

## La feminidad en tensión en la traducción masculina de teatro

### Femininity in Tension in Male-Oriented Drama Translation

Guillermo BADENES

Thanos CHRYSANTHOPOULOS

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

#### Resumen

Tennessee Williams escribió *A Streetcar Named Desire* en 1947 con éxito inmediato de crítica y público. Desde su publicación, ríos de tinta han corrido tanto en lo relativo a los estudios sobre feminismo, crítica literaria y estudios de traducción, como sobre sus intersecciones. Con las herramientas de la traducción comparada y la traducción feminista, el presente estudio de caso pretende revisar el modo en que dos traducciones contemporáneas de la obra, aquellas de Amado Diéguez (2013) al castellano y de Antónis Galéos (2018) al griego, retratan a las dos protagonistas de la obra, Blanche DuBois y su hermana Stella, en su feminidad y en su relación con los hombres, en especial con Stanley, esposo de Stella. Partimos de la hipótesis de que la crítica de la traducción feminista problematiza la cuestión de las voces y subraya la condición visible del traductor como factor subjetivo en el proceso de traducción.

**Palabras clave:** Tennessee Williams, traducción de teatro, *Un tranvía llamado Deseo*, traducción feminista, *queeriture*

#### Abstract

Tennessee Williams wrote *A Streetcar Named Desire* in 1947 to immediate critical and audience success. Since its publication, rivers of ink have run regarding feminist studies, literary criticism, translation studies, and their intersections. With the tools of the Comparative Studies and feminist translation, this case study intends to revise how two contemporary translations of the play, by Amado Diéguez (2013) into Spanish and by Antónis Galéos (2018) into Greek, portray the two protagonists of the play, Blanche DuBois and her sister Stella, in their femininity as well as in their relationship with men, especially with Stella's husband, Stanley. Our hypothesis is that feminist translation criticism raises issues regarding the preservation of voices underlining the visible condition of the translator as a subjective factor in the translation process.

**Key words:** Tennessee Williams, drama translation, *A Streetcar Named Desire*, feminist translation, *queeriture*

## 1. Introducción

Tras el estreno de la obra *A Streetcar Named Desire*, de Tennessee Williams, nada sería lo mismo en el teatro estadounidense contemporáneo. Han pasado ya 71 años de aquel 3 de diciembre de 1947 y el genio del autor continúa emocionando. La obra marca un punto de inflexión en la revitalización del teatro contemporáneo de aquel país, que durante los años 30 y 40 se había visto dominado por la puesta en escena de comedias musicales y el reestreno de obras clásicas. El público aún disfrutaba la victoria de los aliados en la Segunda Guerra Mundial y la prosperidad de la posguerra, pero en medio de la algarabía sonaban los ecos de la crisis de 1929 y el comienzo de la carrera armamentista luego de Hiroshima y Nagasaki en 1945. Este contexto suponía que el horizonte de expectativas por parte del público había cambiado de manera radical a causa de los cambios en el mundo que trajo la posguerra.

Tal vez este cambio en el *Zeitgeist* fuera una de las razones por la que esta obra adquirió su popularidad: la combinación de la paranoia individual con la paranoia colectiva. Otra novedad que trajo *A Streetcar Named Desire* fue que, a pesar de tratarse de una obra realista, ofrecía capas de realismo entremezcladas con ilusión. La sexualidad que tiene el poder de redimir o destruir yace en el corazón de la obra. Todos estos elementos causaron una agitación y una sorpresa en el público de la posguerra, herido por el trauma de la amenaza de un holocausto nuclear y la pérdida del *statu quo*.

Los espectadores se identificaban con el trágico personaje principal de Blanche DuBois, ya que esta oscila entre el deseo y la muerte. Sin embargo, la obra es un texto teatral abierto a una multiplicidad de interpretaciones, y eso la hace aún moderna y vigorosa después de tantos años. Ya una primera lectura del drama descubre que los personajes oscilan entre la pasión de amar y la destrucción: esos dos tranvías que recorren la Nueva Orleans que crea Tennessee Williams, Deseo y Cementerio. No obstante, dos protagonistas, Blanche y Stanley, son arquetipos que devienen símbolos del Estados Unidos de la posguerra. Stanley representa la incipiente clase urbana industrial, y Blanche es el epítome del sur agrario estadounidense. Stanley es el hombre de instintos primitivos mientras que Blanche es esa figura sublime y sutil que simboliza el hedonismo, romanticismo e idealismo del sur. La obra se apoya sobre esa tensión. La visita de Blanche a la casa de su hermana Stella y su cuñado Stanley convierte la casa en un campo minado donde los cuñados luchan por el poder. «El viejo mundo se muere. El nuevo tarda en aparecer. Y en ese claroscuro surgen los monstruos», explica Antonio Gramsci (citado en Márquez García, 2017, p. 8). Se trata de una obra de arte total. El escritor utiliza cada elemento escénico a su alcance para crear fantasía y realidad empleando todos los sentidos y sentimientos: sonidos, objetos, luces, vestuario y gestualidad. Anclados al margen de esta sociedad, los personajes sufren a causa de traumas psicológicos, y tratan de encontrar la pureza perdida, o al menos un refugio de ese mundo de crueldad que los envuelve.

Con las herramientas de la traducción comparada y la traducción feminista, el presente estudio de caso pretende revisar el modo en que dos traducciones contemporáneas, aquellas de Amado Diéguez (2013) al castellano y de Antónis Galéos (2018) al griego, retratan a las dos protagonistas de la obra, Blanche DuBois y su hermana Stella, en su feminidad y en su relación con los hombres, en especial con Stanley, marido de Stella. A través de un estudio descriptivo, se pretende dar cuenta de las estrategias utilizadas por los dos traductores, del castellano y del griego, de la obra seminal de Tennessee Williams. Los objetivos específicos de este estudio son analizar las traducciones del texto dramático (*Un tranvía llamado Deseo y Ένα τραμ με το όνομα «Πόθος»*); identificar los problemas de traducción de la obra en cuestiones relativas a la identidad femenina que propone y, por último, indicar las estrategias de traducción que se aplicaron en las traducciones contemporáneas al castellano y al griego. Partimos de la hipótesis de que la crítica de la traducción feminista problematiza la cuestión

de las voces y subraya la condición visible del traductor como factor subjetivo en el proceso de traducción, por lo que el análisis ideológico de estas traducciones permitirá problematizar el rol de agente político de los traductores.

