

La problemática lingüística y social de la comunidad quebequense en *Les Belles-Sœurs* y su adaptación cultural en *Las cuñadas*

María Teresa PISA CAÑETE
Universidad de Castilla-La Mancha
Departamento de Filología Moderna
mariateresa.pisa@uclm.es

Recibido: 28/10/2011

Aceptado: 06/02/2012

Resumen

Este es un estudio comparativo de *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay (1968) y de *Las cuñadas*, la adaptación al español de Itziar Pascual (2008), que se centra en los contextos de creación del original y de recepción de la adaptación, así como en las características de la lengua de ambos textos. Tremblay presentó una visión crítica de la situación de la mujer quebequense y escribió en *joual*, una variante del francés de Quebec. En 2008 muchos de los problemas de la mujer descritos en el original ya han sido superados, pero Pascual, para dotar de actualidad a su adaptación, introduce algunos cambios con el objetivo de reforzar los elementos de universalidad presentes en el original. Para recoger la especificidad de la lengua del original, Pascual no recurre a una variante geográfica del español sino a diferencias de registro, sobre todo del registro coloquial.

Palabras clave: *Les Belles-Sœurs*, *Las cuñadas*, transposición cultural, equivalencia funcional, *joual*.

Les aspects de la problématique linguistique et sociale de la communauté québécoise dans *Les Belles-Sœurs* et leur adaptation culturelle dans *Las cuñadas*

Résumé

Cet article comparatif sur *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay (1968) et *Las cuñadas*, l'adaptation en espagnol d'Itziar Pascual (2008), est axé sur les contextes de création de l'original et de réception de l'adaptation, ainsi que sur les caractéristiques de la langue des deux textes. Tremblay a présenté une vision critique de la situation des femmes québécoises et il a écrit en *joual*, une variante du français de Québec. En 2008 beaucoup des problèmes des femmes décrits dans l'original étaient déjà résolus, mais Pascual, pour donner à son adaptation des valeurs plus actuelles, introduit des changements afin de renforcer les éléments universels inclus dans le texte original. Pour maintenir la spécificité de la langue de l'original, Pascual n'a pas recours à une variante géographique de l'espagnol mais à des différences de registre, notamment le registre colloquial.

Mots clés: *Les Belles-Sœurs*, *Las cuñadas*, transposition culturelle, équivalence fonctionnelle, *joual*.

The Linguistic and Social Constraints of the Quebec Community in *Les Belles-Sœurs* and their Cultural Adaptation in *Las cuñadas*

Abstract

This article compares *Les Belles-Sœurs* by Michel Tremblay (1968) and *Las cuñadas*, the adaptation into Spanish by Itziar Pascual (2008), and it focuses on the writing context of the source text and the reception context of the adaptation, as well as on the characteristics of the language of both texts. Tremblay presented a critical portrait of the Quebec women and he wrote in *joual*, a variety of Quebec's French. In 2008 many of the women problems described in the source text have been already solved, but Pascual, in order to actualize the values or her text, introduces some changes to reinforce the elements of universality included in the source text. In order to maintain the specificity of the language used in the source text, Pascual does not choose a geographic variety of Spanish, but different registers of the language, mainly the colloquial register.

Key words: *Les Belles-Sœurs*, *Las cuñadas*, cultural transposition, functional equivalent, *joual*.

Referencia normalizada

Pisa Cañete, M. T. (2012), "La problemática lingüística y social de la comunidad quebequense en *Les Belles-Sœurs* y su adaptación cultural en *Las cuñadas*". *Thélème*, Vol. 27, 343-367.

Sumario: Introducción. 1. Contexto histórico de *Les Belles-Sœurs*. 1.1. La Revolución Tranquila. 1.2. El papel social del *joual*. 1.3. Los cambios sociales en Quebec la década de los años 1960. 2. Relación entre lengua y cultura en *Les Belles-Sœurs*. 2.1. El teatro como actor social. 2.2. El teatro en *joual*. 3. Adaptación y representación de *Les Belles-Sœurs* en España: *Las cuñadas* (2008). 3.1. La adaptación de la lengua. 3.1.1. La adaptación de la temática: una transposición doble. 3.1.2. Sobre las tres dimensiones enunciativas de la puesta en escena del discurso de la obra. 3.2. La universalidad de *Les Belles-Sœurs*. 4. Comentarios en la prensa sobre la representación de *Las cuñadas*. 5. Conclusiones.

Introducción

Escrita en 1965 y estrenada en 1968 en Quebec¹, *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay presenta a un grupo de mujeres de la clase obrera de Montreal, con las preocupaciones propias de su situación y cuya lengua es el *joual*. En aquel entonces llevar a escena esta obra podía ser considerado como un acto revolucionario. Sin embargo, fue un éxito.

En España la representación de *Las cuñadas* tiene lugar en 2008 en el Teatro Español de Madrid, con un texto adaptado por Itziar Pascual y bajo la dirección de

¹ La obra se editó en 1972.

Natalia Menéndez². La prensa se hace eco del estreno con expectativas optimistas sobre la calidad de la puesta en escena.

