija y lo que voy a decir es totalmente brillante y me tienes que tomar en serio».
- \*AnnPowers: 11:17 Fue un momento increíble para muchas mujeres jóvenes, especialmente. Hablaban a las mujeres y querían conectar con ellas. Y, por eso, pienso que la intervención de Bikini Kill era realmente necesaria.
- \*KathleenHanna: 11:30 Éramos básicamente Tobi, Kathi y yo. Vamos a tomar el mando de la escena punk por el feminismo.
- \*LynneeBreedlove: 11:47 Era por, para y sobre mujeres. Era de ellas. Pero tenían a Billy, un chico. Pero él pensaba que todos los chicos que estuviesen allí tenían que hacer algo, porque ellas lo daban todo.
- \*BeccaAlbee: 12:16 Kathleen era muy clara y no se cortaba.
- \*KathleenHanna: 12:20 Dedicado a todos los cabrones.
- \*AllisonWolfe: 12:23 Gritaba a todo pulmón. Se le hinchaban las venas del cuello.
- 12:37 Era la primera vez que veía a una mujer totalmente enfada, agresiva, haciendo en el escenario lo que un hombre haría. Fue genial.

- \*TammyRae: 12:52 Alguien tenía que ser Bikini Kill. Tenía que pasar, si no nos habríamos muerto culturalmente. Tenía que pasar. Ahí estaban.
- \*KathleenHanna: 13:01 Las chicas al frente. No es broma, todas al frente. Chicos sed buenos por una vez e id al fondo. Atrás.
- \*AnnPowers: 13:13 Las chicas al frente. Eso es lo que nunca había ocurrido antes. Los hombres podían estar allí, pero no podían dominar la sala. Fue un cambio radical que descolocó a la gente.
- \*CorinTucker: 13:29 A las jóvenes que queríamos ser parte de la escena punk, que queríamos participar físicamente en los conciertos se nos empujaba literalmente.
- \*Entrevistada: 13:39 Estoy harta de ir a los conciertos y volver con moretones y costillas rotas. No es justo, los chicos lo tienen todo. Ellos pueden hacer lo que quieran y nosotras nos quedamos atrás.
- \*BillyKarren: 13:50 El problema con nuestros conciertos es que muchos chicos pierden el control y empiezan a pegar a todo el mundo.
- \*KathleenHanna: 13:56 Cuantas más chicas haya delante, mejor. Si alguien os está jodiendo por ciertos motivos y tenéis que venir delante, venid y sentaos en el escenario, alejaos de ellos y decídnoslo, porque



no debería ser responsabilidad de una sola persona enfrentarse a esos cabrones.

\*JoanJett: 14:17 Rompía las normas de lo que una chica tenía que ser. Lo mostraba en las canciones, con las uñas sin arreglar y sin ser la chica perfecta de tetas grandes.

\*KimGordon: 14:31 Recuerdo pensar que cada miembro del grupo era muy influyente e interesante de ver. Quedábamos a veces con Nirvana. Creo que Tobi todavía tenía algo con Kurt.

\*AnnPowers: 14:45 Kurt tiene historia con Bikini Kill. Estaba muy unido a Kathleen y a lo que ella hacía. Cualquier buena biografía de Kurt Cobain reconocerá que no salió del rock grunge [*grunch*] del Noroeste del Pacífico. Él salió del arte punk feminista. Él mismo lo decía entonces.

\*KathleenHanna: 15:08 Kurt era una persona muy carismática. Empecé a quedar con él porque tenía un novio que se hizo adicto al crack y me empezó a acosar. Yo era feminista y creía que no podía pedir ayuda a otra gente porque pensarían: «está exagerando porque es feminista». La única persona que me creyó fue mi amigo Kurt. Éramos mejores amigos en ese momento. Daba la cara por mí. Era el único que lo hacía.

