



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA Y ALEMANA Y DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN
INGELES ETA ALEMANIAR FILOLOGI ETA ITZULPENGINTZA ETA INTERPRETAZIOKO SALA

TRASVASES CULTURALES:

LITERATURA
CINE
TRADUCCIÓN

3

Eds.: Eterio Pajares
Raquel Merino
J. M. Santamaría

Servicio Editorial
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO



Argitalpen Zerbitzua
EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA

La publicación de este volumen ha sido posible gracias al patrocinio de:

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Álava
Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco
Departamento de Filología Inglesa y Alemana y de Traducción e Interpretación

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopiado, sin permiso previo y por escrito de la entidad editora, sus autores o representantes legales.

Debekatuta dago liburu hau osorik edo zatika kopiatzea, bai eta berorri tratamendu informatikoa ematea edota liburua ezein modutan transmititzea, dela bide elektronikoz, mekanikoz, fotokopiaz, erregistroz edo beste edozein eratarata, baldin eta *copyrightaren* jabeek ez badute horretarako baimena aurretik eta idatziz eman.

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

Portada/Azala: Sixto González

I.S.B.N.: 84-8373-356-0

Depósito Legal/Lege Gordailua: BI-1569-01

Composición/Konposizioa: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

Impresión/Inprimatzea: Itxaropena, S.A.
Araba Kalea, 45 - 20800 Zarautz (Gipuzkoa)

El traductor como (auto)censor: la traducción dramática en la España franquista

María Pérez L. de Heredia
Universidad del País Vasco

El traductor lleva a cabo la manipulación del texto original que lleva siempre implícita la traducción bajo una serie de parámetros ideológicos, políticos y económicos que le son impuestos por la cultura en la que opera. Durante el franquismo, aparte de la traducción, el original pasa por el filtro de la censura, otro tamiz añadido que reescribe el texto extranjero antes de presentarlo a la cultura de llegada. Esta (auto)censura se integrará dentro del proceso de traducción al ser interiorizada por los traductores-censores que operan bajo el sistema totalitario. La censura interna o autocensura es la forma más acusada de manipular la creación teatral. Al proceso creativo de reescribir una obra a la lengua y cultura de llegada, el traductor añade la dimensión de censor de su propio trabajo, añadiendo nuevos condicionantes (externos a la propia traducción) a la manipulación del texto original para ajustarlo a los patrones dominantes conforme a los que debe traducir. El traductor opera siempre bajo una serie de restricciones económicas, ideológicas y de estatus inherentes a su cultura. Las limitaciones ideológicas cobran un matiz especialmente significativo en nuestro marco de estudio, el teatro traducido durante el Franquismo; desde una perspectiva ideológica, el traductor trabaja bajo los dictados y el control del aparato censor que, en su celo por preservar la moralidad del país con todos los recursos a su alcance, espera que el teatro sirva para difundir una idea conservadora y tradicional de la sociedad. Pese a ello, el traductor intentará evadir, en la medida de lo posible, el control ideológico sobre su trabajo; aspirará a introducir innovaciones en el sistema teatral y cultural español aunque, al interiorizar la censura como parte del proceso traductor, no tomará libremente sus decisiones. En ocasiones, es capaz de esconder entre líneas el discurso novedoso, incluso el prohibido, sustrayéndose al efecto de la censura. Sin embargo, la mayoría de las veces se limitará a suprimir aquellos contenidos que, desde un punto de vista ideológico, la censura oficial pudiera considerar peligrosos e

