

## La caracterización del habla de Blanche du Bois en *A Streetcar Named Desire* y su traducción en español

Luis Javier Conejero Magro  
Universidad de Extremadura  
conejeroluis@unex.es

<https://dx.doi.org/10.12795/futhark.2015.110.05>

**Abstract:** In this paper, the quasi acrolectal speech of Blanche and the non-standard English used by some of the other characters, especially Stanley and Mitch, are carefully looked at and contrasted with their translation into León Mirlas's *Un tranvía llamado Deseo*. There can be little doubt about the importance of the dramatic function of this deep linguistic difference between her verbal refinement and the sociolectal forms the others occasionally turn to. Indeed, the mentioned difference adequately serves to express and enhance the personal and social tensions that underline the plot of this play. In Mirlas's text, however, the distinct linguistic varieties that clash in the source text merge into only one single speech level –standard Spanish–, thus impeding a collision of registers that is so deeply concomitant to the conflicts of the story.

**Key words:** drama, literary translation, linguistic variety, contrastive analysis, acrolect, speech level and social dialect.

**Resumen:** En este artículo, se examinan el habla cuasi acrolectal de Blanche y el inglés no-estándar utilizado por algunos de los otros personajes, especialmente Stanley y Mitch, y se contrastan con su traducción en *Un tranvía llamado Deseo*, de León Mirlas. Apenas hay duda de la importancia de la función dramática de esta profunda diferencia lingüística entre el refinamiento verbal de la primera y las formas sociolectales que usan a menudo los otros personajes. En efecto, con esa diferencia se expresan de modo muy atinado y se acentúan las tensiones personales y sociales que subyacen en la trama de la obra. En el texto de Mirlas, sin embargo, esas dos variedades lingüísticas que se contraponen en el texto de partida se funden y confunden en un nivel de habla único, el español estándar, abortándose así una colisión de registros concomitante en el conflicto de la obra.

**Palabras clave:** teatro, traducción literaria, variedad lingüística, análisis contrastivo, acrolecto, nivel de habla y dialecto social.

Afirmar que en cualquier representación o simple lectura de una obra de teatro traducida a otra lengua siempre hay algo que se pierde es algo tan obvio que no requiere de mayor explicación. En efecto, existe un sentir unánime de que una cierta dosis de quebranto parece consustancial a ese viaje que va desde la obra original hasta el texto que se recibe en la lengua de llegada, y que llamamos traducción. A esta pérdida, que es siempre mayor cuando la lengua fuente está marcada por el sello de la creación literaria, se refiere ese viejo adagio italiano, *traduttore, traditore*, que han tomado prestado muchas lenguas. Tal vez esa sucinta paremia suponga una exageración que no siempre hace justicia al traductor, pero da cuenta al menos de una conciencia tan extendida como antigua de esa merma que inevitablemente conlleva este proceso. Cabría señalar aquí que, en algunas ocasiones, una traducción muy bien acogida en la lengua meta –tal vez por ser una mala traslación y por ser una adaptación muy libre del texto original– supone un éxito en la labor del autor que ha llevado a cabo dicha traducción, aunque la traducción no sea un reflejo fiel del texto

de partida. También parece obvio, aunque paradójicamente se olvide a menudo por muchos traductores, que en la crítica literaria –sobre todo la que incide en la naturaleza del lenguaje y el estilo, en particular,– podemos hallar no sólo una excelente herramienta para verter cualquier texto literario sino incluso claves para superar los mayores escollos que surgen en su traslado a otra lengua. Esto es lógico, pues la traducción de cualquier obra de una lengua a otra sería imposible sin conocer toda una serie de rasgos y matices en torno a los que se configura su estilo; y todo estilo, en cualquiera de sus definiciones, supone, en mayor o menor medida, un rico entramado de connotaciones y asociaciones que rebasa los límites de lo meramente denotativo. De ahí que en la crítica específica sobre el autor y la obra concreta con que se enfrenta el traductor halle éste el mejor bagaje para su cometido.