En este artículo nos preguntaremos en qué se parecen y se diferencian *Les Belles-Soeurs* quebequenses y *Las cuñadas* españolas, así como qué aporta esta obra, cuarenta años después de su composición, a la sociedad española. Para responder a estas preguntas llevaremos a cabo un estudio comparativo de dos elementos de la obra: la lengua y el tema. Al hablar de estos aspectos en el caso del texto de Tremblay será necesario hacer referencia tanto a su contexto histórico como a su repercusión. Del mismo modo, en el caso de la adaptación al español, nos interesaremos por conocer la opinión que la obra suscitó en la prensa electrónica nacional.

Antes de comenzar este estudio, comentemos brevemente de qué trata la obra, así como el carácter específico de la lengua del original. El argumento reúne en la cocina de Germaine Lauzon a otras catorce mujeres (su hija, sus dos hermanas, una cuñada, varias vecinas y amigas) para ayudarle a pegar en sus correspondientes cartillas el millón de cupones que le ha tocado en un sorteo y que podrá canjear por todo tipo de muebles, electrodomésticos y objetos de menaje. Sin embargo, la suerte de la anfitriona despierta la envidia de sus invitadas, pues todos esos bienes simbolizan la posibilidad de cambiar sus vidas, llenas de privaciones, y de alcanzar una prosperidad con la que sólo pueden soñar. Mientras hablan, pegan algunos cupones y roban más de los que pegan, y esas conversaciones ponen de manifiesto sus miserias, frustraciones y prejuicios, recelos entre ellas y también algún enfrentamiento entre las hermanas. La obra era un retrato de la clase obrera montrealés de aquella época, a través del prisma de la situación de la mujer.

El autor, que conocía bien esta realidad, pues se había criado en el “plateau Mont-Royal”, un barrio popular del este de Montreal, decidió contarla usando su lengua vernácula, el joulal. Ahora bien, el joulal³ es una variedad del francés que podríamos considerar “polémica” debido a las particularidades que presenta: es una lengua oral—siendo el joulal escrito una transcripción del oral— y, por ello, abundan elementos fonéticos propios de la oralidad, como numerosas elipsis y una pronunciación relajada (sobre todo, de ciertas vocales); el orden de los elementos de la

² Pascual y Menéndez hablan de su trabajo como una adaptación o versión de la obra de Tremblay (Reiz, 2008).

³ En la siguiente intervención de Linda Lauzon, que responde a su madre, Germaine, por haber menospreciado a su novio Robert al considerar que gana demasiado poco, pueden observarse ejemplos de estos elementos propios del joulal: “Famez-vous donc, moman, quand vous êtes fâchée, vous savez pus c’que vous dites! C’est correct, j’vas rester, à soir, mais arrêtez de chialer, pour l’amour! D’abord, Robert, là, y va avoir une augmentation ben vite, pis y va gagner pas mal plus cher! Y’est pas si nono que ça, vous savez! Le boss m’a même dit qu’y pourrait embarquer dans les grosses payes, ben vite, pis devenir p’tit boss! Quand t’arrives dans les quatre-vingts piasses par semaine, c’est pus de farces! Entéka! J’vas y téléphoner, là... J’vas y dire que j’peux pas aller aux vues, à soir... J’peux-tu y dire de v’nir coller des timbres avec nous autres?” (Tremblay, 1972: 9).

frase varía con respecto al francés estándar; igualmente, el léxico contiene palabras y expresiones propias, como regionalismos, anglicismos y los “jurons”⁴ o juramentos que provienen de términos de la religión católica, y son utilizados, sobre todo, por las clases populares. Todo esto le ha valido al jòual, y a sus hablantes, juicios de valor despreciativos por parte de otros hablantes del francés y de los defensores de un francés normativo.

1. Contexto histórico de *Les Belles-Soeurs*

El estreno de *Les Belles-Soeurs*, en 1968, supuso un gran impacto en Quebec. De hecho, su repercusión allí sigue siendo todavía hoy tema de debate, puesto que cambió en gran parte la forma de expresión de la cultura quebequense, debido principalmente a los elementos anteriormente mencionados. Esta obra fue transgresora por mostrar a aquellas mujeres sencillas tal y como eran (y hablando, por lo tanto, en su lengua), y además hacerlo con una intención crítica. La buena acogida por parte del público supuso un antes y un después en la evolución de la literatura quebequense y, lo que es más, también de la sociedad. Por un lado, la conversión del jòual en lengua literaria supuso una valoración muy positiva de la identidad de esta comunidad y, por otro lado, el retrato crítico de la situación de la mujer y de los fundamentos sociales que habían conducido a esa situación contribuyó a justificar la necesidad de un cambio.

1.1. La Revolución Tranquila

¿Qué estaba ocurriendo en la provincia de Quebec y en todo Canadá en aquellos años? En la década de los años 1960 las relaciones entre las comunidades anglófona y francófona, y también entre las comunidades francófonas de las distintas provincias, se caracterizaron por una gran agitación. Los francófonos acusaban a los gobiernos federales de haberles privado de sus derechos de forma sistemática a lo largo de la historia. Entre tanto, en Quebec, tuvieron lugar unos primeros movimientos neonacionalistas llegando a su punto álgido en 1966, durante la celebración de los Estados Generales del Canadá francés en Montreal. Entonces Quebec puso de