## 2. Mujeres en pugna

A lo largo de toda su obra artística, Tennessee Williams retrató la psicología femenina de una manera profunda y sincera. En *A Streetcar Named Desire*, las protagonistas, Blanche y Stella, son víctimas de la sociedad patriarcal que, a través de diversos y diferentes procesos de objetivación y manifestaciones de misoginia, les niega sus derechos fundamentales y su existencia independiente.

La sociedad en la que las dos protagonistas se desenvuelven está blindada por un sistema patriarcal, una superestructura social en sintonía con las necesidades y los deseos masculinos. En ese ambiente, las dos protagonistas se perciben a sí mismas con una existencia que requiere de los hombres para sobrevivir. De este modo, se niega a las mujeres una personalidad y una existencia autónomas. La raíz de la opresión de estas mujeres es su dependencia económica. Tanto el sistema agricultor del sur (plasmado en sus plantaciones), como el sistema capitalista que luchaba de consolidarse durante los años 1940 tras la Segunda Guerra Mundial excluían a las mujeres del proceso productivo y las limitaba a un papel decorativo o reproductivo anclado en la domesticidad. En la obra, las protagonistas se encuentran en una posición de inferioridad y dependencia económica que las priva de toda individualidad. Tras la pérdida de su fortuna, Blanche se ve obligada de trabajar para sobrevivir, y su única opción es la docencia. Sin embargo, sus pulsiones la conducen a su despido y la dejan sin medios para valerse por sí misma. Por lo tanto, retoma la ilusión que había abrazado en su juventud (abandonado para ocuparse de los enfermos de su familia) en pos de hallar a un hombre que pueda brindarle seguridad y estabilidad económica. El millonario Shep Huntleigh, tal vez un constructo de la imaginación de Blanche, simboliza la prosperidad material y estabilidad que tantas mujeres ansiaban para su vida según los mandatos sociales de la época. Stanley, Mitch y Shep son los hombres ante los que Blanche viste su máscara de dama sureña para perseguir su subsistencia. En la misma situación se encuentra su hermana, Stella, quien ha renunciado a sus orígenes aristocráticos para casarse con un hombre de clase trabajadora y orígenes inmigrantes. Stella es la mujer que está en todo sometida a las necesidades de su esposo y ha internalizado la ideología hegemónica integrada a la sociedad patriarcal del capitalismo, permutando su identidad propia por la gratificación y la seguridad que le brinda Stanley. De este modo, Tennessee Williams retrata el falocentrismo tanto de la moribunda sociedad tradicional del sur como del sistema capitalista en ciernes.

Esta dependencia económica sirve como la base sobre la que se delimitan los roles de género. En el Estados Unidos de la posguerra florecía el sistema capitalista que atrapaba a la población en la ilusión del sueño americano, que supuestamente promovía iguales oportunidades para todos basadas en el valor de la persona, un valor definido en términos mercantilistas. Otros aspectos de esta sociedad de posguerra eran el consumismo, el individualismo y la convicción de la supremacía de Estados Unidos. Estos valores dependían de mandatos heteronormativos estancos: las mujeres debían ser femeninas y sumisas mientras que los hombres debían ser masculinos e industriales para poder ejercer su papel de cabeza de la familia. Los elementos divergentes o subversivos, como las mujeres con voluntad e independencia o los hombres poco masculinos, quedaban relegados a un locus de alteridad que los excluía, expulsaba y convertía en objeto de persecuciones.

Mientras Stella abraza los nuevos paradigmas del mundo capitalista que le ofrece Stanley, adoptando el papel de esposa y madre mientras niega su propia situación asimétrica

(víctima de la violencia de su esposo, maltratada, con baja autoestima y convencida de su limitación al espacio hogareño), Blanche se debate entre sus dos mundos, el tradicional sureño y el nuevo orden, el pecado y la santidad, la ilusión y el realismo, el exceso y la disciplina. Desea tener acceso a un mundo (racista, homófobo y sexista) creado por los hombres y basado en la exclusión, para lo que utiliza estrategias de engaño, maquillaje, vestidos elegantes y lenguaje culto (Fang, 2008, p. 107), pero en el proceso, sus propias estrategias devienen una trasgresión de las normas: no evita atraparse en la autoobjectivación sujeta a los deseos de los hombres, pero el deseo de disfrutar de su sexualidad fuera del matrimonio la reduce a un espacio de otredad como mujer «fácil». Tennessee Williams crea un personaje repleto de contradicciones: una mujer en bancarrota con aires de grandeza, aún joven pero obsesionada con su envejecimiento, una ninfómana con Virgo como signo zodiacal. El conflicto entre Eros y Tánatos en ella es inexorable y la conduce a sus complejos sobre la edad y el cuerpo femenino, la depresión y la disfunción sexual. Su violación la hace retirarse de ese mundo cruel de realidad a uno de fantasía, una situación que puede considerarse como la victoria del mundo nuevo que destruye la sensibilidad, ternura y sutileza de un mundo que ya quedó atrás.

### 3. La traducción feminista

Durante los años 1970 y 80, nació en Quebec un nuevo movimiento en el seno de la traducción, la traducción feminista. Traductoras y feministas unieron fuerzas para crear un canon de literatura feminista que atacara el lenguaje del patriarcado y sus instituciones que oprimían y condenaban a las mujeres a la invisibilidad. La primera meta de la traducción feminista fue señalar en los textos la agencia y la experiencia de las mujeres. Por lo tanto, el giro cultural de los Estudios de Traducción fue un giro ideológico: las traductoras feministas canadienses trasgredieron las limitaciones tradicionales que se les habían impuesto a las mujeres para avanzar sobre la relectura, la retraducción y la creación de un corpus de obras compuestas por mujeres condenadas al silencio del falocentrismo. Sin duda, las aportaciones de Luise von Flotow (1997) con las estrategias feministas y la revisión de Françoise Massardier-Kenney (1997) tuvieron gran importancia y demostraron la interdependencia entre la traducción, la política y la ideología. En concreto, las traductoras feministas rechazaban la supuesta neutralidad e invisibilidad del traductor mientras que se visibilizaban en la traducción a través de prólogos, de notas al pie e incluso de una manipulación e intervención radical de los textos de origen (TO) con estrategias como un conjunto de paratextos y metatextos denominado *hijacking* (von Flotow, 1997). La traducción se convirtió así en un campo de conflicto entre la ideología patriarcal y la actividad traductológica feminista que no se conformaba con los modelos prescriptivos y descriptivos, sino que luchaba contra la ideología hegemónica experimentando con la lengua, inherentemente misógina, y manipulaba los textos subrayando su dimensión política e ideológica.