inadmisibles. Los principales aspectos que deben cuidar los traductores en su faceta de (auto)censores son las opiniones políticas, las cuestiones religiosas, pero, fundamentalmente, todo aquello que afecte a la sociedad y a las buenas maneras de la burguesía (sustento ideológico, económico y social del régimen): erotismo, obscenidades, lenguaje indecoroso o provocativo. Queda prohibida, en atención a la decente y pudorosa burguesía española, toda referencia al aborto, homosexualidad, divorcio o suicidio. Lógicamente, el modelo de familia que debe mostrarse al público era el tradicional y católico, ponderándose el rol pasivo de la mujer, como esposa y madre abnegada, al servicio del marido. Esta visión ideológicamente conservadora de la familia y la sociedad que caracteriza al sistema cultural español alcanza una dimensión paradójica al estudiar la recepción de las obras teatrales y cinematográficas de un autor tan característico del periodo como es Tennessee Williams. Durante el Franquismo, los traductores deben acomodar los temas «moralmente perjudiciales» del dramaturgo norteamericano a la ideología totalitaria usando toda clase de técnicas manipulatorias. Obviamente, si sus «subversivas» obras se traducen fielmente, su representación no será autorizada por la censura, de manera que los traductores cortan, disimulan o acentúan conscientemente el contenido de esas piezas teatrales para su primera representación en España. Hasta fechas recientes, Tennessee Williams, encumbrado rápidamente por el sistema dramático español, será conocido a través de las versiones amputadas de sus obras teatrales y adaptaciones cinematográficas. Si bien cualquiera de las obras de Williams introducidas en España en esta época podría ser objeto de análisis, creo que *Un tranvía llamado Deseo* ejemplifica a la perfección cómo la autocensura era aplicada por el traductor a su propio trabajo. Las distintas traducciones de esta obra, examinadas junto a sus correspondientes expedientes de censura, demuestran cómo han sido considerablemente manipuladas y mutiladas por el traductor-censor antes de solicitar el preceptivo permiso a las autoridades, transformando el texto original, quizá de forma involuntaria, pero siempre consciente, en un texto diferente. Esta transformación implica la omisión de información y la consiguiente manipulación del discurso teatral, simplificado, cortado y manipulado por el traductor, muchas veces en contra de sus verdaderos deseos, pero obligado por su aceptada sumisión a los designios del aparato censor.

Un tranvía llamado Deseo, estrenada en Broadway en 1947, se traduce en España, y se presenta por primera vez a censura, en 1950. Se prohíbe su representación, pero su traductor, José Méndez Herrera, revisa y suaviza significativamente la obra, de manera que, un año más tarde, es autorizada. La crudeza de la obra y la supuesta falta de preparación del público medio español, mayoritariamente burgués, hacen, sin embargo, que ese permiso quede restringido a una única función en Sesión de Cámara del Teatro Español. Posteriormente, se pide una ampliación de la autorización que será denegada, prohibiéndose su puesta en escena en el Teatro de Cámara de Barcelona en agosto del mismo año, nega-

tiva que se ratificará en abril de 1952. No se permitirá su representación, en circuitos comerciales, hasta 1956, cuando una nueva versión llevada a cabo por Juan Guerrero Zamora, a partir de la anterior de Méndez Herrera, es autorizada para mayores de 18 años. Los españoles hemos conocido «un tranvía» manipulado, censurado y amputado por sus propios traductores hasta 1988, cuando se presenta en Madrid, por fin, la primera traducción no censurada de la obra, realizada por Enrique Llovet, y heredera, en cualquier caso, de las anteriores. Por su parte, la versión cinematográfica de *Un tranvía llamado Deseo*, corre una suerte paralela a la de la obra teatral. El proceso de trasladar la obra a la pantalla, como a los escenarios españoles, supone un auténtico reto tanto para los guionistas norteamericanos como para los traductores españoles; unos y otros reescriben la obra para satisfacer las demandas ideológicas de un código moral casi idéntico que no permitía ninguno de los elementos que Williams trata en la pieza teatral original: homosexualidad, violación, y una protagonista, Blanche, que ha sido definida como «una borrachina casi ninfómana que siente una atracción especial por los chicos menores de edad» (Black 1999: 185). *Un tranvía llamado Deseo* se rueda en Hollywood en 1951 a partir de un guión (censurado) por el propio Williams y se intenta proyectar en las pantallas españolas en 1952, pero la petición es denegada. En 1956, tras haberse modificado considerablemente el de por sí censurado texto cinematográfico original, se autoriza su proyección en salas comerciales para mayores de 18 años.