⁴ Sobre el uso de los “jurons”, estos suelen formar parte de interjecciones o expresiones de emoción. Por ejemplo, Pierrette Guérin (hermana de Germaine) se lamenta del tiempo perdido junto a su ex-novio Johnny y dice: “Y m’a faite pardre dix ans de ma vie, le crisse! [...] J’me crisserais en bas d’un pont, c’est pas mélangé!” (Tremblay, 1972: 70); el sustantivo “crisse” y el verbo “crisser” derivan de “Christ”. Lise Paquette (amiga de Linda), que se ha quedado embarazada sin desearlo, se enfada ante un comentario despreciativo de Rose Ouimet (otra hermana de Germaine) hacia “les filles-mères” y dice: “M’a la tuer, la calvaire! Grosse maudite sans dessine!” (76); “calvaire”, utilizado en esta frase como adjetivo, se refiere a la dureza o la falta de consideración de Rose y “maudite” refleja el rechazo que Lise siente por Rose en ese momento.

manifiesto su deseo de independizarse, rompiendo así la unión de las comunidades franco-canadienses. Estos cambios políticos en Quebec se conocen con el nombre de la Revolución Tranquila⁵.

Esta revolución tuvo una repercusión inmediata en las demás comunidades francófonas del país, para quienes hasta entonces Quebec había sido su referente social y cultural, en oposición tanto a Francia como a las comunidades anglófonas. Quebec era (y sigue siendo) el único territorio con mayoría de población francohablante, mientras que en el resto del país dominaba (y domina) la lengua inglesa. Si a finales del siglo XVIII los canadienses-franceses se sintieron abandonados por la “madre Francia”⁶, las minorías franco-canadienses se sintieron abandonadas por la “hermana Quebec” después de la Revolución Tranquila:

Le Canada français agonisait. Finie la grande solidarité qui avait uni les membres de la *famille canadienne-française*. [...] Quand les États Généraux du Canada français furent convoqués à Montréal, en 1966, on put rapidement mesurer l'écart qui séparait désormais les néonationalistes québécois et les minorités françaises du pays (Gervais, 1999: 157).

Quebec, para defender su identidad propia y su derecho a la autonomía, defendía como propios elementos socioculturales que hasta entonces se habían considerado como compartidos por todas las comunidades. En consecuencia, a partir de aquellos años, se ha hecho necesario distinguir la francofonía canadiense “hors Québec” de lo exclusivamente quebequense:

L'éclatement du Canada français a fait naître deux ressentiments profonds chez la minorité franco-ontarienne, et sans doute chez les autres minorités françaises du pays aussi : l'exclusion (les indépendantistes étant désormais les seuls purs) et la dépossession (la “québécoisation” de la culture canadienne-française, processus culturel par lequel la “culture québécoise” s'appropriera tout le bien culturel commun) (Gervais, 1999: 196).

En esta tarea de autodefinición que debieron emprender, por caminos distintos, los quebequenses y el resto del Canadá francés, el teatro fue un instrumento fundamental, ya que sirvió tanto como vehículo de expresión de esas identidades francófonas, como de plataforma para su propio desarrollo. De esto hablaremos en el apartado 2.1.

⁵ “Au cours des années soixante, les nationalistes se tournèrent résolument vers le seul gouvernement provincial dominé par une majorité canadienne-française, c'est-à-dire le Québec, pour la mise en œuvre d'un important train de mesures économiques et sociales qui sous le gouvernement libéral de Jean Lesage, prirent le nom de “Révolution tranquille” (1960-1969)” (Gervais, 1998: 235).

⁶ Por el tratado de París en 1763 (al final de la Guerra de los siete años), Francia cede sus colonias canadienses a Gran Bretaña y decide dirigir sus esfuerzos a la colonización de las tierras del Caribe, más ricas que los fríos territorios canadienses.

1.2. El papel social del joul

El telón de fondo de los acontecimientos sociopolíticos de la Revolución Tranquila era una ideología nacionalista quebequense, entre cuyos fundamentos estaba la cuestión de la lengua francesa.

En aquellos años, a nivel federal, también había una inquietud por las lenguas habladas en el país y la situación de sus hablantes, lo que llevó a realizar estudios oficiales para conocer mejor la realidad del bilingüismo y del biculturalismo. Una de sus conclusiones fue que en todos los sectores del mercado de trabajo los francófonos, con respecto a los anglófonos, ocupaban puestos de trabajo de nivel inferior y, consecuentemente, recibían salarios menores. Los francófonos eran la clase trabajadora, mientras que los responsables del tejido económico del país eran los anglófonos. En este mercado de trabajo, por lo tanto, hablar inglés era necesario pero hablar francés, no.

Esto afectaba de lleno a Quebec, y su nueva clase política, defensora de un Quebec moderno, se puso en marcha para reorganizar el sistema educativo, pues consideraban que el menor nivel de instrucción estaba directamente relacionado con una escolarización deficitaria.

Ahora bien, la cuestión de la lengua no estuvo exenta de polémica (Cajolet-Laganière & Martel, 1995). En este sentido, en los centros educativos surgió la pregunta de qué francés enseñar. También, la modernización de la provincia hacía que se establecieran nuevas relaciones con Francia, por ejemplo, en el ámbito de la cultura. Pero la lengua más hablada en Quebec, el joul, era diferente al francés de Francia y además se asociaba a la clase popular, en su mayoría con un nivel educativo y adquisitivo bajo. Por todo ello, se oían voces que lo rechazaban y lo desprestigiaban⁷. Esto hacía que sus hablantes se preguntasen: “Parlons-nous bien ou mal? Notre usage linguistique, différent de celui de la France, est-il légitime ou non? Est-ce le français québécois ordinaire, le joul, ou le français de Paris?”⁸ (Cajolet-Laganière & Martel, 1995: 65).