- 15:41           Escribí: «Kurt *smells like teen spirit*» [*esméls laic tin espírit*] en la pared de su apartamento después de que lo pintásemos con spray en la pared de una clínica abortista falsa. Kurt pintó: «Dios es gay». Estábamos la hostia de borrachos. Al día siguiente juré que no bebería alcohol y no lo hice en seis años.
- \*Inserto:           16:06           «*Smells Like Teen Spirit*» colocó a Nirvana en los primeros puestos de listas de éxito. Este momento se considera a menudo como el propulsor del rock a las masas.
- \*KathleenHanna:   16:16           A nivel de política, la cosa estaba difícil para nosotras. Pensé que estaría bien mudarnos a Washington [*wáshinton*], donde ya había otros grupos como el nuestro, no exactamente feministas, pero al menos grupos que se interesaban por lo que pasaba en el mundo.
- \*JenniferB:16:28   Así que nos mudamos con nuestros amigos del grupo Bratmobile [*Bratmobáil*] y fue cuando realmente empezó el movimiento *riot grrrl*. Ocurrieron cosas a final de los ochenta y principio de los noventa, como Anita Hill, Clarence Thomas, el juicio por la violación de William Kennedy. Ocurrieron cosas muy rápido y quienes teníamos dieciocho o diecinueve a final de los ochenta las vivimos y sabíamos que no estaban bien.

- \*Locutor: 16:53 El caos reinaba fuera de la universidad cuando las ambulancias recogían a los heridos. La policía ha confirmado que han fallecido catorce estudiantes, todas mujeres. Otra docena de personas fueron heridas en el violento acto que los testigos calificaron como caza de personas mientras el tirador gritaba: «quiero mujeres».
- \*KathleenHanna: 17:12 Jen Smith [*Yen Esmíz*] dijo: «necesitamos una revuelta de mujeres, un *girl riot* [*gerl ráiof*]»
- \*AllisonWolfe: 17:16 Tobi sugirió «*angry girl*», mujer enfada, con muchas erres. Combinado con lo que dijo Jen, se convirtió en «*riot grrrl*».
- \*KathleenHanna: 17:24 Así que hicimos un fanzine llamado *Riot Grrrl*.
- \*SaraMarcus: 17:27 El fanzine original *Riot Grrrl* estaba formado principalmente por Kathleen Hanna, Allison Wolfe [*á-lison uólf*], Molly Newman [*mó-li niú-man*] de Bratmobile, Jen Smith y Tobi Vail, la batería de Bikini Kill.
- \*KathleenHanna: 17:37 Otras chicas iniciaron *riot grrrls* por todo el país.
- \*JenniferB: 17:44 El feminismo ha tenido cierto miedo de la música de la cultura pop, ya que se quejaban de él pero no lo practicaban. Así que

las *riot grrrl* lo practicaban. Hacían fanzines, grupos de rock y hablaban con la gente. Kathleen era la que más lo propiciaba.

\*Inserto: 17:58 Feminismo de la primera ola.

\*JenniferB: 18:01 La primera ola del feminismo comenzó en 1848, en la convención de Seneca Falls. Era la primera vez que las mujeres se organizaban en su propio nombre. Todas eran abolicionistas. Se oponían a la esclavitud. Fue un movimiento por los derechos humanos, pero no eran iguales en este movimiento. Así que tomaron conciencia de sí mismas y de sus habilidades organizativas y dijeron: «necesitamos nuestro movimiento independiente por nuestros derechos». Esa primera ola del movimiento feminista se centró en la ciudadanía, simbolizada sobre todo por el voto.

\*Inserto: 18:31 Feminismo de la segunda ola.

\*JenniferB 18:31 Hubo un crecimiento del activismo de nuevo con el movimiento de los derechos civiles, el de la paz y la libertad de expresión. Las mujeres que eran parte de estos movimientos finalmente tomaron conciencia de sí mismas y dijeron: «necesitamos tener nuestro movimiento independiente por nuestros derechos, por la igualdad, por ser tratadas como seres humanos». El mayor

éxito de la segunda ola fue la igualdad. Ese fue el arranque del activismo de la segunda ola.

\*Inserto 19:00 Tercera ola.

\*JenniferB 19:00 Rebecca Walker utiliza en su artículo «Convertirse en la tercera ola» este término porque su madre era Alice Walker y ella era hija de la segunda ola, así que estaba buscando un modo de decir: «somos diferentes, pero somos parte de esta historia».

\*RebeccaWalker: 19:15 La tercera ola fue fundada como respuesta al sentimiento en los campus universitarios en 1992 de que el feminismo estaba de algún modo muerto o era irrelevante, que las mujeres de entonces estaban apáticas, sin ganas de trabajar por el empoderamiento de la mujer.

\*JenniferB:19:38 Su importancia para el feminismo de la tercera ola es incuestionable. Era realmente inspiradora. Era la primera persona que dio la cara y dijo: «así es como va a ser el feminismo y no queremos vuestra mierda, patriarcado y violadores». Era apasionante.

\*SaraMarcus: 20:05 Kathleen era la persona con más liderazgo que he conocido.