Después de observar detenidamente la maraña textual y contextual que compone *Un tranvía llamado Deseo*, y de analizar los expedientes de censura de la obra y de la película, junto a los distintos textos traducidos, teatrales y cinematográficos, creo que las escenas más comprometidas a las que tienen que enfrentarse traductores y censores son aquellas en las que se hacía referencia a la homosexualidad y a la violación. De hecho, si hay un tema ante el cual los censores se muestran recurrentemente reticentes y escandalizados, es el de la homosexualidad; en *Un tranvía llamado Deseo*, como sabemos, la evolución de la protagonista femenina, Blanche, y en consecuencia de toda la obra, parte del descubrimiento que ésta había hecho años atrás, cuando encontró a su marido en la cama con otro hombre, provocando el posterior suicidio del marido, a causa del rechazo de Blanche tras conocer la verdadera orientación sexual del hombre. Todos estos acontecimientos marcan su vida desde entonces, convirtiéndola en una sucesión de excesos y desórdenes que la conducen a la locura final. En la primera traducción de la obra, el traductor, José Méndez Herrera, de una manera un tanto ingenua, al tiempo que arriesgada, se mantiene fiel al original:

There was something different about the boy, a nervousness, a softness and tenderness which wasn't like a man's, although he wasn't the least bit effeminate looking –still– that thing was there... Then I found out. In the worst of all possible ways. By coming suddenly into a room that I thought was empty

–which wasn't empty, but had two people in it... the boy I had married and an older man who had been his friend for years... (Williams 1947: 95)

Había algo extraño en torno de aquel niño, un nerviosismo, una blandura y una ternura de amparo. Y no lo sabía... Entonces lo descubrí. De la peor manera posible... Entrando de pronto en una habitación que yo creí vacía... pero que no lo estaba. Había en ella dos personas... el niño con quien yo me había casado y otro hombre más viejo que era amigo suyo desde hacía muchos años. (Méndez Herrera 1950: 28-29)

La claridad y rotundidad con la que se explica todo el asunto no llega a los espectadores, puesto que, como al fin y al cabo parece lógico, la obra no es autorizada. En la posterior revisión de esta primera traducción, realizada sólo un año más tarde, el mismo traductor cambia de estrategia, consciente de que lo que se dice en la escena que tan escrupulosamente había trasladado es uno de los elementos más difíciles de toda la obra. En vez de suprimir la confesión de Blanche, la transforma de modo que ésta adquiriera tono de denuncia moral:

Había algo extraño en torno de aquel niño, un nerviosismo, una blandura y una ternura que no eran la de un hombre, aunque no tenía aspecto afeminado y, sin embargo... Mi marido, aquel niño, era... una víctima... del más bajo de los delitos... de la degeneración más repulsiva. Él, acaso, habría podido curar; pero no le dejaron; se aprovecharon... si, esa canalla, esos corruptores de niños, se aprovecharon de su debilidad. (Méndez Herrera 1951: 55)

La homosexualidad pasa, por obra y gracia del traductor-autocensor, a ser mostrada como un vicio, incluso como una enfermedad. Así, se justifica la presencia de tan incómodo tema, al conseguir darle cierto acento moral y evitando con ello la supresión de un contenido que habría transformado totalmente la verdadera naturaleza de la obra. El traductor se vale de una estrategia de adición para lograrlo. Añade ciertos contenidos inexistentes en el texto original, que incluso acentúa intencionadamente, para disfrazar un aspecto tabú, no sólo a los ojos del aparato censorio sino también, y de manera no menos significativa, para el público mayoritariamente burgués, y, por supuesto, católico y conservador, y que, aunque morboso, sólo quería escandalizarse lo justo. La posterior traducción de Juan Guerrero Zamora ratifica la validez de la decisión adoptada por Méndez Herrera. Partiendo claramente de la segunda traducción de éste, aunque acentúa aún más la dimensión supuestamente moral de la escena:

En aquel niño había algo extraño, una nerviosidad, una suavidad, una ternura que no parecían las de un hombre, algo como un matiz femenino... Mi marido, aquel niño, era... una víctima... del más bajo de los delitos... de la degeneración

más repulsiva. Él... acaso habría podido curar, pero no le dejaron. Viciaron su juventud, se aprovecharon... si, esa canalla, esos... corruptores de niños... se aprovecharon de su debilidad... (Guerrero Zamora 1956: 70-71)

Desde nuestra alejada perspectiva, podemos considerar la decisión de los traductores, cuanto menos, de osada. Sin embargo, no creo que debamos juzgar (ni censurar) su trabajo arbitrariamente. Las opciones adoptadas por el traductor responden siempre a la situación de la cultura en la que realiza su trabajo, en este caso la España de Franco, y, por lo tanto, siempre sobrepasa los límites del texto original. En mi opinión, la traducción como manipulación es válida en tanto que el traductor no transvasa de forma aséptica simples contenidos lingüísticos de una lengua a otra, sino hechos culturales entre dos culturas diferentes. Además, en el caso que nos ocupa, a través de la manipulación del texto los traductores pueden alcanzar el objetivo primero de su trabajo: la ansiada autorización que permitirá que la obra llegue a los escenarios y al público español. La carga moral de la escena, en cualquier caso, se mantiene en todas las representaciones de *Un tranvía llamado Deseo* hasta 1988 en que Enrique Llovet realiza una nueva y libre traducción:

Había una... en especial en torno de aquel niño... una debilidad... un nerviosismo... una suavidad que no tenía nada de masculina... nada afeminado, no... entonces, no... pero allí estaba aquella cosa que... Abrí una puerta y descubrí a dos personas: el niño que se había casado conmigo y el viejo que había sido su amigo durante años... (Llovet 1988: 79)

La escena está mucho más ajustada a la del texto original, no porque Llovet sea mejor o peor traductor que Méndez Herrera o Guerrero Zamora sino porque trabaja bajo otra serie de circunstancias; obviamente, la situación española de finales de los 80 distaba mucho de aquella de la década de los 50 en la que se llevaron a cabo las anteriores traducciones. Ya hemos dicho que los espectadores españoles de esa época pudieron ver también la versión cinematográfica de la obra. La férrea censura de Hollywood había llevado ya al propio Williams a actuar como autocensurador de su obra al reescribirlo como guión. Posteriormente, los censores oficiales se habían encargado de limar aún más la ya suavizada versión. Williams accedió a sustituir el monólogo de Blanche, en el que cuenta cómo descubrió a su marido en la cama con otro hombre, reemplazándolo por una supuesta impotencia sexual del hombre. A esto se añade una descripción del marido como extremada y misteriosamente sensible y tierno, con un interés especial por la poesía, lo que no hace sino ocultar entre líneas la verdadera naturaleza del asunto. En efecto, cualquier espectador adulto, medianamente preparado, podía deducir fácilmente que se estaba aludiendo, aunque de forma velada, a la homosexualidad. En España,

la película, aunque prohibida en 1952, no tiene mayores problemas al autorizarse para mayores en 1956:

Había algo extraño en el muchacho, su nerviosismo, su delicadeza, su inseguridad y yo no le comprendí, no podía entender entonces por qué aquel muchacho que le gustaba escribir, no parecía capaz de hacer otra cosa, perdía todos los empleos... Una noche fingí que dormía y le oí llorar, lloraba, lloraba como lo haría un niño al encontrarse perdido... no, yo tampoco lo entendía y por eso lo maté... (Kazan 1951)