⁷ En aquellos años se hablaba de la “querelle du joul” para referirse a las distintas opiniones en torno al estatus de esta lengua. Además de la oposición entre quienes creían (como Léandre Bergeron) que el joul era la lengua nacional de los quebequenses y quienes (como Gaston Miron) pensaban que era un dialecto envilecido, símbolo de la dominación de los franco-canadienses tanto por los anglófonos como por los estadounidenses, también había quien consideraba que se pretendía extrapolar al conjunto de toda la población el habla propia de una clase social de Montreal (Meney, 2003: 1014).

⁸ Hoy en día la cuestión del joul y de la calidad de la lengua en Quebec sigue sin resolverse. Un ejemplo de esto es el artículo de opinión que escribe Odile Tremblay, titulado “Joul en stock” (y publicado el 9 de octubre de 2009 en *Le Devoir*, el periódico francófono de más tirada en Quebec y con sede en Montreal) sobre una edición en joul, dirigida a los lectores de Quebec, del decimonoveno libro sobre las aventuras de Tintin. El original de Herbé se titula *Coke en stock* (1958) y la traducción, *Colocs en stock* (2009). Odile Tremblay está en contra de esta traducción, pues considera que usar el joul como el elemento caracterizador del pueblo quebequense puede dar lugar a una caricatura, lo que resulta insultante. Además, para ella el joul corresponde al uso oral de la lengua y se caracteriza por

El debate sobre el jòal giraba en torno, por un lado, a los imperativos económicos que aconsejaban utilizar una variante del francés más internacional y, por otro lado, a la defensa de su propia identidad.

Este debate también llegó a la literatura, especialmente al teatro, y muchos fueron los autores que defendieron el uso del jòal. Y el éxito entre los espectadores, sobre todo, de *Les Belles-Soeurs*, hizo que el francés propio de Quebec adquiriera el prestigio de una lengua literaria.

1.3. Los cambios sociales en Quebec la década de los años 1960

Los movimientos sociales que ocurrieron en Quebec en aquellos años, según el historiador Gratien Allaire, no fueron exclusivos de allí:

Le Québec participe aux grands changements qui touchent alors les sociétés occidentales : émancipation de la femme, retour à la nature, libération sexuelle, explosion culturelle... Il connaît aussi une transformation spécifique : la laïcisation et l'étatisation (2001: 89)⁹.

Estos cambios políticos y sociales también incluyeron la revolución de la mujer, y las palabras de los personajes de *Les Belles-Soeurs* dan testimonio de algunas de sus reclamaciones (De Diego, 2002: 51). Aunque la obra termina de manera trágica, porque el azar de un concurso y el materialismo no pueden servir para satisfacer a las mujeres ni para promover los cambios que esa sociedad necesita, creemos que Tremblay deja ver una posibilidad de cambio. Las palabras de Rose, Lise y Pierrette –de las que hablaremos en el apartado 3.1.1– reflejan la evolución que comienza a percibirse en el Quebec de la época. Por eso, a pesar de que la obra representa la mediocridad reinante entre la generación de las mujeres adultas, las jóvenes gritan protestas contundentes y peticiones de revuelta.

Les Belles-Soeurs son hijas de su tiempo, ya que representan una realidad social en un contexto espacio-temporal muy concreto. El hecho de que el prisma desde el que el autor ve y, por tanto, plasma la realidad de la mujer sea crítico implicaba que su estreno fuera arriesgado. No es sorprendente que las primeras propuestas de

su flexibilidad y creatividad, y añade: “Jusqu’ici, les tentatives de codifier notre patois (osons l’appeler ainsi) n’ont jamais été très convaincantes”. La periodista termina su artículo distinguiendo entre la lengua hablada y la escrita: “Au Québec, on parle tout croche, mais on écrit en français et les petits Québécois peuvent lire Tintin dans le texte, voire en profiter pour se farcir quelques mots nouveaux”. La periodista opina que esta traducción es innecesaria y hasta hiriente pues, según ella, parte del supuesto de que los quebequenses no entienden el francés estándar.

⁹ Según Allaire en una década el papel de la iglesia pasa a ser esencialmente religioso a la vez que se reduce considerablemente su participación en la vida social. Mientras que tradicionalmente las comunidades religiosas habían gestionado, con el apoyo del estado, la educación, la salud y los servicios sociales, en esta época se lleva a cabo una nacionalización de estos servicios (o provincialización, al ser Quebec una provincia) (Allaire, 2001: 89).

Tremblay para estrenar la obra fueran rechazadas¹⁰. Sin embargo, creemos que la obra estaba destinada al éxito, porque los espectadores se verían reflejados en ella y el final trágico les transmitiría un mensaje imperativo de cambio.