Bajo la luz del posestructuralismo, la deconstrucción y la teoría *queer*, en el campo de la traducción feminista se introdujo la noción de género y de performatividad que desestabiliza la postura esencialista hacia los dos sexos. Por consiguiente, en la arena de la traducción aparecieron nuevas experiencias que buscaban encontrar voces silenciadas durante siglos, como las de los gais, las lesbianas y les trans. Se trata de un giro *queer* en la traducción feminista que proviene del feminismo de la segunda ola francesa y anglosajona y tiene como punto de referencia la *écriture féminine* de Cixous (2010). El feminismo de la tercera ola revitaliza el feminismo del siglo pasado optando por un lenguaje no sexista que incluye todas las identidades y experiencias. Las categorías como hombre y mujer son construcciones sociales y discursivas y tienen que ver con otras categorías o niveles de opresión como la raza, etnicidad, orientación sexual, edad o clase. Las intersecciones entre

estas construcciones culturales son el objeto de estudio de la interseccionalidad (Von Flotow, 2012), que las pone en cuestión y las interpela. Todos estos esfuerzos se han consolidado en un marco teórico que se ha propuesto denominar *queeriture* (Tsiakalou, 2013; 2018). Nuestro análisis a continuación se vale de los aprendizajes de la traducción feminista de fines del siglo pasado y abreva de los conceptos de la *queeriture* contemporánea para revisar las estrategias de traducción de *A Streetcar Named Desire* empleadas por Amado Diéguez (2013) al castellano y por Antónis Galéos (2018) al griego.

#### **4. *Queeriture*: hacia una traducción feminista de tercera ola**

Según Emek Ergun (2013), la traducción feminista es un acto de significación político y creativo con vistas a la transformación del mundo. La traducción feminista es, sobre todo, una praxis, es decir, un proceso complejo que supone una transformación interpretativa e intervención ideológica por parte de la traductora. De este modo, se rechazan los conceptos de la transparencia y de la objetividad a sabiendas de que la traducción no es una derivación de textos «originales» y transferencia de significados «fijos». La praxis en el contexto de la traducción feminista significa un proyecto que se basa en la transformación sociopolítica.

La *queeriture* se opone al discurso dominante que está impregnado del logocentrismo convertido en falogocentrismo bajo la luz del patriarcado. Asimismo, rechaza los cuerpos dominantes y las instituciones hegemónicas. Por lo tanto, la *queeriture* trata de resistir a través de una escritura *queer*. La lengua produce identidades, conocimientos y encuentros interculturales. Con esta fuerza, la lengua puede ser una herramienta en las manos del opresor para controlar los cuerpos no dominantes a través de la construcción de una realidad sociopolítica androcéntrica. Asimismo, las instituciones dominantes preservan y refuerzan las desigualdades de género mientras naturalizan y legitiman la normatividad a través de estructuras, formas y usos léxicos, gramáticos o sintácticos. Las armas de resistencia de la *queeriture* son los juegos de palabras, la ludicidad, la paradoja y la inversión que desestabilizan los conceptos hetero/sexistas sobre las identidades de género y las sexualidades.

Las ideas sobre performatividad de Judith Butler (1993) ejercieron gran influencia sobre el feminismo a principios de los años 1990. El género se convirtió en la herramienta analítica y la teoría feminista se enriqueció con la teoría *queer*. La introducción de lo *queer* deconstruyó las categorías, las oposiciones y las ecuaciones que sostenían las identidades sexuales. El origen de la traducción feminista son los movimientos feministas occidentales de la segunda ola y el movimiento soberanista de Quebec. Esta combinación sembró el terreno para la aparición de las primeras obras feministas que adoptaron un estilo de escritura feminista y experimental. Por su parte, la colaboración estrecha entre las escritoras feministas y las traductoras produjo las primeras traducciones feministas. De este modo, la traducción feminista se asoció con una reescritura subversiva y creativa con vistas a criticar el patriarcado y dar visibilidad a las mujeres.

Basada en la teoría *queer* y el feminismo de la tercera ola, la *queeriture* conceptualiza la lengua y el género de manera diferente a la del feminismo de la segunda ola. La escuela canadiense sostenía una percepción estática, esencialista y determinista sobre la lengua como si esta fuera una cárcel construida por los hombres. Según estos conceptos, el género se encuentra en un bipolarismo donde el hombre y la mujer son seres transcendentales y tienen un privilegio natural de masculinidad y femineidad respectivamente. El género se ve como un concepto fijo, universal y específico y su extensión natural es el sexo. Sin embargo, basándose en la teoría *queer* y una conceptualización dinámica de la lengua, se reexamina su uso contextual y se da cuenta en la manera de construcción de los significados. Las traductoras prestan atención a las formas en que individuos específicos usan, significan y

reciben la lengua como en los discursos regulatorios (Ergun, 2010). De este modo, la lengua posee un poder liberador u opresivo. El género es un acto performativo que se construye a través del discurso en un contexto determinado. Las masculinidades y las feminidades son múltiples y no se inscriben en los cuerpos que se identifican como masculinos o femeninos. El feminismo de la segunda ola se actualiza con la teoría *queer* mientras está en oposición a esta. De estas grietas surgen identidades y sexualidades que poseen su propia genealogía y arqueología y, al mismo tiempo, reivindican su visibilidad. Así, el feminismo de la tercera ola y la *queeriture* devienen plurales e interseccionales con una agenda política inclusiva y holística de justicia e igualdad. La traducción sirve como el vehículo de la difusión de este feminismo, del feminismo transnacional. A través de esta escritura *queer*, se logra la inclusión de todas las identidades y sexualidades silenciadas y ocultadas durante siglos mientras se las visibiliza. La traducción contribuye a la diseminación de los textos feministas a diferentes países y con una impronta diferente. Con esta difusión, los lectores entran en contacto con una crítica hacia las traducciones patriarcales de los textos mujeristas mientras se producen reescrituras o nuevas traducciones desde una perspectiva feminista. En el contexto de la *queeriture*, la selección textual resulta un compromiso político, subjetivo, ético. Estos motivos políticos determinan las estrategias empleadas por las traductoras para la traducción o la retraducción. Por caso, las textualidades de la escritura gay construyen una identidad homosexual a través de procesos internos mientras proyectan una idea de comunidad gay en sintonía con un sentimiento de pertenencia. De acuerdo con Keith Harvey (2000), la traducción del lenguaje camp visibiliza la identidad homosexual y libera los textos del prisma homófobo dominante.

Basándose en la teoría de la performatividad, Roland Weißegger (2011) considera que la traducción es un drag transcultural que se encuentra en la interacción de género y sexualidad. Algunos modos de *queeriture* son el cambio aleatorio del género de los pronombres personales, la exageración en la representación de los estereotipos sobre las identidades de género y la creación de estereotipos nuevos y desviados.