Al presentar la película a la segunda revisión de censura en la que se permitiría su proyección, los distribuidores de la cinta habían advertido a las autoridades que ya se estaba haciendo de *Un tranvía llamado Deseo* una publicidad destinada a salvar «la dignidad moral de la protagonista y a este efecto ya predisponemos al público mediante un inserto sobre imagen, que dice: ‘esta película narra la historia de una mujer que profundamente enamorada de su marido y de su hijo los perdió en la guerra, trastornando sus facultades mentales’» (Expte. n.º 11.264). Aunque la proyección de la película descubrió enseguida el engaño de los distribuidores, lo cierto es que los espectadores españoles han visto tradicionalmente al difunto marido de Blanche como un enfermo; en el caso del público teatral, enfermo de «vicio»; en el del cinematográfico, de impotencia. Sin embargo, todas estas estrategias de traductores y guionistas no hacen sino disfrazar el verdadero significado de la escena, que, aunque oculto, se mantiene, de manera que la mayoría de espectadores no tendría ninguna dificultad en interpretarla correctamente.

Otra cuestión vital, e igualmente comprometida, quizá de mayor importancia aún para el desarrollo de la obra que la anterior, es la escena de la violación. El mismo Williams la defiende enérgicamente ante los censores de la película aduciendo que «the rape of Blanche by Stanley is a pivotal, integral truth in the play, without which the play loses its meaning, which is the ravishment of the tender, the sensitive, the delicate, by the savage and brutal force of modern society. It is a romantic plea for comprehension» (Phillips 1980: 82). Lógicamente, la censura española no iba a llegar a tan profundas reflexiones acerca del peliagudo asunto. Una vez más, el traductor se mantiene fiel al texto original en la primera traducción de la obra:

Oh! So you want some rough-house! All right, let's have some rough-house!
[He springs towards her, overtuning the table. She cries out and strikes at him with the bottle top but he catches her wrist.] Tiger - tiger! Drop the bottle-top! Drop it! We've had this date with each other from the beginning! [She moans. The bottle top falls. She sinks to her knees. He picks up her inert figure and carries her to the bed. The hot trumpet and drums from the Four Deuces sound loudly] (Williams 1947: 130)

¡Ah! ¡Con que quieres que sea por la tremenda! ¡Está bien! ¡Vamos a ello!
[Salta hacia Blanche, tirando la mesa. Ella grita y le golpea con la botella.
Pero él le coge la muñeca] ¡Tigre!... ¡Tigre!... ¡deja esa botella!... ¡suéltala!...
¡Teníamos esta cita pendiente desde el principio! [Ella se queja. La botella cae
y Blanche de rodillas. Stanley recoge su cuerpo inerte y lo lleva al lecho. La
cálida trompeta y los tambores de «Los cuatro doses» suenan estrepitosamen-
te] (Méndez Herrera 1950: 25)

Como ya se ha dicho, esta traducción de Méndez Herrera no es autorizada para su representación. Desde la censura oficial se considera que en la obra «late una preocupación sexual contenida en un límite de elegante insinuación. Todo el ‘clímax’ de la obra es una continua preparación de la escena cumbre entre Blanche y Stanley» (Expte. n.º 217/50). Lo cierto es que esta escena clave de la obra es modificada considerablemente al año siguiente, en la traducción que llegaría a los escenarios por primera vez:

¿Crees que te voy a cortar el paso? ¡Ja, ja, ja! [El piano negro sigue levemen-
te. Blanche se vuelve confusa y hace un gesto débil. Las voces de la jungla
arrecian. Stanley da un paso hacia Blanche, mordiéndose la lengua que le
sobresale de los labios] (Méndez Herrera 1951: 78)

El traductor, no contento con suprimir la imagen en la que se veía a Stanley llevando a la cama a Blanche, corta prácticamente todo el final de la escena, de forma que el público no pueda horrorizarse ante la violenta acción del protagonista masculino. La posterior traducción de Juan Guerrero Zamora, en esta ocasión, no parte tan claramente de la segunda traducción de Méndez Herrera, quedándose a medio camino entre ambas traducciones previas:

¡Ah! ¡Quiere pelea! ¡Perfectamente! ¡La tendrá! [Él la rodea. Ella grita y le amenaza con la botella. Al fin, Stanley la coge y le retuerce la muñeca] ¡Fiera! ¡Vamos, suelte! ¡Suelta esa botella! ¡Tenemos esta cita desde que nos conocimos! [Ella grita salvajemente y la botella sale despedida contra la pared. Al fin, Blanche cae, inerte, de rodillas. La música se intensifica.] (Guerrero Zamora 1956: 105)