2. Relación entre lengua y cultura en *Les Belles-Soeurs*

Las lenguas no sólo transmiten mensajes semánticos, sino también información sobre sus hablantes y la visión que estos tienen del mundo. La hipótesis de Sapir y Whorf (1971) –también llamada del determinismo lingüístico– llegó a defender la univocidad entre una lengua y una cultura, relación que llevada al extremo impediría la traducción de una lengua a otra, ya que lo dicho en una lengua sólo se correspondería con la realidad exclusiva de sus hablantes. Aunque esta teoría ha sido revisada posteriormente, las ciencias que estudian las relaciones entre el lenguaje y la sociedad o la comunidad de sus hablantes sí están de acuerdo en defender que las lenguas son vehículos de cultura.

2.1. El teatro como actor social

El teatro, como género literario y manifestación artística, se presenta igualmente como un vehículo o medio de expresión de una lengua y de una sociedad. Para Rosa de Diego entre el teatro y la sociedad a la que pertenece cada obra existe una doble relación: en primer lugar, el teatro es un reflejo de su contexto social y, además, el teatro puede contribuir al desarrollo de la propia sociedad. Esto necesita también, obligatoriamente, una recepción positiva por parte de los espectadores. Cuando se da esta coyuntura: “El teatro y su evolución constituyen [...] un reflejo de la evolución de la propia sociedad, de las costumbres de un grupo, de sus ideas políticas, morales o sociales” (2002: 52-53). De este modo, el teatro sabe recoger los cambios sociales, al igual que también participa en ellos.

Así ocurrió en el transcurso de los años 60 y 70, cuando el teatro se hizo eco de la nueva forma de conciencia nacional, es decir, la afirmación de la identidad propia de Quebec. Apareció una dramaturgia comprometida y autóctona que compartía esos ideales nacionalistas y que se expresaba en la lengua vernácula del pueblo. Algunos de estos autores fueron Robert Gurik, Jean Claude Germain, Robert Lepage y Marcel Dubé, pero sería la obra de Michel Tremblay la que sirvió de catalizador de este movimiento sociocultural. Por ello, *Les Belles-Soeurs* es considerada

¹⁰ De Diego recuerda que “[en 1965] un jurado rechazaba por unanimidad aceptar la representación de la obra de Michel Tremblay *Les Belles-Soeurs* por el lenguaje tan peculiar que utilizaba. Puede por eso comprenderse por qué la representación de esta obra en el Teatro del Rideau Vert de Montreal el 28 de agosto de 1968, en versión de André Brassard, provocó tanto escándalo. Nunca, anteriormente, una obra había suscitado tal polémica” (1999: 171).

como “el acto de nacimiento de un teatro propiamente quebequense” (De Diego, 1999: 172).

Antes dijimos que la Revolución Tranquila tuvo repercusiones en las otras comunidades franco-canadienses y allí también el teatro fue utilizado como vehículo de sus respectivas identidades socioculturales. Por ejemplo, fuera de Quebec, en el suroeste de la provincia de Ontario¹¹, en la región de Sudbury, y más concretamente en el entorno de la universidad Laurentienne, nació un movimiento intelectual y artístico que buscaba dar respuesta a la necesidad de crear una nueva identidad franco-ontariana. Allí se formó un grupo de teatro cuyo propósito era llevar a escena los temas que verdaderamente interesaban a los espectadores de esta región y, por supuesto, utilizando el francés de Ontario, no sin ciertas dificultades, como también le ocurrió a Tremblay¹² (Gaudreau, 1991: 14).

2.2. El teatro en joul

Rosa de Diego reconoce el papel clave del joul en el devenir de los acontecimientos sociales y literarios en Quebec: “Se trata de un instrumento que sirve para traducir una identidad, una singularidad, una alienación, como catalizador de una realidad específicamente canadiense francófona” (2002: 79). Pero esta autora recuerda que la elección de esta variante vernácula para un texto literario es una característica del teatro quebequense anterior a las obras de Tremblay:

Desde los primeros textos, la cuestión de la lengua se plantea de manera, bien directa, bien indirecta, y tanto en relación con la lengua de los personajes, como con la de los espectadores: [...] La cuestión de la lengua en el teatro refleja, en sus inicios, la búsqueda de una identidad propia en la sociedad, en el escenario (De Diego, 2002: 46).

Dicho esto, el caso de *Les Belles-Soeurs* es especialmente significativo y todos los estudiosos de la literatura de Quebec coinciden en reconocer su papel activo en el proceso de autodeterminación de la sociedad quebequense. A ello contribuyó notablemente el uso del joul:

La creación de la obra cristaliza una toma de consciencia, la de la relación establecida con el mundo por medio del teatro. Porque resulta evidente que para ser real, es decir, para tener una re-

¹¹ Ontario es la provincia canadiense donde reside el mayor número de población francófona fuera de Quebec, aunque los franco-ontarianos son una minoría con respecto a la comunidad anglófona.

¹² Al igual que Tremblay es considerado el padre del teatro quebequense moderno, la dramaturgia franco-ontariana fue inaugurada con las obras de André Paiement. A pesar de que murió trágicamente cuando sólo contaba con 28 años, sus obras (sobre todo la primera, *Moé, j'viens du nord, s'tie*, 1971) sentaron las bases de una nueva tradición teatral, en la que la creación colectiva ha sido una de sus características definitorias, y que condujo a la formación de la compañía del Théâtre du Nouvel-Ontario, una de las tres compañías francófonas profesionales de teatro que existen en Ontario en la actualidad.

sonancia en la colectividad, el teatro debe afirmar una quebecidad, por medio de su mirada, sus temas, sus personajes y su lenguaje (Gilbert David, 1995: 51; citado en De Diego 1999).