William M. Burton (2010) propone como praxis *queer* de traducción la inversión del texto, es decir, echar luz sobre las relaciones de poder hetero/sexistas subyacentes o la violencia del sexismo y la misoginia. Este acto de inversión resulta una parodia de la realidad que desestabiliza los límites entre los géneros y las sexualidades. Una inversión exitosa supone la inclusión de un contexto antihomófobo y antisexista a través de una metatextualidad. De esta manera, un texto considerado patriarcal se convierte en un texto *queer* o *queerificado*.

## **5. La traducción en la encrucijada del género**

Al igual que los personajes femeninos de la obra de Tennessee Williams, la traducción en el siglo XXI se debate entre dos espacios en pugna: una mirada atada a los mandatos patriarcales anticuados del binarismo estanco del género, o una traducción consciente de los cambios paradigmáticos de la sociedad contemporánea.

### **5.1. Subordinación de la mujer**

En *A Streetcar Named Desire* se hace evidente que el sujeto femenino se encuentra en una situación de sujeción ante los hombres. El abuso físico que sufre Stella y la violación de Blanche se constituyen como epítomes de la violencia física. Sin embargo, la subordinación femenina se construye a través del discurso, es decir de las conversaciones cotidianas, de forma tanto verbal como noverbal. Esta subordinación es consecuencia de una construcción

social rígida y estanca de los dos sexos, un binarismo que esconde asimetrías de poder entre hombres y mujeres.

La tercera escena de la obra, la noche de póquer, alude a la sociedad androcéntrica que evoca la lógica falocéntrica y la violencia física para imponer su modelo. Este evento lúdico regular y cotidiano es un espacio reservado para los hombres, una micrografía del sueño americano, en la que se pone de manifiesto lo que Luis Bonino Méndez (1995/2006, p. 197) denomina «micromachismos coercitivos»: intimidación, toma repentina del mando, apelación a la lógica falocéntrica, insistencia abusiva y uso expansivo del espacio físico.

1) BLANCHE: Poker is so fascinating. Could I kibitz?

(Williams, 1947/2004, p. 50)

a) ΜΠΛΑΝΣ: Το πόκερ είναι συναρπαστικό παιχνίδι. Μου δίνετε την άδεια να σας παρακολουθώ και να σας δίνω καμία άχρηστη συμβουλή πότε-πότε;

[BLANCHE: El póquer es tan fascinante. ¿Me permiten ustedes sentarme con ustedes y darles un consejo inútil de vez en cuando?]

(Williams, 1947/2018, p. 55, traducido por Antónis Galéos)

b) BLANCHE: El póquer es tan fascinante... ¿Puedo fisgar un poco?

(Williams, 1947/2013, p. 57, traducido por Amado Diéguez)

La pregunta de Blanche, huésped de Stanley, tiene en el TO el tono de cortesía que la caracteriza. No obstante, en la traducción al griego, el traductor opta no solo por dicho tono cortés, sino por una demostración de subordinación, evidenciada en su autocrítica y despliegue de poco valor propio, una expresión que aquí, en el contexto de la mesa masculina, carece de ironía y subraya su sumisión. Por su parte, la versión castellana toma un estereotipo diferente, empero infantilista y quizás hasta animalista: ya no el de la mujer dócil sino el de la mujer curiosa, efecto que se obtiene con el verbo «fisgar», que supone husmear olfateando o haciendo preguntas. Vale recordar que «kibitz» es un verbo tomado del yidis que implica presenciar un juego de cartas charlando con los participantes. De este modo, el espacio secundario que supondría presenciar el juego de cartas se exagera en las traducciones de modos diferentes, aunque ambos peyorativos.

Stanley utiliza el espacio físico de modo expansivo sin el consentimiento de su esposa. Cuando dialogan, su respuesta da cuenta del modo en que monopoliza dicho espacio haciendo caso omiso de cualquier desacuerdo de Stella, quien queda así relegada a un locus infantil de queja inútil ante su hermana frente al modo en que su marido la ignora.

2) STELLA: How much longer is this game going to continue?

STANLEY: Till we get ready to quit.

(Williams, 1947/2004, p. 50)

a) ΣΤΕΛΛΑ: Θα το τραβήξετε πολύ ακόμα;

ΣΤΑΝΛΕΪ: Μέχρι να γουστάρουμε να τελειώσουμε.

[STELLA: ¿Hasta cuándo seguirán jugando?

STANLEY: Hasta que nos dé la gana.]

(Williams, 1947/2018, p. 53, traducido por Antónis Galéos)

b) STELLA: ¿Y hasta cuándo vais a estar jugando?

STANLEY: Hasta que nos dé la gana.

(Williams, 1947/2013, p. 57, traducido por Amado Diéguez)

La traducción al griego a través de una expresión idiomática intensifica el dominio y la superioridad masculina y la falta de cooperación de Stanley. A su vez, la traducción al castellano comienza con un dejo de agencia por parte de Stella, evidenciado en la conjunción copulativa «y» y la perífrasis verbal, formas lingüísticas que pueden expresar desagrado y subrayar la prolongación (considerada innecesaria) de la acción. Sin embargo, la respuesta de Stanley, al igual que en la versión griega, enfatiza la superioridad de Stanley a través de la falta de cortesía. Surgen aquí, entonces, interrogantes que nos llevan a recordar las ideas de Olga Castro Vázquez (2009, p. 62), quien indica que los significados de un texto traducido «no se hallan ni en el texto original ni en la intención autoral, sino que son fruto de negociaciones dentro del sistema social en el que el texto se produce y consume». Las decisiones de ambos traductores le han agregado a las traducciones al castellano y al griego capas de micromachismos que resulta necesario subrayar.

## 5.2. Denominación

Según Sara Mills (2008), la denominación es un modo de sexismo abierto contra las mujeres. A través de la categorización y consolidación, algunas palabras o expresiones reducen el espectro de la sexualidad a solo dos posibilidades. Por consiguiente, se establece una segregación social según el sexo sin base científica o pragmática, una segregación que, por tanto, predetermina las relaciones sociales y de poder.

3) STANLEY: You hens cut out that conversation in there!

STELLA: You can't hear us.

STANLEY: Well, you can hear me and I said to hush up!

(Williams, 1947/2004, p. 54)

a) ΣΤΑΝΛΕΪ: Οι κότεις εκεί μέσα δεν το βουλώνετε λίγο!

ΣΤΕΛΛΑ: Αφού δεν μας ακούς.

ΣΤΑΝΛΕΪ: Εσείς όμως ακούτε εμένα και σας είπα να βγάλετε τον σκασμό!