Sin embargo, la censura autoimpuesta por Guerrero Zamora no es suficiente, y los censores le exigen suprimir «todo el final de la escena, en que aparece el adulterio de Stanley contra su cuñada Blanche, a la que además viola brutalmente» (Expte. n.º 300/56). La representación debe volver en esta escena a la supresión total con la que Méndez Herrera había conseguido el beneplácito de la censura oficial. Los censores se muestran mucho más celosos y desconfiados en lo referente a esta escena que en la que hacia referencia a la homosexualidad. Quizás porque en esa escena anterior, el vicio se pagaba con la muerte,

mientras que Stanley, lejos de ser castigado por la violación de su cuñada, es recompensado por su brutal actuación: consigue internar a Blanche en un sanatorio y que su esposa le crea. Y los guardianes de la moral y buenas costumbres españolas no podían permitir semejante atrocidad. La supresión del final de la escena se mantiene en nuestros escenarios hasta que se representa la nueva traducción de Enrique Llovet en 1988:

Muy bien... La señorita quiere pelea...Pues tendrá pelea... [Stanley da la vuelta y sujeta a Blanche que se debate y grita amenazante. Finalmente, Stanley la agarra de la muñeca y se la retuerce.] ¡Vamos, tigresa!... ¡Suelta eso! Así debíamos haber empezado el día que viniste... [Blanche grita y deja caer el trozo de botella. Luego cae de rodillas delante de Stanley. Se derrumba desmayada. Stanley la toma en brazos y la lleva a la cama. El piano, la batería y una trompeta llegan con fuerza desde el bar] (Llovet 1988: 112)

El traductor actúa esta vez al amparo de la libertad que le ofrece la democracia. Trabaja, además, para un público más preparado para ver y vivir experiencias teatrales (ideológica y moralmente) más atrevidas que el de la dictadura. Llovet no se ve obligado a autocensurar su traducción, al menos no ideológicamente, por lo que puede permitirse poner, por fin, las cosas en su sitio. Los espectadores españoles pueden conocer finalmente sin disimulos ni medias palabras, el verdadero clímax de la obra. Una vez más, la traducción es más precisa con respecto al texto original, simplemente porque Llovet trabaja bajo una serie de condicionantes diametralmente opuestos a la de los primeros traductores. En realidad, su versión no se aparta tanto de la traducción realizada por Méndez Herrera en 1950. La diferencia la marca la censura que evalúa esa primera traducción de la obra, al no permitir que esa «verdad esencial» que significa la escena de la violación llegue a los escenarios y tenga que ser suprimida por los propios traductores en su faceta de censores. En cualquier caso, los espectadores viviendo bajo el régimen franquista pudieron interpretar en el cine el verdadero significado de esa escena que, en el teatro, habían visto cortarse de repente e inexplicablemente. Williams y Kazan habían tenido serios enfrentamientos con las autoridades estadounidenses para mantener la comprometida escena en la versión cinematográfica final. Aunque, hasta entonces, la postura de Tennessee Williams había sido bastante tolerante, resignándose a modificar el monólogo de Blanche acerca de la homosexualidad y suicidio de su marido, en esta ocasión se mantuvo inflexible en su decisión: la escena debía mantenerse, pues consideraba, como ya he señalado, que era el verdadero pilar donde se apoyaba toda la obra. Después de muchas discusiones, los censores de Hollywood le permitieron mantener la escena de la violación a cambio de una compensación moral, Stanley, ese «bestia sádico que utilizaba los puños y su potencia sexual para doblegar a las mujeres a su