El propio Tremblay, en una entrevista publicada en *El País* unos días antes del estreno en Madrid¹³ se refiere al joul como un instrumento político:

Antes de *Las cuñadas*, la cultura en Quebec se hacía en el francés que se habla en la metrópoli. Pero en los años sesenta, cineastas, novelistas [...] y otros compañeros [...] decidimos sincrónicamente sin conocernos, expresarnos en nuestra propia lengua y oponernos pacíficamente a la Iglesia católica, que, en connivencia con los británicos, nos ha tenido sometidos durante 200 años (*El País*, 5 de abril de 2008).

3. Adaptación y representación de *Les Belles-Soeurs* en España: *Las cuñadas* (2008)

En la portada de la edición del Teatro Español de *Las cuñadas*¹⁴, así como en la página de los créditos, se lee “versión: Itziar Pascual” (2008b: 90). Igualmente, Natalia Menéndez, al explicar su proyecto para montar esta obra (“Las aves fénix llamadas cuñadas”) utiliza el término versión (2008: 174). Sin embargo, la propia Itziar Pascual, cuando reflexiona sobre su trabajo (“El viaje a Madrid de *Las cuñadas*”) habla de traducción (“los grandes desafíos de la traducción”; 2008c: 185). Por otro lado, en los textos que comentan la obra con posterioridad al estreno, se habla indistintamente de versión o de adaptación. Esta variación en los términos, como señala Braga Riera (2011)¹⁵, es algo común tanto entre los teóricos de los estudios de traducción teatral como por parte de los dramaturgos y traductores teatrales, así como en los carteles, los programas y los comentarios sobre las representaciones de textos teatrales traducidos.

A pesar de esta falta de unanimidad en la nomenclatura, consideramos que Pascual presenta una adaptación (sin llegar a ser una adaptación libre) del texto de Tremblay, según el sentido del término que propone Merino (1994: 25-26; citado en Braga, 2011): la adaptación conlleva una adecuación lingüística y sociocultural del texto origen al público meta. Por su parte, Perteghella (2004: 11-16; citado en

¹³ Entrevista titulada “Lotería en casa del pobre” y firmada por Javier Vallejo.

¹⁴ Esta edición (julio de 2008) que siguió a la representación de la obra (marzo y abril de 2008) se compone de varios textos. Precediendo a la traducción de la obra, encontramos dos estudios críticos: uno sobre el teatro en Quebec, firmado por Rosa de Diego, y otro sobre la obra de Michel Tremblay, escrito por Itziar Pascual. Y después de la traducción se incluye una serie de escritos breves firmados por los componentes del equipo artístico: la directora, la traductora y los responsables de la escenografía, el vestuario, la iluminación, la coreografía, la música, la coreografía y la ayuda a dirección. Por último, se añade una biografía de cada una de las actrices.

¹⁵ Su artículo se titula precisamente: “¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnum terminológico en el ámbito de la traducción dramática”.

Espasa, 2009) establece una tipología de las traducciones teatrales colaborativas, según la cual “una adaptación lingüística o cultural” es aquella que “suele conllevar la sustitución de referentes lingüísticos o culturales”. Además, este tipo de adaptación (que distingue de la filológica, realizada por traductores) es llevada a cabo por parte de un dramaturgo de renombre, siendo éste también el caso de Itziar Pascual. Johnston (2004: 25; citado en Espasa, 2009), aunque no delimita la autoría de las traducciones dirigidas a la escena a los propios dramaturgos, también aúna las tareas de la traducción y de la creación teatral: “escribir para la representación ubica al traductor como escritor, involucrado en la práctica interactiva de la creación teatral”. Este autor prioriza las traducciones escénicas (frente a aquellas enfocadas principalmente a la lectura) y por ello defiende, según recoge Espasa que:

Tanto las traducciones publicadas como las escénicas tienen un elemento en común: la preocupación por su recepción. Si la escritura dramática ya contempla un público potencial, su traducción también: ambas suponen viajes hacia la otredad (Johnston, 2004; citado en Espasa, 2009: 99).

Pascual, que presenta el doble perfil de traductora y dramaturga, lleva a cabo una adaptación de la lengua, recurre a equivalencias funcionales al traducir algunos elementos propios de la cultura quebequense, recorta algunas intervenciones concretas y añade algún elemento de su propia creación. Aún así, creemos que estos procedimientos forman parte del proceso de adaptación tal y como lo entienden los autores anteriormente citados. No se trataría, pues, de una adaptación libre o versión en el sentido de “reescritura” (Santoyo, 1989: 104; citado en Braga, 2011).

A continuación comentaremos algunas características de la adaptación, veremos cómo se han transmitido los principales elementos temáticos y analizaremos algunas diferencias de forma entre el texto de Tremblay y el de Pascual –sobre todo, en lo que respecta a las escenas corales–. Finalmente, nos preguntaremos por la vigencia de esta obra en una época distinta al Quebec de los años 60.

3.1. La adaptación de la lengua

Esta obra de Tremblay ha sido traducida a multitud de lenguas, lo que da testimonio del interés que ha despertado a pesar de la especificidad de la lengua original.