\*LynneeBreedlove: 20:20 Muchas de las cosas que las *riot grrrl* hicieron, como volver a su juventud y reclamar la juventud que se les había arrebatado,

tuvieron un camino lleno de mierda en el que pensaban: «voy a volver a ser una chica joven con poder. Voy a liberar esa parte para poder dirigir toda mi experiencia de crecimiento desde ahí, desde un punto “A”».

\*JenniferB: 20:43 La tercera ola es como una chica bisexual enfadada que lleva minivestidos con botas militares. Hay muchos intentos de reconciliar los extremos que existen en nosotras.

\*LynneeBreedlove: 20:57 Sí, usaba su sexualidad y me encanta. Usa lo que tengas. ¿Me vas a joder? ¿me vas a definir? ¿me vas a decir quién soy? Vale, genial, yo soy esto.

\*KathleenHanna: 21:10 Ser stripper es lo que me permitió estar en Bikini Kill. ¿Que si hubiese deseado un trabajo que en el que me pagasen lo mismo y me diesen la misma flexibilidad sin tener que quitarme la ropa? Claro que sí. Pero no existía y quería hacer música. Trabajé en McDonald's y era vegetariana. Es lo mismo. Era feminista y trabajaba en un bar de striptease [*estríptis*].

\*Inserto: 21:37 National Mall [*náshonal mol*]. Mitin pro-elección. Washington, DC mil novecientos noventa y uno.

- \*KathleenHanna 21:41 Somos Bikini Kill. Todos sabéis qué hacer, no os lo tengo que decir. /Tocamos en el Capitolio con Fugazi. Era la época de la marcha del aborto, así que esto era como un aborto sin disculpa. Mucha música de Washington tenía ese sonido monumental que quizás viniese de vivir en la capital. Es como ese gran sentimiento de que lo que hacemos es realmente importante. Estamos tan cerca del poder. Estos grupos hacían esa música de sonido brutal, pero sobre temas totalmente contrarios a los de los políticos.
- \*Inserto: 22:53 Bikini Kill se separan oficialmente en mil novecientos noventa y siete.
- \*KathleenHanna 23:03 Estuve en Bikini Kill durante unos ocho años. Es bastante para un grupo de chicas y para estar en el punto de mira. Es mucho tiempo.
- \*SaraMarcus: 23:13 Su trabajo parecía que la hacía sentir sola y como reacción a su grupo, parecía hacerla sentir aparte de sus compañeras y de las chicas *riot grrl* y aparte del resto de gente de la escena punk. Aunque al mismo tiempo su música y arte estaba uniendo a mucha gente.

- \*CorinTucker: 23:35 Creo que Kathleen tuvo algunos problemas con el rol de líder. Tenía mucha responsabilidad asociada. Le costó asumir ese tipo de implicaciones que la fama trae a la gente.
- \*Inserto: 23:51 Entrevista con BUST Magazine [*bást magasin*]: Gloria Steinem y Kathleen Hanna.
- \*KathleenHanna: 23:51 ¿Puedes hablar más fuerte?
- \*GloriaSteinem: 23:51 Se oye mal.
- \*KathleenHanna: 23:55 Yo no quería ser la líder o la elegida. Estoy segura de que Gloria se puede identificar con la posición de atraer una atención muy negativa de los medios. Parece que te pegasen en la cara por los dos lados.
- \*GloriaSteinem: 24:08 Por un lado trabajaba en los medios y por el otro estaba intentado evitar que me destacasen. No siempre lo conseguía. No siempre lo puedes controlar, pero creo que el reto es encontrar cómo usarlo para transmitir el mensaje.
- \*KathleenHanna: 24:27 Ya no quiero tratar con lo convencional. Siempre me hacen preguntas sobre abuso sexual, sobre si fui o no una stripper. Sueltan constantemente mierda sexista con la que intentan ponerme en contra de mi grupo o los proyectos en los que



estoy implicada, en contra de otras mujeres que respeto de la comunidad. Aparecen y dicen: «fulanita y menganita dijeron tal y cual sobre ti» para que rajes sobre otra mujer y que ellos puedan publicar: «A Kathleen Hanna no le gusta PJ Harvey». Lo que sea para crear disputas para vender periódicos.

24:59 Esto es lo que ha ocurrido siempre. Le preguntas a una mujer sobre otra e intentas que diga algo malo y luego haces un artículo sobre una pelea.