voluntad» (Black 1999: 185), perdería a su esposa, Stella, como consecuencia de la violación. Por su parte, los censores españoles de la película habían prohibido en 1952 su exhibición argumentando, entre otras cosas que «la cuñada del protagonista, Blanca, en determinados pasajes parece atraída sexualmente por él, sin que luche por evitarlo y no quedando claro si existió relación íntima entre ambos cuando Stella se encontraba en el sanatorio dando a luz» (Expte. n.º 11.264). Leyendo el informe de censura parece más probable que la película se prohibiera por la ligereza moral de Blanche que por el brutal comportamiento de Stanley. Incluso omiten en su evaluación de la película la referencia a la violación, refiriéndose a ésta como un simple adulterio entre cuñados, motivado por la supuesta baja catadura moral de Blanche. En cualquier caso, como ya se ha dicho, la película llegará a las pantallas españolas en 1956. La escena original, aunque mantenida, había sido ya convenientemente suavizada, por lo que los traductores encargados del doblaje del guión no deben realizar mayores cortes:

¿Con que quieres pelea, eh? Pues vas a tener pelea [le sujeta el brazo, ella trata de pegarle con el casco roto] ¡tigresa, eres una tigresa! ¡tira ese casco de botella, tíralo! [se abalanza sobre ella que suelta la botella, rompiendo el espejo. La imagen de una desmayada Blanche se refleja en el espejo roto justo antes de que la escena se corte] (Kazan 1951)

A falta de más palabras, las imágenes resultaron suficientemente explícitas para qué la mayoría de espectadores no tuviera ninguna duda acerca de esta escena. Y, claro está, una vez vista la película, el significado de la obra de teatro, aun sin la violación, era fácilmente interpretable.

Un tranvía llamado Deseo, como cualquier otra obra de Williams representada en España durante el Franquismo, podría ser objeto de interminables descripciones de otras muchas dificultades ideológicas y morales a las que tuvieron que enfrentarse traductores y censores, aparte de las señaladas en este breve acercamiento a su recepción en la cultura española. La obra, a través de sus diferentes traducciones, versiones y ediciones, teatrales y cinematográficas, aunque amputada, supuso un verdadero impacto dentro de la sociedad española, «un público acostumbrado a leer más allá de lo explícito» (Celada 1998: 45) a causa de la censura. Si bien hasta hace poco la mayoría de obras de Tennessee Williams han sido conocidas mutiladas y censuradas por sus propios traductores, obedeciendo a los parámetros ideológicos que debían auto-imponerse, lo cierto es que, gracias a la autocensura, esas mismas obras, a pesar de la comprometida ideología que difundían, pudieron representarse en España, colaborando en la entrada, en la sociedad española, de un discurso diferente, el estadounidense, que desde entonces se ha convertido en nuestro primer referente cultural e ideológico.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes Primarias:

- KAZAN, E. (1951, 1956) *Un tranvía llamado Deseo*. Warner Brothers (Distribuciones Exclusivas Floralva).
- WILLIAMS, T. (1947) *A Streetcar Named Desire*. New York: Signet.
- WILLIAMS, T. (1950) *Un tranvía llamado Deseo*. Traducción de José Méndez Herrera, Expte. n.º 217/50 (Inédito).
- WILLIAMS, T. (1951) *Un tranvía llamado Deseo*. Traducción de José Méndez Herrera, Expte. n.º 217/50 (Inédito).
- WILLIAMS, T. (1956) *Un tranvía llamado Deseo*. Adaptación española de Juan Guerrero Zamora, Expte. n.º 300/56 (Inédito).
- WILLIAMS, T. (1988) *Un tranvía llamado Deseo*. Versión española de Enrique Llovet. Madrid: MK ediciones.

Fuentes Secundarias:

- BLACK, G.D. (1999) *La cruzada contra el cine (1940-1975)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CELADA, A.R. (1998) *Tennessee Williams. Textos sobre teatro norteamericano (III)*. León: Universidad de León.
- LEFEVERE, A. (1992) *Translation, Rewriting and the Manipulation of the Literary Fame*. London/New York: Routledge.
- PHILLIPS, G.D. (1980) *The Films of Tennessee Williams*. Philadelphia: Art Alliance Press.