Cuando se trata de una obra como *A Streetcar Named Desire*, de Tennessee Williams, en cuyo texto no sólo se da esa diversidad de voces e idiolectos que caracterizan cualquier convivencia humana sino que, en buena medida, se sustenta sobre un conflicto social y cultural que exige una alternancia entre un inglés estándar refinado y una variedad no estándar propia de los estratos más bajos de la sociedad, el recurso a la crítica lingüístico-estilística resulta casi inevitable. Dicho de otro modo, sólo con los instrumentos de la sociolingüística, en su aplicación literaria y estilística, se puede determinar el alcance y la función de los niveles de habla o registros altamente refinados de ese acrolecto, no exento de pedantería, de que se sirve Blanche du Bois, y el nivel de habla cuasi *slang*, rayano ocasionalmente en las formas y expresiones menos convencionales del inglés, que utilizan Stanley Kowalski, Harold Mitchell (Mitch, para todos), Eunice Hubbell, Steve Hubbell o ‘the colored woman’. Sobre el estilo de la obra de Williams ha habido una amplia crítica al respecto. Alessandro Clericuzio resume la importancia que el estilo de la obra ha tenido para la crítica:

The style of *A Streetcar Named Desire* (...) as well as the sexual mores it portrayed were the main issues raised by critics in 1949; the play was almost unswervingly criticized as flawed and its novelty mistaken for imperfection (...). A [former] critic from *La Repubblica d'Italia* defined *Streetcar* and the other plays by Williams known at the time as realistic reports, told in a journalistic style with the only recurring vague theme of the end of illusions.<sup>1</sup>

Tanto el grado de representación de los rasgos sociolectales utilizados por estos últimos como su función en esta obra son de vital importancia, ya que el contraste entre el submundo que representan y el de esa oligarquía decadente que encarna Blanche constituyen uno de los focos de mayor tensión y vitalidad en la obra. En esto coinciden, tanto a través de afirmaciones explícitas como a través de asertos inferidos, Bert Cardullo<sup>2</sup>, Mary Ann Corrigan<sup>3</sup>, Laurilyn J. Harris<sup>4</sup> o William Kleb<sup>5</sup>, entre otros.

Por lo tanto, la crítica literaria de mayor autoridad en torno a esta obra de Tennessee Williams coincide en que el marcado contraste entre el mundo de procedencia de Blanche Du Bois –su cultura, su crianza, su formación, y sobre todo su lenguaje–, de un lado; y de otro, el trasfondo social, y por ende también la cultura y la expresión lingüística de los demás personajes de la obra constituye, sino el principal foco de vitalidad, y de dinamismo o tensión de *A Streetcar Named Desire*, al menos uno de los principales ejes

<sup>1</sup> *Tennessee Williams and Italy: A Transcultural Perspective* (Gewerbestr. 11, Suiza: Springer International Publishing AG, 2016), p. 65.

<sup>2</sup> Véase “Drama of Intimacy and Tragedy of Incomprehension: *A Streetcar Named Desire* Revisited”, en *Modern Critical Interpretations: Tennessee Williams’s A Streetcar Named Desire* (ed. Harold Bloom. Nueva York: Chelsea House, 1988) pp. 79-92.

<sup>3</sup> Véase “Realism and Theatricalism in *A Streetcar Named Desire*”, en *Critical Essays on Tennessee Williams* (ed. Robert A. Martin. Nueva York: G. K. Hall & co., 1997), pp. 83-93.

<sup>4</sup> Véase “Perceptual Conflict and the Perversion of Creativity in *A Streetcar Named Desire*”, en *Confronting Tennessee Williams’s A Streetcar Named Desire. Essays in Critical Pluralism* (ed. Philip C. Kolin. Londres: Greenwood Press, 1993), pp. 84-103.