Sherry Simon, en un estudio sobre la relación entre la expresión de la cultura y la traducción en la literatura quebequense, establece una dicotomía entre traducciones verticales y laterales (1994: 169). Según esta clasificación, la adaptación al español que nos ocupa es de tipo vertical: entre lenguas de distinto prestigio social, gozando, además, la lengua meta de mayor prestigio social que la lengua de origen.

En principio, las adaptaciones verticales tendrían menos posibilidades de movilidad que aquellas realizadas entre lenguas del mismo prestigio histórico-social (o traducciones laterales). Para Simon *Les Belles-Soeurs* son la excepción por excelencia a esta tendencia, y sentencia: “Pourtant, malgré son médium linguistique, les pièces de Michel Tremblay ont-elles aussi voyagé à travers le monde –en traduction” (1994: 169). Casi todas las traducciones de *Les Belles-Soeurs* son de tipo vertical y, antes de la fecha de publicación de su estudio, sólo en dos ocasiones se habían hecho traducciones laterales: al escocés (*The Guid-Sisters*, 1988) y al

yiddish –lengua de los judíos alemanes– (*Di Shvegerins*, 1992), sobre las que Simon comenta: “Ces traductions latérales, vers des langues qui ont connu la même histoire d’opprobre et d’impureté que le joul, restituent à la pièce sa pleine dimension linguistique” (1994: 169). En 1999 Antoni Navarro tradujo al catalán la obra de Tremblay con el título *Les Cunyades* (Éditions Bromera).

La autora del texto en español, Itziar Pascual, y la directora de la representación, Natalia Menéndez, trabajaron mano a mano y, según recoge Margarita Reiz en un artículo sobre su versión de la obra, la principal dificultad de las dos creadoras fue “desde dónde o cómo” contar la historia. Reiz recoge las siguientes palabras de Pascual y Menéndez, que hablan sobre el cómo de la adaptación del texto:

Partimos del original, intentando mantener la musicalidad interna y externa del autor. [...] Lo más difícil [...] fue no perder el sentido del texto al traducir los guiños, los juegos de palabras, las rimas y burlas con los nombres, la procacidad (2008: 152).

En lo que se refiere a los nombres, Tremblay puso a sus personajes unos nombres y, sobre todo, unos apellidos con significados burlescos. Estas burlas se mantienen en la traducción al español. En primer lugar, algunos apellidos dan información sobre los personajes, por ejemplo Marie-Ange Brouillette se llama en la versión española Pilar Enojo, una vecina que no oculta la envidia y el enfado que le provoca la buena suerte de la anfitriona, y Angéline Sauvé se llama Angelines Salvador, quien busca en los clubs la diversión y la salvación que no le ofrece su aparente vida de mujer recatada y piadosa. Asimismo, las amigas Yvette Longpré, Des-Neiges Verrette y Lisette de Courval son en español Luisa Pradolongo, María de las Nieves Vereda y Helena de Bernal, y estos personajes se caracterizan, respectivamente, por ser ingenua, soñadora y por creerse perteneciente a la clase media y, por lo tanto, más educada y elegante que las otras mujeres.

En cuanto a la adaptación de la lengua, después de haber comparado ambos textos, creemos que Pascual ha conseguido dotar al español de *Las cuñadas* del carácter de lengua oral intrínseco al joul. *Les Belles-Soeurs* hablan en joul, sin necesidad de matices sobre el tipo de lengua. Sin embargo, *Las cuñadas*, para transmitir el mensaje de sus predecesoras quebequenses, no pueden expresarse en español normativo, sino que deben elegir un registro familiar. El joul, por definición, presenta rasgos de oralidad y numerosos recursos poéticos y expresivos, como imágenes, comparaciones y metáforas. Ahora bien, en español resulta necesario buscar estos elementos en el uso familiar de la lengua, que tiene lugar en el contexto de la casa, la familia o los amigos. Sirva como ejemplo las siguientes palabras de Pierrette Guérin, que forman parte de un monólogo, –Paquita Guérin en español–:

PAQUITA GUERÍN - [...] Sólo me importaba Juanito... ¡Este imbécil me ha hecho perder diez años de mi vida! Sólo tengo treinta años y me siento como si tuviera sesenta. Este cabrón me ha hecho hacer de todo. Y yo, imbécil de mí, le he seguido la corriente. ¡He trabajado para él, en el club, durante diez años! [...] Pero después, el muy cabrón... ¡Ya no puedo más! Me tiraré de un puente, ¿pero a quién le importaría? [...] (Pascual, 2008b: 154)

PIERRETTE GUERIN - [...] Y’avait rien que Johnny qui comptait pour moé. Y m’a faite pardre dix ans de ma vie, le crisse! J’ai rien que trente ans pis j’m sens comme si j’en arais

soixante ! Y m'en a tu fait faire, des affaires, c'gars-là! Moé, la niaiseuse, j'l'écoutais! Envoye donc! J'ai travaillé pour lui, au club, pendant dix ans! [...] Mais là... Bâtard, que chus tannée! J'me crisserais en bas d'un pont, c'est pas mêlant! (Tremblay, 1972: 70)

Mientras que en el texto original la especificidad lingüística se basa en una oposición entre lenguas (el joul vs. el francés), en la adaptación al español esa particularidad del habla de las protagonistas está marcada por el registro coloquial. De este modo, Pascual utiliza, por ejemplo, expresiones familiares que recogen el universo del léxico del original¹⁶.