[STANLEY: ¡A ver esas gallinas! ¡Basta de charla!

STELLA: ¡Tú no puedes oírnos!

STANLEY: ¡Pues tú puedes oírme a mí y he dicho que os calléis!]

(Williams, 1947/2018, p. 58, traducido por Antónis Galéos)

b) STANLEY: ¡Gallinitas, a ver si habláis más bajo!

STELLA: Si no nos oís.

STANLEY: ¡Vosotras a mí sí, y he dicho que os calléis!

(Williams, 1947/2013, p. 58, traducido por Amado Diéguez)

En sintonía con la apropiación del espacio físico y el establecimiento de su superioridad, Stanley hace callar a las mujeres, ya que perturban su noche de póquer. Aquí, sin recurrir a insultos verbales o amenazas, Stanley opta por dirigirse a ellas de manera peyorativa llamándolas «hens» [gallinas], otra forma de sumisión de sus interlocutoras a una condición animalista. Asimismo, se subraya en su segunda alocución la exigencia de privacidad y la expresión de poder. En la traducción griega se recurre a una palabra peyorativa equivalente, pero bien vale notar que, en su respuesta, Stella le habla solo a su marido (lo que establece el lugar de Stanley como dueño absoluto del hogar), y la respuesta de este a su esposa por un lado la somete y por otro invisibiliza la presencia de Blanche; se perciben por tanto dos estrategias diferentes de micromachismo, el sometimiento y la

invisibilización. La traducción al castellano, a su vez, mantiene la referencia animal, pero la utilización de *gallina* en diminutivo implica otra instancia de infantilización de la mujer.

Con el objeto de desenmascarar a Blanche, Stanley le ofrece a Stella información que ha recibido sobre su hermana. Tratando de difamar a Blanche, Stanley realiza una serie de comentarios peyorativos acerca de esta. Se trata de un ejemplo de desautorización (Bonino Méndez, 1995/2006) a través de un relato sesgado, indiscreto y malicioso, Stanley busca desacreditar a Blanche exponiéndola y rebajándola a un espacio de inferioridad. Esa colusión entre la lógica falocéntrica y la trasgresión del rol tradicional de la mujer es lo que impulsa el micromachismo de Stanley, quien desea minusvalorar a Blanche ante su hermana.

4) STANLEY: [...] But even the management of the Flamingo was impressed by Dame Blanche! In fact they was so impressed by Dame Blanche that they requested her to turn in her room-key—for permanently [...].

(Williams, 1947/2004, p. 120)

a) ΣΤΑΝΛΕΪ: [...] Και σκέψου, οι επιδόσεις της εντυπωσίασαν μέχρι και τη διεύθυνση του Φλαμίνγκο! Μάλιστα εντυπωσίασε τόσο πολύ η Μαντάμ Μπλανς, που της ζήτησαν να τους επιστρέψει το κλειδί του δωματίου της – μόνιμο εμπάργκο!

[STANLEY: (...) ¡Pero hasta la gerencia se impresionó con Madame Blanche! ¡En realidad, Blanche los impresionó tanto que le pidieron que les devolviese la llave de su cuarto!... ¡para siempre! (...)]

(Williams, 1947/2018, p. 111, traducido por Antónis Galéos)

b) STANLEY: [...] pero incluso los de recepción alucinaron con madame Blanche! ¡En realidad estaban tan alucinados con madame Blanche que le pidieron que devolviera la llave de la habitación!

(Williams, 1947/2013, p. 76, traducido por Amado Diéguez)

En el TO Stanley denomina a Blanche «Dame Blanche», que se traduce en griego con la palabra «μαντάμ» [madama], que es una transcripción de la palabra original francesa, pero tiene implicaciones diferentes para el público griego ya que significa dueña de un burdel y así de inmediato la tilda de prostituta. Resulta por demás interesante observar que la traducción al castellano emplea una estrategia similar a través de la utilización de *madame Blanche* que, si bien se sirve de una palabra francesa, posee ecos de la palabra castellana «madama» que, del mismo modo que en griego, significa dueña de un burdel o prostituta. Stanley utiliza el sarcasmo a través del mote de *Dame*, por un lado, notando los aires de nobleza con que se mueve Blanche [algo que reitera en el tercer acto cuando la llama «queen» y «queen of the Nile» (160)] y por otro subrayando de manera solapada su edad. Sin embargo, ambas traducciones recurren al francés para explicitar las insinuaciones de Stanley sobre la vida privada de su cuñada.

La prerrogativa masculina de la denominación no se restringe en la obra solo al personaje de Stanley, sino que también es utilizada por Mitch hacia Blanche para desvalorizarla. A diferencia de Stanley, Mitch utiliza una expresión genérica en lugar de específica, lo que recuerda los conceptos de Sara Mills (2008), quien sostiene que los hombres no controlan necesariamente el lenguaje, si bien ciertos elementos del modo en que funciona el lenguaje parecen beneficiar o darle valor a las experiencias y creencias de los hombres más que de las mujeres. Blanche enfrenta a Mitch cuando este le dice que sabe sobre su vida privada en Laurel. Desilusionado a causa de su pasado, Mitch le indica a Blanche que ya no desea casarse con ella debido a que no podría llevarla a vivir con su madre. Mitch sostiene que Blanche nunca fue honesta con él y que le mintió.

5) MITCH: [...] But I was a fool enough to believe you was straight.

BLANCHE: Who told you I wasn't 'straight'? My loving brother-in-law. And you believed him.

(Williams, 1947/2004, p. 145)

a) ΜΙΤΣ: [...] Αλλά ήμουν τόσο βλάκας που το 'χαψα πως είσαι τίμια.

ΜΠΛΑΝΣ: Και ποιος σου είπε ότι δεν είμαι «τίμια»; Ο φιλεύσπλαγχος κουνιάδος μου. Κι εσύ τον πίστεψες.

[MITCH: (...) Pero fui lo bastante estúpido para creerla honrada.

BLANCHE: ¿Quién le dijo que no era «honrada»? ¿Mi afectuoso cuñado? Y Ud. le creyó.]

(Williams, 1947/2018, p. 129, traducido por Antónis Galéos)

b) MITCH: [...] pero he sido lo bastante estúpido para creerme que eras de fiar.

BLANCHE: ¿Quién te ha dicho que no soy de «fiar»? ¿Mi querido cuñado? Y tú le has creído.