<sup>5</sup> Véase “Marginalia: *Streetcar* and Foucault”, en *Confronting Tennessee Williams’s A Streetcar Named Desire. Essays in Critical Pluralism* (ed. Philip C. Kolin. Londres: Greenwood Press, 1993), pp. 27-43.

de la obra. Clericuzio cifra en los siguientes términos la personalidad de Blanche: "Blanche's status as a fading aristocrat made her desire towards her working-class brother-in-law –and their mutual love-hate relationship– one more feature that met the Viscontian aesthetics (...)." <sup>6</sup> Difícilmente podría ser de otro modo, máxime si se tiene en cuenta que Blanche procede de una familia de clase alta venida a menos, y que su condición de profesora de inglés –que nos recuerda a tiempo y a destiempo– la hace parecer *la crème* de la élite intelectual, sobre todo comparada con los demás personajes de la obra, que son las gentes que pululan por los barrios humildes e incluso las zonas más deprimidas de la ciudad. Por eso, las diferencias que coexisten en el seno de este abanico de personajes, que nos presenta Williams, resultan poco menos que insalvables. Este fuerte contraste que, en no pocas ocasiones, adquiere la forma de un violento enfrentamiento verbal se presenta casi siempre, y en cierto modo, como un conflicto de clase, aunque en uno de sus polos se trate de una clase decadente. De hecho, todos los personajes parecen ser conscientes de dicho conflicto y así lo confirman en diferentes ocasiones, a lo largo de la obra. Tal y como apunta Thomas S. Gladsky, "Williams establishes the Dubois sense of cultural superiority and the antiethnic attitudes", y añade:

Blanche's aversion to Kowalski is epitomized in an oft-quoted passage in which she describes him as 'an animal ... survivor of the stone age ... swelling and gnawing and hulking,' a pure sign that America has indeed become the planet of the apes (80-81). Blanche's bitter denunciation, rooted in her own frustration, is motivated also by cultural biases and America's parochial fears of ethnics. When Blanche is angry, she lashes out at Stanley's Polishness, which she rarely mentions otherwise. 'Where are you?' she accuses Stella. 'In bed with your Polack!' (26). On other occasions, she labels Stanley 'a healthy Polack,' 'a Polack,' and so on.<sup>7</sup>

Dicho conflicto de clase es el hilo conductor de la trama, el denominador común de una serie de relaciones por lo demás muy heterogéneas. Sobre esta pugna originada por la llegada de Blanche, Anca Vlasopolos afirma que

[from] the perspective of a conflict between different versions of history, scrutinizing Blanche at the expense of the other characters and of the theatrical context gives as lop-sided a picture of the play as would looking for Oedipus's flaw without regard to the oracle. The ultimate measure of the struggle represented in *A Streetcar Named Desire* is the opposition of reason to unreason, of sanity to lunacy. Blanche's fall from authority, her subjection, is masterfully captured by Williams in her being turned over to the supreme authority in charge of language, in charge of interpreting the past and predicting the future in the twentieth century: psychiatry, the scientific judgement of the soundness of the soul. Yet unlike the gods and their decrees, this final arbiter does not overtly envelop or determine the plot, so that the weight of authority oscillates throughout the play from Blanche to Stanley, giving it the seeming incoherence or generic indeterminacy that has troubled critics and audiences.<sup>8</sup>

La dicotomía que gravita bajo las difíciles relaciones que se dan en la obra y que es fruto de la confrontación de estos dos mundos irreducibles, genera la fuerza que mantiene vivo el texto, desde su inicio hasta el final, y la que garantiza el interés y el suspense que sienten y agradecen tanto el espectador como el lector. La disparidad, en suma, no podría ser más acusada; y su exponente esencial, al ser lo literario un arte verbal, lo encontramos en la distancia que media entre los distintos, y opuestos niveles de habla de los diálogos. Los focos polares de esa disparidad esencial se hallan: uno, en ese discurso deliberadamente afectado e insoportablemente redicho y hasta engolado de Blanche; y el otro, el del lado opuesto, en esa serie de marcas, o rasgos lingüísticos, de naturaleza fonético-fonológica, morfológica, sintáctica y semántica, que

<sup>6</sup> Clericuzio, *op. cit.*

<sup>7</sup> *Princes, Peasants, and Other Polish Selves: Ethnicity in American Literature* (Amherst, Massachusetts: The University of Massachusetts Press, 1992), p. 151.