\*Presentador: 25:09 Noticias de Lollapalooza [*lolapalúsa*]. Courtney Love, una de las estrellas de este año con su grupo Hole [*jóul*] fue acusada de un ataque de cuarto grado esta semana por, como ella misma reconoce on-line, golpear a la cantante de Bikini Kill, Kathleen Hanna entre bastidores en Lollapalooza el 4 de julio. El accidente fue denunciado también on-line por Thurston Moore [*zérston múur*] del exitoso grupo Sonic youth.

\*KathleenHanna: 25:34 Hice una grabación llamada «Julie Ruin» [*yúli rúin*] en solitario para escapar de lo que me había ocurrido. También la hice con mi propio nombre. En Bikini Kill cantaba a un gilipollas impreciso que estaba jodiendo el mundo y permitía que otras

mujeres me viesan hacerlo. Ahora quería cantar directamente para otras mujeres.

\*AnnPowers: 25:56 Que la música de Kathleen creciese hacia el estilo electrónico tiene sentido. Cuando te has desconectado de tu comunidad o la has perdido, es genial poder usar la tecnología tú misma.

\*AdamHorovitz: 26:10 Fui a visitar a Kathleen y fuimos a una tienda de música. Tenían una máquina de bases. La compró por 40 pavos. Después grabó todo el disco de «Julie Ruin». Es una obra maestra.

\*AnnPowers: 26:30 Era un lado completamente nuevo de Kathleen Hanna. Es como si conoces a alguien, es tu amigo, pero nunca te ha enseñado su álbum de recortes y descubres quién es en realidad. Eso es lo que «Julie Ruin» significó para aquellos que nos interesamos por ella.

\*Inserto: 26:45 Kathleen Hanna escribió, grabó y produjo todo Julie Ruin en su habitación.

\*KatheenHanna: 26:49 Sentí que mucha de mi sensibilidad gráfica apareció porque usar un sampler es básicamente cortar y pegar. Lo que me gustaba era estar en mi habitación sola y cortar cosas, podía

tener una relación especial con mis materiales sin mediación de otras personas.

- \*AdamHorovitz: 27:05 Estaba descubriendo todo por su cuenta.
- \*AnnaJoy: 27:07 Sonaba con baja calidad y era así a propósito. Sonaba realmente inteligente.
- \*KathleenHanna: 27:15 Suena como si pudieses oír los dedos de una persona. Suena a cultura de habitación. Como algo que hace una chica en su habitación. La habitación de una chica puede ser a veces un espacio de creatividad. El problema es que estas habitaciones están separadas de las de las otras, así que ¿cómo coges esa habitación en la que estás separada de las otras chicas que escriben o componen canciones en secreto? Quise que «Julie Ruin» sonase como si una chica lo crease en su habitación y no lo tirase o lo guardase en su diario, sino que lo sacase y enseñase a los demás.
- \*AdamHorovitz: 28:21 Para mí, el disco de «Julie Ruin» es lo que realmente cambió a Kathleen respecto a lo que era en el grupo. Cuando estaba en Bikini Kill hizo todo eso, pero cuando grabó «Julie Ruin» se convirtió en música de verdad. Brutal.

- \*Inserto: 28:44 Johanna y Kathleen comienzan a grabar el primer álbum de Le Tigre.
- \*JohannaFateman: 28:50 Kathleen tenía un bajo y realmente quería tocar la batería. Yo había comprado un sampler. Estaba interesada en hacer música electrónica con el sampler.
- \*KathleenHanna: 28:58 Jo [*You*] creía en mí. Tanto que se metió en ese sucio sótano y escribió conmigo cada día.
- \*JohannaFateman: 29:05 Las cosas cambiaron cuando JD [*yéi di*] se unió a Le Tigre.
- \*JDSamson: 29:08 Recuerdo recibir una llamada de Kathleen. Me dijo: «estamos practicando y queríamos saber si quieres hacer nuestros fondos». Fuimos de gira durante dos semanas en la costa este y me dijo: «tú eres una artista, tienes que estar en el escenario». Durante la gira Kathleen me propuso estar en el grupo y yo dije que sí.
- \*KathleenHanna: 29:32 Siempre que estaba en escenario, tenía una gran presencia.
- \*JohannaFateman: 29:38 Éramos como el grupo de fiesta feminista. Nuestra ética consistía en hacer algo con contenido político radical con lo que se pudiese bailar.