(Williams, 1947/2013, p. 83, traducido por Amado Diéguez)

En la traducción al griego se opta por una palabra que conlleva una valorización ética: en concreto, «straight» se traduce como «τίμια» [honrada], lo que se relaciona con la moral. De este modo, Blanche se convierte en una mujer deshonrada, en lugar de deshonesto, lo que supone la idea de inmoralidad. En la versión en castellano, Diéguez escoge un campo semántico similar y define a Blanche como una mujer que no es *de fiar*, lo que implica que resulta imposible confiar en ella. De este modo, se le retira toda agencia a la mujer al cambiar el foco que la erige como sujeto artífice de cierto accionar reduciéndola a mero objeto de la confianza (o desconfianza) masculina. Recordando una vez más a Olga Castro Vázquez (2009, p. 63), observamos cómo la «objetividad y neutralidad en traducción son falacias interesadas» que aquí ocultan la ideología y las cosmovisiones de los traductores de la obra, quienes exacerban las opiniones desdeñosas tanto de Stanley como de Mitch hacia Blanche.

### 5.3. Segregación por sexo

En el diseño de la obra de Tennessee Williams, se evidencia la segregación basada en el sexo. Esta característica se observa en la repetición de las palabras *hombre* y *mujer*, que adquieren estructura jerárquica predeterminada por los estereotipos sociales de la época.

6) STANLEY: You could not. Why don't you women go up and sit with Eunice?

(Williams, 1947/2004, p. 50)

a) ΣΤΑΝΛΕΪ: Καμία άδεια. Γιατί δεν πάτε οι γυναίκες πάνω να κάτσετε με την Ευνίκη; [STANLEY: Por nada. ¿Por qué las mujeres no se van al apartamento de Eunice?]

(Williams, 1947/2018, p. 55, traducido por Antónis Galéos)

b) STANLEY: No. Vosotras, mujeres, ¿por qué no subís arriba y os sentáis un rato con Eunice?

(Williams, 1947/2013, p. 57, traducido por Amado Diéguez)

Stanley requiere no solo el silencio y la invisibilidad de las mujeres, sino que prefiere incluso su ausencia cuando estas no cumplen una función para él necesaria. Tanto la

traducción al griego como al castellano recogen la apelación «mujeres», lo que implica no solo su exclusión de la noche de póquer, sino que por extensión también su repudio por parte de la sociedad androcéntrica. Asimismo, vale reconocer el tono paternalista mantenido en ambos casos desde el TO.

De modo similar, puede apreciarse la elocuencia de Blanche al resaltar la virilidad de su cuñado:

7) BLANCHE: [...] That was why, when you walked in here last night, I said to myself – “My sister has married a man!” [...]

(Williams, 1947/2004, p. 39-40)

a) ΜΠΛΑΝΣ: [...] Αυτός είναι και ο λόγος που, όταν μπήκες εδώ χθες βράδυ, είπα στον εαυτό μου: «Η αδερφή μου παντρεύτηκε αρσενικό!» [...]

[BLANCHE: (...) Por eso, cuando usted entró aquí anoche, me dije: “¡Mi hermana se ha casado con un macho!” (...)]

(Williams, 1947/2018, p. 46, traducido por Antónis Galéos)

b) BLANCHE: [...] Por eso, cuando anoche entraste por la puerta, me dije: “¡Mi hermana se ha casado con un hombre!” [...]

(Williams, 1947/2013, p. 54, traducido por Amado Diéguez)

Blanche se refiere a Stanley con su identidad masculina elogiándolo por ser un hombre verdadero. Sin embargo, en la traducción en griego se optó por el adjetivo «αρσενικό» [macho]. De ese modo, el hombre se relaciona con la masculinidad como un resultado de las convenciones sociales. Se presupone de modo naturalizado y reduccionista que los hombres se identifican con la masculinidad y las mujeres con la feminidad. Cualquier individuo que no cumple con esa ecuación está condenado a la destrucción, como es el caso del esposo muerto de Blanche, quien se suicida cuando ella descubre que él es gay.

#### 5.4. Santidad y lascivia

Se ha mencionado ya que Blanche y Stella son dos hermanas con distintas capacidades de adaptación en la encrucijada del mundo nuevo de la posguerra estadounidense. Sin embargo, la obra empatiza en especial con el personaje de Blanche. John Lahr sostiene que Tennessee Williams insufló su propia promiscuidad y sus pulsiones en el corazón de la obra (2014). Es quizás por esta razón que el personaje resulta en especial contradictorio y lo convierte en un desafío para su traducción: desestimar alguna de las dos caras de Blanche deviene un juicio tal vez a la obra del propio dramaturgo. Según Lahr, como Tennessee Williams, Blanche desea la seguridad de un abrazo y la liberación de la soledad terrible. La agitación de Blanche (su promiscuidad, la bebida, el miedo que se esconde detrás del encanto erudito) es prueba del propio delirio de Tennessee Williams (2014). Y es el delirio creativo de Tennessee Williams lo que convirtió la obra en el clásico que continúa atrapando.

Según Anthoullis Dimosthenous (2016), los artistas, los músicos, los homosexuales y les trans son entidades refinadas y cultas, pero frágiles y vulnerables. Su espiritualidad se asocia con su lascivia. El deseo conduce al sufrimiento y la pasión resulta ser un martirio. Aunque aquellas personas han sido rechazadas por la sociedad, no son inmorales, sino puras de corazón. Blanche se retrata como un modelo de castidad, aunque sea ninfómana. Su signo zodiacal es Virgo y utiliza la hidroterapia para limpiar las manchas por su vida promiscua. Después de su desprendimiento total de la realidad a causa de la violación de Stanley, Tennessee Williams la viste con un símbolo religioso, con la túnica azul «della Robbia» de la

Virgen mientras come uvas, un símbolo dionisiaco de embriaguez. En síntesis, Blanche puede ser una ninfa de agua, un ángel caído o una virgen celestial.

En la séptima escena, Stanley le revela a Stella todo lo que ha aprendido sobre la vida privada de su hermana mientras esta última toma un baño de inmersión:

8) STANLEY: How soon is that going to be?

BLANCHE: Not so terribly long! Possess your soul in patience!

STANLEY: It's not my soul, it's my kidneys I'm worried about!

(Williams, 1947/2004, pp. 123-124)

a) ΣΤΑΝΛΕΪ: Και πότε λες να τελειώνεις με το καλό;

ΜΠΛΑΝΣ: Μην αρπάξεσαι! Δεν αργώ! Εν τη υπομονή υμών κτήσασθε τας ψυχάς υμών!

ΣΤΑΝΛΕΪ: Την ψυχή να την κτίσω, άμα πάθουν τα νεφρά δεν ξέρω τι γίνεται!

[STANLEY: ¿Y cuándo va a terminar?