<sup>8</sup> "Authorizing History: Victimization in *A Streetcar Named Desire*", en *Theatre Journal*, (38. 3, Oct. 1986, pp. 322-38), pp. 325-6.

distinguen al inglés no estándar, y a veces tal vez “subestándar”, del inglés de la norma estándar, por no decir nada del habla culta.

Blanche Du Bois, como se ha indicado anteriormente, procede de un mundo decadente. Como es bien sabido, es hija de esa aristocracia terrateniente que un día dominó el sur y ahora ha perdido, con su riqueza, todo su poder. Esta degradación socio-económica, y el desclasamiento a que se ve obligada, se ponen de manifiesto por doquier. Lo mismo le ocurre a su hermana Stella, como es lógico; pero, para evaluar la traducción de León Mirilas,<sup>9</sup> la diferencia esencial que se da entre sus respectivas actitudes es de suma importancia, pues afecta a su actitud ante el lenguaje. Recordemos, en efecto, que mientras todo indica que Stella acepta los cambios a los que el paso del tiempo ha sometido a su grupo de una manera natural, hallando pareja e incluso domicilio en un medio más en consonancia con su nueva situación económica, Blanche se resiste en el fondo a la pérdida de ese poder hegemónico que ha ejercido su clase en ese sur conservador. Las diferencias entre las hermanas se acentúan a medida que avanza la obra. Samantha Griffiths resume la relación entre Blanche y su hermana así:

Since the girls were at Belle Reve, they perceived men as their only means of achieving happiness, constantly depending on them for sustenance and self-image. The play set is post-war America and it is this setting and time period that places restrictions on these women's lives. Living in a patriarchal society means that male dependency is, to some extent, expected of women. Unfortunately for Blanche and her sister Stella, this means that they are bound to a fate that they cannot control. First of all, Blanche and Stella appear as though they are living two different lifestyles and therefore their happiness should surmount to two different meanings. On the contrary, recalling that Blanche and Stella grew up with quite the same advantages in life it is plausible to deduce that the two women seek the same form of unconscious happiness. Early in the play Blanche reminisces about this old lifestyle when she says, 'Oh, in my youth I excited some admiration' (Williams 38). Here, the reader is shown how much Blanche clings to the life that she had as a young girl: a life full of admiration from men in the form of gifts and attention. This attention from men at Belle Reve began Blanche's obsession with men. Blanche's dependency on men for happiness stems from her need for love in her life since her husband committed suicide Blanche sought love with strange men and through random acts of sexuality.<sup>10</sup>

A menudo comete Blanche el grave error de querer sustituir la fuerza de un dinero que ya no tiene por la de un prestigio vacío, basado casi exclusivamente en la pretendida “superioridad” de su educación y en su arma favorita: el lenguaje. Recurre tanto más a esta arma cuanto mayor es su fracaso al esgrimir un atractivo físico y sexual<sup>11</sup> que ha entrado también en franco deterioro, tal y como se puede percibir en la obra. De esta suerte, en el lenguaje –que es lo único en lo que cree superar a los demás– encuentra Blanche un instrumento añadido en esa escalada de humillación que practica con ellos, y que paradójicamente no hace sino que ella se hunda y degrade aún más.

<sup>9</sup> Tennessee Williams, *Un tranvía llamado Deseo, Lo que no se dice y Súbitamente el último verano*. Trad. León Mirilas. (Barcelona: Losada y Oceano Grupo Editorial, 1999).

<sup>10</sup> *Seen and Not Heard* (Morrisville, North Carolina: Lulu Press, 2011), p. 96.

<sup>11</sup> El origen del deseo sexual de Blanche es detalladamente diseccionado en las siguientes palabras de Wei Fang: “Blanche's deep love to her husband Allen and his death ignite the fuse of desire. In South, a kind of puritan ethics are carried out, and homosexuality is universally unacceptable as an immoral deed. It is this idea that is implanted into Blanche's mind since she's young. Naturally, when she finds the boy she loves deeply is homosexual, she is shocked and hurt, and doesn't know what to do but pretend. Her reaction leads to the suicide of Allen; it is a forever-existing wound in her heart. After that, she begins to retaliate upon the puritan ethics, because they ruin her happy life forever. It seems the death of her husband is the catalyst of breaking the fetters of ethics, and her desire erupts ever since. She indulges herself in sexual desire, and develops intimacy with one stranger and another. Even she is expelled from the school because of her dishonourable action on a seventeen-year-old boy. However, her rebellion cannot release her. Instead, the more men she dates with, the more confused she feels. Thus the stronger the desire becomes, the deeper she bogs down. And the final result is destruction.” (“Blanche's Destruction: Feminist Analysis on *A Streetcar Named Desire*”, en *Canadian Social Science*, 4. 3. Junio 2008, pp. 102-8), p. 105.