- \*AnnaJoy: 29:51 La voz de Kathleen era bonita. Está en esa edad perfecta en la que tienes una voz con retumbante, potente y genial.
- \*JohannaFateman: 30:03 Le Tigre parecía mucho más sofisticado y maduro. Entendía lo que la gente necesitaba en el momento. Se podía bailar y mantenía un mensaje realmente interesante, un mensaje de no competir, de una cultura de alabanza, pero sofisticado y comprendiendo lo que es una buena canción pop. Bikini Kill comprendía la estructura musical también, pero Le Tigre dio en el clavo.
- \*JDSamson: 30:39 Hicimos una gira muy larga después de sacar «*This Island*» [*dis áiland*], una especie de gira mundial de un año y medio. Fuimos a Australia, Japón, todo Estados Unidos, Europa, etcétera.
- \*LynneeBreedlove: 31:37 Le Tigre se movió en círculos cada vez más grandes y acogió a más y más personas y asuntos. ¿Qué significa en realidad ser feminista? Significa que prestas atención a los diferentes tipos de opresión y te levantas por toda esa gente que no tiene voz, tanto si son *trans*, gente de color o diferente clase, raza, género, sexualidad, lo que sea. Eso hizo ella. Y el siguiente reto es ¿cómo haces eso a nivel personal?

- \*KathleenHanna: 32:12 De repente en Carolina del Norte perdí la voz y en una prueba de sonido perdí el tono. Siempre pienso en ello como una bala, mi voz es como una bala. Existe una nota que quiero alcanzar, sea aquí, aquí, o donde sea, y la respiración es la bala saliendo de mi boca y ¿va a alcanzar el objetivo? Me sentía como que podía coger el aire, pero que la bala acabaría como: «uaaa». Como si no pudiese llegar al objetivo. Tenía miedo. No lo podía creer. Así que cancelamos el concierto en Carolina del Norte y volvimos a Nueva York y buscamos un laringólogo. Es traumático cuando pienso en ello porque cantar es mi vida, lo es todo para mí.
- \*JDSamson: 33:02 La noté deprimida más que nada. Noté que se sentía más y más enferma, perdía la voz, tenía infecciones. Tomaba muchos antibióticos. Así que en cierto modo supe que no estaba bien.
- \*JohannaFateman: 33:25 Sabía que pasaba algo, seguro. Estaba muy preocupada.
- \*KathleenHanna: 33:42 Me costó seguir las fechas de la gira de Le Tigre y todos los planes, pero la acabamos. /Gracias a todos.
- \*JDSamson: 33:51 Muchas gracias.
- \*KathleenHanna: 34:00 Me senté con Jo y JD y dije: «no puedo seguir».

- \*JDSamson: 34:05 Comimos juntas un día y sabíamos que algo iba a pasar, pero no sabíamos qué. Kathleen nos dijo que no quería seguir.
- \*KathleenHanna: 34:15 Estaba cansada de escribir canciones y sentía que había dicho todo lo que tenía que decir.
- \*JDSamson: 34:26 Nuestro último concierto de verdad fue en Webster Hall [uébster jo] en Nueva York.
- \*KathleenHanna: 35:07 Mentí cuando dije que estaba harta. Sabía que no lo estaba. Simplemente no quería enfrentarme al hecho de que estaba muy enferma. Quería controlarlo. Quería decirle a todo el mundo que yo elegí parar. Pero no lo hice, yo no lo elegí. Mi cuerpo me dijo que parase. Pero era muy doloroso para mí que alguien o algo me dijese lo que no podía hacer. Así que me dije a mí misma, a mis compañeras, a mi marido y al mundo que yo elegí dejar de tocar porque no tenía nada más que decir. Porque eso me parecía mejor que aceptar que quizás no podría volver a hacer lo que más me gusta en el mundo.
- 36:03 En 2008, la enfermedad dio un giro extraño. Fui a una marcha de paternidad planeada. No me sentía cómoda. Tenía problemas hablando.