BLANCHE: ¡No se ponga nervioso! ¡No llegaré tarde! Con vuestra perseverancia salvaréis vuestras almas.

STANLEY: ¡Lo que me preocupa no es mi alma, sino mis riñones!]

(Williams, 1947/2018, p. 113, traducido por Antónis Galéos)

b) STANLEY: ¿Para cuándo es ese ahora mismo?

BLANCHE: ¡Dentro de poco! ¡Un poco de paciencia!

STANLEY: ¡Toda la que tú quieras, pero yo no aguanto más!

(Williams, 1947/2013, p. 77, traducido por Amado Diéguez)

Furioso por no poder hacer uso del espacio hogareño como desea, Stanley increpa a Blanche, quien le responde utilizando un pasaje del Nuevo Testamento. En la traducción al griego, dicho pasaje se traduce en koiné, es decir el griego del Nuevo Testamento. De este modo se subraya la santidad de Blanche: la diferencia entre los niveles lingüísticos y estilísticos se evidencia en la réplica de Blanche y el público de inmediato comprende la referencia intertextual. La versión en castellano elimina la referencia al hipertexto bíblico de Lucas 21:19 a cambio de una expresión más cotidiana y quizás de mayor naturalidad. Sin embargo, la decisión le resta el aura empírea que la complejiza, y la ubica en el mismo nivel pedestre que caracteriza a su cuñado.

Sin embargo, la santidad y la lascivia son dos caras de la misma moneda para Tennessee Williams. La primera cita que Blanche tiene con Mitch la llena de gusto: Blanche se ve encantada. Se comporta cual niña inocente tanto como mujer con necesidades sexuales en un ejemplo más de la tridimensionalidad del personaje. Su crianza en un ambiente de represión sexual en el sur calvinista estadounidense (que niega y reniega de los placeres carnales) tropieza con la sensualidad lujuriosa de sus pulsiones. Blanche se atreve a expresar su sexualidad intensa de modo ambiguo y encubierto como dictaban las normas sociales de la época. Su origen social y su educación superior le permiten utilizar expresiones francesas que confunden a Mitch:

9) BLANCHE: Voulez-vous couchez avec moi ce soir? Vous ne comprenez pas? Ah, quelle dommage! – I mean it's a damned good thing ....

(Williams, 1947/2004, p. 123-124)

a) ΜΠΛΑΝΣ: Voulez-vous couchez avec moi ce soir? Vous ne comprenez pas? Ah, quelle dommage! – Σημαίνει δεν πειράζει, όλα καλά, τέλεια ....

[BLANCHE: Voulez-vous couchez avec moi ce soir? Vous ne comprenez pas? ¡Ah, quelle dommage! – Quiero decir que no importa, todo bien, perfecto....]

(Williams, 1947/2018, p. 98, traducido por Antónis Galéos)

b) BLANCHE: Voulez-vous couchez avec moi ce soir? Vous ne comprenez pas? Ah, quelle dommage! Estoy diciendo que es estupendo....

(Williams, 1947/2013, p. 77, traducido por Amado Diéguez)

Tanto la traducción al griego como al español hacen caso omiso de la superposición de la educación europeizada de Blanche y el tono casi vulgar de la profanidad posterior, «a damned good thing». El parlamento en el TO hace gala de la dicotomía que nutre el personaje. Empero al limitarse apenas a expresar que todo es perfecto, estupendo, se le quita al personaje no solo la complejidad señalada, sino que también la agencia de ser una mujer de clase que bien puede utilizar epítetos. Considerando cuestiones de agencia y poder, vale recordar los conceptos de Sara Mills, quien sostiene que hoy en día existe una preocupación por el manejo local de las relaciones de poder, por el modo en que los individuos negocian el estatus que se les ha otorgado o que han logrado conseguir (2008). Es en este sentido que surge el interrogante de cuánto del (tal vez poco) poder simbólico de los personajes femeninos de la obra ha subsistido en las traducciones al griego y al español.

## 6. Conclusiones

Los pasajes que se han mencionado demuestran que el diálogo entre la traducción y el género es fructífero. Los Estudios de Traducción se convierten en el terreno fecundo para las sinergias con otros campos científicos sin los cuales la traducción sería un proceso mecánico limitado a la reproducción de modelos canónicos o descriptivos sin dejar espacio para la exploración de nuevas potencialidades. La colaboración entre el feminismo y la traducción resulta ser un acto político e ideológico, y a veces subversivo. La traducción feminista, sea bajo el feminismo de la segunda ola o *écriture au féminin*, o bajo el feminismo de la tercera ola o *queeriture* muestra los límites de la lengua, basándose en la imperfectibilidad de la traducción, la desmitificación del texto origen y la *différance* (Villanueva Jordán, 2010, p. 88). Además, como acto político, echa luz sobre los sujetos y los cuerpos que durante siglos han sido ignorados o alterados, y les permite escribir su propia historia y genealogía, reivindicando su visibilidad y vida en la sociedad.

Las conclusiones de esa yuxtaposición de dos traducciones producidas en dos contextos socioculturales diferentes abren nuevos caminos de investigación y pensamiento. El traductor al griego tomó decisiones que postulan el binarismo del género. A través de la traducción se delimitan dos entidades psíquicas y físicas que se asocian estrictamente con la masculinidad y feminidad respectivamente de manera reduccionista. Galéos hace hincapié en la subordinación que perpetúa la opresión de las mujeres por el sistema patriarcal, que se convierte del feudalismo americano al capitalismo de la posguerra estadounidense. El género parece ser una verdad interna de los personajes, quienes actúan según los mandatos sociales. Por su parte, la traducción de Diéguez al castellano en ocasiones ha tomado el binarismo heteronormativo del TO, pero le ha agregado a la traducción una infantilización de la figura femenina, sumando un tono condescendiente en el habla de Stanley.