La artillería de grandilocuencia y pomposidad verbal que despliega Blanche incluye no sólo un lenguaje figurativo y técnico que resulta incomprensible a la gente sencilla, por no decir nada de la de estratos sociales y de educación inferiores, sino también referencias a la literatura norteamericana clásica, a la astronomía o a la mitología y la antigua Grecia, que, a todas luces, resultan extemporáneas y fuera de lugar en ese contexto. Así habla a gente como Mitch, al que bombardea con términos como “an English instructor”<sup>12</sup>, tal vez cuando comprueba que él entendería “English teacher”; o frases del tipo de “I attempt to instill ... reverence for Hawthorne, Whitman and Poe” (61-2) que por supuesto a ella le parece más refinada que simplemente ‘enseñar a leer esos autores’; por no mencionar expresiones o términos como “Eureka” (102) y “Pleiades” (102), cuando todos sabemos que difícilmente va a entender el sentido del grito de Arquímedes o la referencia astronómico-mitológica a las siete hijas del titán Atlas. Blanche llega incluso a hablar en francés o menciona, hablando con Stanley, cómo sus antepasados han dilapidado su fortuna en “epic fornications” (44).

Stanley Kowalski, a diferencia de Blanche, no sólo tiene su origen en la clase obrera, sino que, por así decirlo, procede de un sector –el de la inmigración del este de Europa–, que está aún más proletarizado. A diferencia de Blanche, Stanley posee un espíritu primario de rebeldía, y tal vez resentimiento; y en todo momento se muestra seguro y lleno de energía. Este talante augura el éxito de un hombre que se está haciendo a sí mismo, y contrasta con la autodestrucción a que está abocada Blanche y a la que el propio Stanley contribuye. Stanley no cae en la trampa que Blanche le tiende con ese último recurso de su refinada educación. Él se defiende de cualquier intento de humillación, y contra-ataca con su autenticidad y con lo que él considera sus valores.

El duelo entre ambos es ante todo dialéctico<sup>13</sup>, y curiosamente Stanley es, de entre los personajes de extracción inferior, el que más puede acercarse al nivel de lengua en que se mueve Blanche, sobre todo cuando muestra su disconformidad con ella y ese mundo caduco que encarna. Esto sucede, aun cuando entre los suyos nadie le supere tampoco en el uso de disfemismos y hasta en grosería; y aunque, por supuesto, en su habla habitual proliferen los mismos rasgos lingüísticos que captamos en el sociolecto o en el inglés no-estándar de Eunice, Steve, ‘the colored woman’ o Mitch, es decir, las marcas lingüísticas propias del habla popular y de las clases menos favorecidas. Así, es frecuente oír de boca de Stanley, y del resto del grupo, oraciones del tipo de “[s]he didn’t show you no papers, no deed of sale or nothing like that” (31), “[y]ou won’t pick up nothing” (88), “I can’t do nothing” (37) o “I didn’t say nothing” (39); frases como “there wasn’t no other place” (177) o “[y]ou don’t have to look no further” (6) en las intervenciones de Eunice; y “[t]hat don’t make no difference” (68) o “I don’t want none of his liquor” (143), en las de Mitch. Estos ejemplos pertenecen a ese uso de la doble o múltiple negación de resolución positiva, tan frecuente en la lengua sub-estándar. En estos hablantes, las dos estructuras negativas, lejos de anularse mutuamente, como en inglés estándar, se refuerzan o intensifican entre sí, como ocurre en español; es decir, tienen el mismo valor pleonástico que en nuestra lengua.