- \*Presentadora: 36:17 Ahora hablará la que fue la cantante de Bikini Kill. Creo que no hay más que decir. Cantante de Le Tigre y cofundadora del movimiento *riot grrrl*.
- \*KathleenHanna: 36:38 No oía por un oído y me sentía realmente mal. De repente el sonido cambia en tu cabeza. Pensé que estaba teniendo un ictus. No podía hablar. No podía comunicarme y hablaba como si estuviese borracha. No sentía una parte del cuerpo. Los médicos pensaron que había tenido un pequeño ataque al corazón. Cuando llegué al hospital la doctora me preguntó por los síntomas hasta el momento y pensé: «no voy a mentir, que le den, estoy en el hospital, le voy a decir todo a esta mujer». Ella me dijo: «tienes un ataque de pánico, porque no puedes tener algo neurológico, problemas respiratorios y de estómago. Hay demasiados sistemas involucrados y no hay ninguna enfermedad en la que entren todos esos sistemas».
- 37:42 Tengo la enfermedad de Lyme [*laim*] en estadio tardío. Lo que quiere decir que he tenido la enfermedad durante seis años.
- \*Inserto: 37:52 La enfermedad de Lyme es una epidemia silenciosa en los Estados Unidos que infecta a más gente que el SIDA, el virus



del Nilo Occidental y la gripe aviar juntas. Centro de control de enfermedades.

\*DoctorLeo: 37:58 Cuando vino a verme, hacía cinco años que tenía la enfermedad. De hecho recordaba que una garrapata le había picado en 2005. Cuando leí su historial, vi que había sido tratada para la enfermedad de Lyme.

\*KathleenHanna: 28:15 Tomé antibióticos tres semanas después, así que cuando me puse enferma no lo asocié a la enfermedad de Lyme y cuando algunos especialistas me la mencionaron les dije que ya me habían hecho las pruebas. Sacaba mi prueba Elisa de mierda que la compañía aseguradora te hace por 20 dólares, se la enseñaba a los médicos y nadie me dijo: «en realidad esa es una prueba de mierda y poco fiable». Pero al final me hicieron la prueba de Western Blot y se iluminó como un árbol de Navidad.

\*DoctorLeo: 38:48 Es como si fueses Superman y te encontrases con criptonita. Así es la enfermedad de Lyme.

\*KathleenHanna: 38:57 Hace una hora que tomé mi medicación y supongo que estoy teniendo una reacción a la infección ahora y se ha encontrado con la medicación o algo así. Lo estoy grabando porque en mi

película, la película sobre mí, hablo de tener esta enfermedad y cómo ésta no me permite hacer cosas. Obviamente no puedo estar en el escenario cuando estoy así y así me pongo cuando se pone peor. ¿Se me ve normal?

\*AdamHorovitz: 39:46

No.

\*KathleenHanna: 39:48

Porque no me siento normal. Pero quiero enseñar cómo es porque a mucha gente la diagnostican mal, como ocurrió conmigo durante cinco años. Invade cada parte de tu cuerpo y cuando intentas deshacerte de ella tienes este tipo de reacciones y no puedes controlar tu cuerpo o el habla y es muy incómodo. Es algo que... creo que es suficiente por ahora. Seguro que tengo un ataque después.

\*AdamHorovitz: 40:36

Pienso que deberíamos hacer varias tomas.

\*LyneeBreedlove: 40:39

Nunca hablé de su salud o el dolor que sentía, ni nada.

\*Entrevistadora: 40:44

¿Sabías que estaba enferma?

\*TammyRae: 40:46

No lo supe en mucho tiempo.

- \*LyneeBreedlove: 40:48 La gente que viven como héroes, actúan como si no necesitasen ayuda. Esa es la naturaleza de ser un héroe, que no necesitas ayuda. Tú eres el que ayuda.
- \*KathleenHanna: 41:01 Lo que me hizo cambiar o enfrentarme a ello fue que mi enfermedad no sólo me afectaba a mí. También lo hacía a quienes quiero. Trabajé en un centro de acogida de personas maltratadas y recuerdo que había mujeres que decían: «puedo soportarlo, pero empezó a abusar de los niños así que los cogí y me fui». Protegían totalmente a los niños, pero no a sí mismas. Cuando empezó a afectarles a Jo, a JD y a Adam pensé: «no les está ayudando que yo minimice esto». Sería más fácil para todos si me enfrentaba y dejaba de culparme, así que lo hice.
- \*Inserto 41:38 Durante su enfermedad, Kathleen formó un nuevo grupo llamado The Julie Ruin [*de yúli rúin*].
- \*Presentadora: 41:43 Señoras y señoras, ¡The Julie Ruin!
- \*KathleenHanna: 41:47 Hola a todos. Muchas gracias por venir. Es una noche muy especial para mí. Somos Julie Ruin y estamos componiendo un nuevo álbum, ¿estáis preparados? /¿Cuál es la historia de mi vida? No tengo ni puta idea. Creo que se asume que cuando

un hombre dice la verdad, es verdad y cuando una mujer la dice, parece que tiene que negociar el modo en que se va a percibir. Como si siempre hubiese sospechas sobre la verdad de las mujeres, la idea de que exageran. No me siento ahí y empiezo: «esto, esto, esto, esto». Existe ese miedo de que vas a dar finalmente el paso y decir la verdad y que alguien va a decir: «no te creo».