Se han recordado aquí las prácticas de la traducción feminista (ver Massardier-Kenney 1997; Cixous 2010; von Flotow 1997, 2012; Ergun 2010, 2013) y sus intersecciones con la *queeriture* (ver Tsiakalou, 2013) en su intento por invertir textualidades a través de suplementación, anotación y *hijacking* (von Flotow, 1997; Burton, 2010) para visibilizar a las

mujeres y también al colectivo LGBTQ+. Burton considera que al exponer y visibilizar la homofobia en un TO y agregar paratextos antiopresivos, la inversión tiene el poder de transformar una obra homofóbica y convertirla en *queer*, o en *queerificada* (2010). El estudio de Burton sobre *Le Cassé*, de Jacques Renaud, y la traducción al inglés de David Homel como *Broke City* detecta muchas de las estrategias textuales de utilidad en la traducción *queer*, aunque reconoce la ausencia de paratextos que demuestren las inversiones que operan en él (Burton, 2010). Es esta la razón misma por la que no puede considerarse que en *A Streetcar Named Desire* los dos traductores al griego y al castellano utilizaran la estrategia de inversión. El sexismo subyacente en la obra de Tennessee Williams no se corrige, como era el objetivo de la traducción feminista de la escuela canadiense, sino que, por el contrario, el sexismo y la homofobia se subrayan para representar la caída de Blanche de manera solapadamente ampliada (a través de las estrategias discutidas). La inversión de un texto en el marco de una metatextualidad antihomofóbica y antisexista tiene la intención de poner a prueba la reacción del público y de alentarlos a pensar con mayor profundidad en temas de sexismo y homofobia. Sin paratextos, que aún resta definir y analizar en los casos de los textos dramáticos por su potencial de espectacularización, solo se puede dar cuenta de dos obras de teatro (en griego y en castellano) que perpetúan y acentúan en cierta manera la sumisión femenina, pasando por alto en su exacerbación de roles heteronormados las sutilezas que Tennessee Williams depositó en el TO: no se observa en las traducciones analizadas el retrato de la decadencia del falocentrismo que sugiere Tennessee Williams en su obra, sino que, con Stanley, este goza de buena salud a través de la exacerbación de una masculinidad tóxica para las protagonistas. Por tanto, el (quizás limitado) poder simbólico de las mujeres se ve socavado a favor de una masculinización normada en lugar de una *queerificación* del texto.

La traducción con la mirada en las relaciones de género permite abordar nuevos espacios y reconocer aquellos ya obsoletos en el siglo XXI. La traducción es trasgresión, y muchas veces ha sabido atravesar las fronteras de las fuerzas heteronormativas y derribar constructos sociales. Stanley quizás siempre sea el bruto machista que deseó Tennessee Williams, pero las nuevas lecturas de la obra y sus traducciones pueden ser clave no solo para recuperar las sutilezas que el dramaturgo supo plantar sino para evaluar el camino recorrido por los estudios de traducción, y aquel que aún resta transitar.

En manos de las subjetividades patriarcales, la traducción del teatro corre el riesgo de heteronormalizar las obras. La traducción nos permite darles a los textos una voz más clara, más fuerte, para que el público escuche. Del mismo modo que la traducción ha ayudado a otros grupos liberacionistas a expresarse más allá de las barreras impuestas por el lenguaje, la *queeriture* puede también contribuir a desentrañar la complejidad del habla de los personajes en escena.

---

### Referencias bibliográficas

- Bonino Méndez, L. (1995/2006). Develando los micromachismos en la vida conyugal. En J. Corsi (ed.), *Violencia masculina en la pareja. Una aproximación al diagnóstico y a los modelos de intervención* (pp. 191-208). México: Paidós.
- Butler, J. (1993). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Nueva York: Routledge.

- Burton, W. M. (2010). Inverting the text: a proposed queer translation praxis. *In Other Words: The Journal for Literary Translators*, 36, 54-68.
- Castro Vázquez, O. (2009). (Re)examinando horizontes en los estudios feministas de traducción: ¿hacia una tercera ola? *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, 1, 59-86.
- Cixous, H. (2010). *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. Paris: Éditions Galilée.
- Dimosthenous, A. (2016). *Saint Tennessee Williams on Stage*. Atenas: Kapa Publishing House.
- Ergun, E. (2010). Bridging Across Feminist Translation and Sociolinguistics. *Language and Linguistics Compass*, 4(5), 307-318.
- Ergun, E. (2013). Reconfiguring Translation as Intellectual Activism: The Turkish Feminist Remaking of Virgin: The Untouched History. *Trans/Scripts*, 3, 264-289.
- Fang, W. (2008). Blanche's Destruction: Feminist Analysis on A Streetcar Named Desire. *Canadian Social Science*, 4(3), 102-108.
- Harvey, K. (2000). Gay community, gay identity and the translated text. *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction*, 13(1), 137-165.
- Lahr, J. (2014). *Tennessee Williams. Mad Pilgrimage of the Flesh - A Biography*. New York: Norton.
- Massardier-Kenney, F. (1997). Towards a Redefinition of Feminist Translation Practice. *The Translator*, 3(1), 55-69.
- Márquez García, Á. (2017). *Antonio Gramsci y el Nuevo Orden: Hacia la creación de una nueva hegemonía*. Rio de Janeiro: Editora Autografía.
- Mills, S. (2008). *Language and sexism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tsiakalou, O. (2013). Φεμινιστική Μετάφραση: Από την Écriture au Féminin προς μια Queeriture [Traducción feminista: de Écriture au Féminin hacia Queeriture]. En E. Kourdis y E. Loupaki (eds.), *Actas de la 4ª reunión de eruditos de estudios de traducción de habla griega*. Recuperado el 13 de junio de 2020 de [https://www.frl.auth.gr/sites/4th\\_trad\\_congress/pdf/tsiakalou.pdf](https://www.frl.auth.gr/sites/4th_trad_congress/pdf/tsiakalou.pdf).
- Tsiakalou, O. (2018). Dancing through the Waves of Feminism: Martha Graham and Marie Chouinard as Intersemiotic Translators. En K. Malmkjær, A. Şerban y F. Louwagie (eds.), *Key Cultural Texts in Translation* (pp. 25-33). Amsterdam / Filadelfia: John Benjamins Publishing Company.
- Villanueva Jordán, I. (2010). Feminismo y deconstrucción en la Traducción. *Revista de la Facultad de Humanidades y Lenguas Modernas*, 13, 85-94.
- Von Flotow, L. (1997). *Translation and Gender: Translation in the 'Era of Feminism'*. Ottawa: St. Jerome Publishing and University of Ottawa Press.
- Von Flotow, L. (2012). Translating Women: From recent Histories and Re-translations to "Queering" Translation and Metramorphosis. *Quaderns*, 19, 127-139.
- Weißegger, R. (2011). Queering translation: transcultural communication and the site of the you. *Graduate Journal of Social Science*, 8(2), 164-178.
- Williams, T. (1947/2004): *A Streetcar Named Desire*. Nueva York: New Directions.
- Williams, T. (2013): *Un tranvía llamado Deseo*. (Trad. A. Diéguez). Barcelona: Alba (Original en inglés, 1947).
- Williams, T. (2018): *Ένα τραμ με το όνομα Πόθος*. (Trad. A. Galéos). Atenas: Kapa Publishing (Original en inglés, 1947).