También utilizan, tanto Stanley como los demás, construcciones del tipo de “[y]ou going to shack up here?” (27), que oímos en boca de Stanley; “[y]ou noticed that bowling alley around the corner?” (7) o “[y]ou want to leave your suitcase here an’ find her?” (7), en sendas intervenciones de Eunice; “[s]he here?” (87) o “[y]ou want it in the papers” (24) en parlamentos de Steve; o “[y]ou want a drink?” (95), frase que pronuncia Mitch. Se trata, como se puede observar, de esa estructura interrogativa, propia del inglés no estándar que

<sup>12</sup> Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire* (Nueva York: New Directions Publishing, 2004), p.61. A partir de ahora, todas las referencias textuales a *A Streetcar Named Desire* corresponderán a esta edición y la página se indicará en el texto entre paréntesis.

<sup>13</sup> María Soledad Sánchez Gómez hace un comentario muy pertinente sobre este duelo. En él, afirma que “Blanche, a su manera dolorida y perturbada, verbaliza su necesidad, se resiste a ser excluida por el discurso social dominante y boicotea los estándares patriarcales acerca de lo que se espera de las mujeres. Su manera tentativa de ser mujer ofrece una versión alternativa e insumisa de la feminidad, algo que ni Stanley ni Mitch soportan.” (“¿Qué es ser una mujer?: Histeria y Posmodernidad en *A Streetcar Named Desire*”, en *EPOS*, XXVII, 2011, pp. 223-32), p. 229.

se realiza por simple inversión de sujeto-verbo, al igual que en español o francés, sin el operador 'do' / 'does' / 'did'.

Constatamos igualmente, en el habla de Stanley, en el de Mitch y en el de Steve, por ejemplo, realizaciones de esa nivelación morfológica o concordancia nivelada en *is* o *was* en todas las personas del pasado simple y del presente de indicativo del verbo 'to be', y también en la totalidad del paradigma de presente de indicativo de los verbos cuya tercera persona del singular exige, en inglés estándar, el morfema flectivo '-s' o '-es'. Stanley, por ejemplo, hace la siguiente pregunta: "[w]hat is these here? Fox-pieces!" (34); Mitch pregunta también: "[w]here is the clothes?" (64). En otra ocasión, Mitch señala que "[s]he don't go to sleep until I come in at night" (47) y Steve dice: "I told you and phoned you we was playing" (24).

También se detecta el uso, e incluso abuso, de la aféresis y la apócope a lo largo de toda la obra, sobre todo en el habla de Stanley –pues dice "'cause", tras la supresión del fonema inicial de 'because'. Eunice, que hace una idéntica elisión, dice también "'cause". En el habla de 'the colored woman', la forma pronominal 'her' del estándar carece de la glotal fricativa sorda y, por lo tanto, la pronuncia 'er'. Todo esto va acompañado de las abundantísimas apócope que se observan en la pronunciación de esos morfemas verbales '-ing', que en inglés estándar se realizan con la nasal velar y en el de estos personajes con nasal alveolar.

El uso de la forma 'them', que en inglés estándar tiene siempre valor pronominal, con función de adjetivo demostrativo, de nuevo en el habla de Stanley se transforma en: "[h]e was looking through them drapes" (55); o el empleo de la forma pronominal explícita en construcciones de imperativo en que el estándar la tiene en grado cero: "[y]ou hush, now" (5), que aparece en el habla de Eunice. Por último, oímos *ain't*, esa contracción coloquial negativa tan arraigada en el lenguaje popular y en el no-estándar –que procede de 'am not', 'is not', 'are not', 'has not' o 'have not'– y en boca de Eunice, en este caso, de 'is not': "[s]he ain't comin' down so you quit!" (66).