43:09 Si no me hubiese admitido a mí misma el abuso sexual en mi vida, que no fue una cosa que ocurriese sólo cuando era niña, o la forma de tratarme de mi padre, etcétera, todas esas cosas, no le habría contado nunca toda la historia a nadie, porque parecía como una locura. Sonaba como una exageración, ¿quién me iba a creer? Entonces pensé: «otras mujeres me creerán». No me importa una mierda lo que piense la gente. Sé lo que es verdad. No me importa si la gente piensa que el feminismo no es importante porque yo sé que lo es.

43:48 No me importa si la gente no piensa que el estadio tardío de la enfermedad de Lyme existe porque yo la padezco y otra gente también y nos ayudamos y sabemos que existe. Otra gente podrá pensar lo que quiera. Mi problema es cuando la gente se

mete en el camino del feminismo o en el de quienes están enfermos y mejorando, porque no lo entienden. Si no quieren creerlo o no quieren preocuparse por ello, perfecto, pero deberían apartarse de mi camino.

## **ANEXO II**

1

00:00:02,340 --> 00:00:05,960

Soy la peor pesadilla hecha realidad.  
Soy una chica que no se puede callar.

2

00:00:06,180 --> 00:00:08,340

No hay un tío tan grande  
como para hacerme callar.

3

00:00:08,620 --> 00:00:10,720

Voy a contarles a todos  
lo que me hiciste.

4

00:00:11,040 --> 00:00:13,020

Fue a medianoche en mi casa.

5

00:00:20,760 --> 00:00:23,100

Pero no estaba soñando.

6

00:00:23,100 --> 00:00:26,360

No creo que estuviese soñando.  
Creo que algo ocurrió en esa casa.

7

00:00:26,360 --> 00:00:28,240

Fue a medianoche en mi casa.

8

00:00:29,740 --> 00:00:34,500

Soy tu peor pesadilla hecha realidad.  
No me voy a callar.

9

00:00:34,680 --> 00:00:37,440

Se lo voy a contar a todo el mundo.

10

00:01:35,920 --> 00:01:38,760

Esa chica es la reina del barrio.

11

00:01:39,280 --> 00:01:42,580

Tiene el triciclo más molón de la ciudad.

12

00:01:42,900 --> 00:01:49,620

Esa chica tiene la cabeza tan alta  
que creo que quiero ser su mejor amiga.

13

00:01:49,920 --> 00:01:53,000

Chica rebelde. Chica rebelde.

14

00:01:53,520 --> 00:01:56,800

Chica rebelde,  
eres la reina de mi mundo.

15

00:01:57,000 --> 00:01:59,860

Chica rebelde. Chica rebelde.

16

00:01:59,880 --> 00:02:03,560

Creo que te quiero llevar a casa  
y probarme tu ropa.

17

00:02:09,320 --> 00:02:12,740

Cuando habla oigo las revoluciones.

18

00:02:18,100 --> 00:02:23,140

La revolución está llegando.  
En su beso, saboreo la revolución.

19

00:02:23,140 --> 00:02:26,460

Chica rebelde. Chica rebelde.

20

00:02:30,260 --> 00:02:32,840

Chica rebelde. Chica rebelde.

21

00:02:51,480 --> 00:02:54,320

Esa chica es la reina del barrio.

22

00:03:09,360 --> 00:03:11,940

Chica rebelde,  
eres la reina de mi mundo.

23

00:03:29,180 --> 00:03:30,480

Chica rebelde.

24

00:09:08,680 --> 00:09:13,460

Novia, tengo algo que proponerte.  
Algo así:

25

00:09:14,200 --> 00:09:19,400

Atrévete a hacer lo que quieras.  
Atrévete a ser quien desees.

26

00:09:19,600 --> 00:09:24,140

Atrévete a llorar en voz alta.



Te pones tan emocional, nena.

27

00:09:25,180 --> 00:09:28,560

Atrévete dos veces.

28

00:12:07,660 --> 00:12:12,080

Tengo el amor.

Eso es ser fuerte y no débil.

29

00:12:27,060 --> 00:12:31,120

No necesito que digas que estamos bien.

No necesito que digas que damos asco.

30

00:12:31,560 --> 00:12:35,660

No necesito tu protección.

No necesito tu polla para follar.

31

00:18:23,340 --> 00:18:30,620

El mayor logro de la primera ola fue  
la 19ª Enmienda, que garantizaba el voto  
de las mujeres.

32

00:18:53,730 --> 00:19:00,040

La Enmienda de Igualdad de Derechos  
se reintrodujo en 1972, pero no fue aprobada.  
Hoy en día, esta enmienda sigue sin aprobarse.

33

00:22:17,820 --> 00:22:22,240

Piensas que no sé.

Estoy aquí para decirte que sí sé.

34

00:22:22,240 --> 00:22:24,660  
Crees que las putas no sabemos.

35  
00:22:25,280 --> 00:22:27,180  
Ahora sé quién eres.

36  
00:22:29,320 --> 00:22:31,320  
Dientes de sierra.

37  
00:22:31,980 --> 00:22:36,460  
Sé que no hay solo un camino,  
una luz, una triste verdad.

38  
00:22:36,760 --> 00:22:41,200  
No encajaré en tus definiciones.  
No haré caso a tus tontas demandas.

39  
00:22:41,620 --> 00:22:47,320  
No me gustan los "tú pierdes, yo gano".  
No encajaré en tus planes.

40  
00:27:56,300 --> 00:28:02,200  
Cuántas veces te he hecho llorar.

41  
00:28:04,000 --> 00:28:11,580  
Le puedes decir lo que quieras  
a quien quieras.

42  
00:28:11,980 --> 00:28:16,440  
Pero si vas a hablar sobre cuánto  
merezco lo que hiciste

43

00:28:16,440 --> 00:28:20,860

puedes mirar ya, porque me he ido.

44

00:28:49,320 --> 00:28:50,460

¿Quién se llevó el bomp?

45

00:30:51,640 --> 00:30:57,640

Míralo bien. Toma una foto.

Escríbelo en tu mini cuaderno.

46

00:30:59,360 --> 00:31:00,780

¿No lo sabes?

47

00:31:02,780 --> 00:31:04,740

Estás fuera de combate.

48

00:31:06,300 --> 00:31:07,700

¿No lo sabes?

49

00:31:09,700 --> 00:31:11,660

Es nuestra pista de baile.

50

00:31:11,680 --> 00:31:12,940

K.O. Técnico.

51

00:31:12,940 --> 00:31:15,080

Escúchalo en la radio.

52

00:31:15,140 --> 00:31:16,300  
K.O. Técnico.

53  
00:31:16,540 --> 00:31:18,400  
Ponlo en el estéreo.

54  
00:31:18,460 --> 00:31:19,660  
K.O. Técnico.

55  
00:31:20,080 --> 00:31:21,900  
Ve un vídeo en directo.

56  
00:31:21,900 --> 00:31:23,180  
K.O. Técnico.

57  
00:31:23,180 --> 00:31:27,220  
Kathleen y Adam se casaron  
en una ceremonia privada en Kauai.

58  
00:31:27,220 --> 00:31:28,920  
Ponlo en el estéreo.

59  
00:31:28,920 --> 00:31:30,040  
K.O. Técnico.

60  
00:31:30,420 --> 00:31:32,400  
Ve un vídeo en directo.

61  
00:31:32,400 --> 00:31:35,760  
K.O. Técnico. K.O. Técnico.

62

00:32:59,000 --> 00:33:01,960

Las reacciones desproporcionadas  
no se desvanecen sin más.

63

00:33:22,140 --> 00:33:23,860

Tienes que continuar.

64

00:33:30,680 --> 00:33:36,380

Continúa viviendo, continúa viviendo.  
Tienes que seguir viviendo.

65

00:44:21,700 --> 00:44:27,300

Te oigo hablar,  
pero eres más histriónica que histórica.

66

00:44:27,300 --> 00:44:30,380

Eres una chica súper mala  
y culta de mentira.

67

00:44:30,380 --> 00:44:35,920

No te quiero cerca de mi mundo.  
Si anti-tú significa anti-nosotras

68

00:44:35,920 --> 00:44:41,440

vamos a morder el polvo,  
si no esto es un puto concurso.

69

00:44:41,440 --> 00:44:44,380

Tan maldito, no magia de verdad.

70

00:44:46,280 --> 00:44:49,740

Armagedon. A-a-a-a-armagedon.