La respuesta lingüística de Mitch, sin embargo, es bien diferente de la de Stanley. Este personaje sí cae en la trampa de Blanche. Por razones que pueden resultar comprensibles, sucumbe a los encantos retóricos y a la pedantería de Blanche. En efecto, su norma lingüística es, en buena medida, la de ese "inglés" no-estándar de las clases populares y las más bajas; a veces su deseo de emular la corrección, –o incluso hipercorrección– de Blanche, le lleva al uso de vocablos que pueden provocar la hilaridad de sus pares en el nivel social al que pertenece. Por citar un ejemplo destacado, en presencia de Blanche se resiste a utilizar un término tan normal como 'sweat', y prefiere "perspire" (105), palabra que resulta tan culta en él, como ajena al oído de los interlocutores de su grupo social. La dependencia de Blanche de los hombres se hace cada vez más patente.

Blanche is seeking the admiration of a boy to fulfill her need for happiness, though without realizing it these actions are what lead to her loneliness. Blanche also seeks happiness through Mitch. Though she appears to be genuinely interested in him she only takes an interest in him because he fulfills her need for happiness, commenting on her beauty and womanhood (...). Because Mitch offers Blanche compliments – which she allegedly 'needs' to carry on – without Blanche asking for them, he makes Blanche happy and therefore meets the requirements of fulfilling her life with the sustenance that she desires.<sup>14</sup>

Eunice Hubbell, Steve Hubbell o 'the colored woman' son lingüísticamente quienes son y como son. Por eso, ni cometen esos fallos ridículos a que puede conducir una hipercorrección deliberada –y, hasta cierto punto, provocada por la actitud de Blanche– ni por supuesto se avergüenzan de expresarse en ese nivel no estándar que constituye la norma de su gente. En consecuencia, su uso del inglés comparte con el de Mitch, e incluso con el de Stanley, la frecuencia de los rasgos antes referidos y comentados, pero ninguna de las aberraciones en que a veces incurre Mitch por esa actitud de querer pero no poder, o incluso eso que

<sup>14</sup> Griffiths, *op. cit.*

seguramente no les gustaría de Stanley, es decir, la fluctuación entre un estándar, para ellos algo refinado en ocasiones, y el habla natural de su clase.

Desgraciadamente, ese contorno lingüístico del diálogo, que con tanta precisión y acierto ha trazado Tennessee Williams, y ese debate dramático que vertebra esta obra se difuminan en la traducción al español de León Miras. En efecto, si bien se mantienen, aunque en un grado más reducido, las marcas de retórica excesiva y léxico desproporcionado de Blanche, desaparecen por completo las del código lingüístico de Stanley y los demás personajes de extracción más humilde. Esto quiere decir que la alternancia situacional de registros que se observa en Stanley se diluye, en la obra de *Llegada*, en un nivel de habla que en nada se diferencia del estándar. Lo mismo les ocurre a esos otros personajes cuya expresión contrasta tan vivamente con la de Blanche. La ausencia de esas marcas por la práctica homogeneización o fusión de dos niveles de habla en uno sólo, hurta a la obra de Tennessee Williams de uno de sus ejes estilísticos, y por lo tanto, la empobrece. En efecto, de la misma manera, y tal vez en la misma medida, en que el dialecto social y el no-estándar local contribuyen a la caracterización de los personajes y a que resalten las diferencias en la obra de partida, su dilución o pérdida desvirtúan sobremanera el texto de *Llegada*, por lo que, al menos en lo que se refiere a esta traducción concreta, la recepción de la obra en español está muy lejos de ser la perseguida por el autor.

Es evidente que nadie puede considerar cualquier sociolecto dentro de la categoría del intraducible, aunque generalmente éste sea el caso. En efecto, dicha variedad, al ser el soporte más importante de la clase social que representan los personajes es también el vehículo por excelencia de la idiosincrasia de esa comunidad hablante. Por eso, al traducir a otra lengua obras literarias escritas en lengua no-estándar pero que contienen partes de diálogo en una variante distinta –en el caso de *A Streetcar Named Desire*, la variedad marcada es la estándar–, se plantea siempre la tarea ardua de verter a la lengua de *Llegada* esa parte marcada del texto de partida. Esto es así porque ese conjunto armónico de rasgos lingüísticos por los que reconocemos la idiosincrasia son propios y privativos de esa comunidad hablante concreta, careciendo de correlato en cualquier otra lengua. En consecuencia, cuando la identidad de un personaje se articula únicamente en torno a su expresión, como es el caso de Blanche du Bois, éste es el único componente distintivo de su relación con otros personajes de expresión no-estándar y, por lo tanto, el obstáculo traductológico se presenta como insuperable. La pérdida en el texto de *Llegada* resulta casi inevitable.

Dicha pérdida es, en la traducción de León Miras, lo que da al traste con las marcadas diferencias de la plétera de personajes que el dramaturgo desea presentar. La importancia capital de Blanche, en esta obra de Williams, radica en su sacio interés en dejar la impronta de pertenencia a un grupo social irreal e imaginado, que nada tiene que ver con la realidad en que vive. El resultado de ese manido interés, que se lleva a cabo mediante las herramientas lingüísticas que caracterizan su estilo dramático, acaba produciendo un verdadero distanciamiento de los otros personajes de la obra y un acercamiento a su trágico final. De ahí la importancia de una percepción cabal, por parte del traductor, de ese complejo entramado de connotaciones y asociaciones de matices. Ese rigor filológico y lingüístico del traductor debería completarse con y enriquecerse de una buena dosis de creación literaria.

### Bibliografía

- CARDULLO, Bert. "Drama of Intimacy and Tragedy of Incomprehension: *A Streetcar Named Desire* Revisited", *Modern Critical Interpretations: Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire*, ed. Harold Bloom. Nueva York: Chelsea House, 1988, pp. 79-92.
- CLERICUZIO, Alessandro. *Tennessee Williams and Italy: A Transcultural Perspective*. Gewerbestrasse, Suiza: Springer International Publishing AG, 2016.
- CORRIGAN, Mary Ann. "Realism and Theatricalism in *A Streetcar Named Desire*", *Critical Essays on Tennessee Williams*, ed. Robert A. Martin. Nueva York: G. K. Hall & co., 1997, pp. 83-93.
- FANG, Wei. "Blanche's Destruction: Feminist Analysis on *A Streetcar Named Desire*", *Canadian Social Science*, 4, 3, June, 2008, pp. 102-8.

- GIRARD, René. *Violence and the Sacred*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977.
- GLADSKY, Thomas S. *Princes, Peasants, and Other Polish Selves: Ethnicity in American Literature*. Amherst, Massachusetts: The University of Massachusetts Press, 1992.
- GRIFFITHS, Samantha. *Seen and Not Heard*. Morrisville, North Carolina: Lulu Press, 2011.
- GUBAR, Susan. "'The Blank Page' and Female Creativity", *Writing and Sexual Difference*, ed. Elizabeth Abel. Chicago: University of Chicago Press, 1982, pp. 73-93.
- HARRIS, Laurilyn J. "Perceptual Conflict and the Perversion of Creativity in *A Streetcar Named Desire*", *Confronting Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire. Essays in Critical Pluralism*, ed. Philip C. Kolin. Londres: Greenwood Press, pp. 84-103, 1993.
- KLEB, William. "Marginalia: *Streetcar* and Foucault", *Confronting Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire: Essays in Critical Pluralism*, ed. Philip C. Kolin. Londres: Greenwood Press, 1993, pp. 27-43.
- MIRLAS, León (trad.). *Un tranvía llamado Deseo, Lo que no se dice y Súbitamente el último verano*. Tennessee Williams. Barcelona: Losada y Oceano Grupo Editorial, 1999.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, María Soledad. "¿Qué es ser una mujer?: Histeria y Posmodernidad en *A Streetcar Named Desire*", *EPOS*, XXVII, 2011, pp. 223-32.
- SCHOLES, Robert. "Uncoding Mama: The Female Body as Text", *Semiotics and Interpretation*. New Haven: Yale University Press, 1982.
- TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Nueva York: Performing Arts Journal Publications, 1982.
- VLASOPOLOS, Anca. "Authorizing History: Victimization in *A Streetcar Named Desire*", *Theatre Journal*, 38, 3, Oct., 1986, pp. 322-38.
- WILLIAMS, Tennessee. *A Streetcar Named Desire*. Nueva York: New Directions Publishing, 2004.