3.1.1. La adaptación de la temática: una transposición doble

La traducción de la obra de Tremblay al español se caracteriza por una doble transposición cultural. Pascual, en primer lugar, al adaptar el contexto histórico del original (el Quebec de la Revolución Tranquila) a un momento histórico semejante para los receptores del texto de llegada (el Madrid de los años sesenta), hace uso de equivalencias funcionales con el objetivo de producir el mismo efecto que tendría el original. Pero, para que *Las cuñadas* no sean sólo el retrato de una realidad pasada, Pascual decide introducir igualmente algunos elementos nuevos, de modo que la obra también sea relevante para el público de 2008¹⁷. Estos otros elementos se encuentran principalmente al final de la misma y hablaremos de ellos en el siguiente apartado.

En lo referente a la adaptación del contexto histórico, las creadoras españolas buscaron una época en la que la situación de la mujer en España se pareciera a la de las mujeres del Quebec de 1968 y pensaron que “la España franquista del sesenta y cinco, podría asemejarse con la del Quebec de la obra” (Reiz, 2008: 152). Y al igual que hiciera Tremblay al reflejar en la obra su barrio natal de la ciudad de Montreal, Pascual también se inspiró de sus vivencias en su barrio natal, Chamberí, en los años sesenta. Según esta autora:

¹⁶ La propia traductora comenta los desafíos de la traducción del joul: “Y es que el joul define una época, una clase social y una identidad colectiva, además de una actitud contestataria. [...] Emergían las trampas de un localismo que podría derivar en costumbrismo, del que el texto original es completamente ajeno, o un desplazamiento del estatuto social de los personajes, conduciéndolos a un territorio de marginalidad del que no proceden. Por ello eludimos el argot o la jergonza, intentando no perder en el camino la fuerte oralidad de los personajes y buscando equivalencias en las expresiones, dichos y tacos –muchos de ellos alusivos a la religión católica–” (2008b: 183-184).

¹⁷ Umberto Eco (2003: 80) llama “negociación” al procedimiento de variación o de selección interpretativa que permite realizar la traducción de un texto. Ésta no debe ser necesariamente exacta con respecto al original, sino aceptable según los criterios de utilidad y de equivalencia funcional. Estos criterios indicarán aquello que se puede perder, así como las compensaciones o la introducción de innovaciones.

La situación de vida de las mujeres de allí – según la obra – y de aquí, en realidad era muy similar y me servía para establecer relaciones, por ejemplo, con la fuerte crítica que había al catolicismo rancio, a un tipo de fe, que utiliza el dogma como sistema de represión (Reiz, 2008: 152).

Como dijimos en el apartado 2.1, en la temática de la obra están presentes tanto la opresión como un deseo de cambio. Estos dos temas se personalizan en las dos generaciones de mujeres a las que pertenecen los personajes: las madres y las hijas. Las primeras (grupo al que pertenecen la mayoría de las mujeres de la obra) son víctimas del “esquema socio-cultural y religioso opresor y frustrante” (De Diego, 2002: 76), impuesto por la religión católica. El personaje de Rosa, en su segundo soliloquio, expone con crudeza la repugnancia que le produce la obligación de mantener relaciones sexuales con su marido, impuesta por “la Santa Unión del Matrimonio”, y se lamenta de no poder cambiar su situación: “¡te entran unas ganas de dejarlo todo y volver a empezar! Pero las mujeres no podemos hacerlo... Las mujeres estamos cogidas por el cuello, ¡y así nos quedaremos hasta el final!” (Pascual, 2008b: 161). Sin embargo, antes de esta sentencia con la que termina su intervención, advierte que su hija no será otra víctima porque ella ya sí podrá cambiar:

Hay que ser animal para educar a los hijos en una ignorancia como esa, ¡hace falta ser animal! Pero mi Lolita no se dejará liar así, ¿verdad? ¡Porque hace mucho que le he contado a mi Lolita cómo son los hombres! No podrá decir que no se lo advertí (Pascual, 2008b: 161).

Entre los personajes de la generación más joven es Maribel del Bulto la que expresa con más fuerza ese deseo de cambio:

¡Dios, nunca tengo buena suerte! ¡Siempre me toca a mí el cubo de mierda en la cabeza! ¡Quiero salir de esta miseria! [...] ¡Quiero llegar a algo en la vida! [...] ¡Dios, siempre he sido pobre, toda mi vida he estado a dos velas! ¡Pero ya está bien! ¡Quiero cambiar! He venido al mundo por la puerta de atrás, pero voy a salir por la puerta principal, nada me lo impedirá (Pascual, 2008b: 150).

Maribel admira a Paquita porque cree que es feliz y gana dinero junto a su novio Juanito, pero esto es una apariencia errónea ya que Juanito ha abandonado a Paquita, dejándola sin medios, y además sus hermanas la rechazan por trabajar en un club. Así, es Paquita la que admira realmente a Maribel puesto que es joven y eso le permitirá cambiar su suerte: “¡Puede empezar de nuevo! ¡Yo no! ¡Soy demasiado vieja! ¡Nadie quiere a alguien que se ha echado a la vida durante diez años! ¡Se acabó!” (Pascual, 2008b: 154).

No obstante, la versión de Pascual y Menéndez presenta un contexto histórico-social pasado. En efecto, la realidad de aquellas mujeres ha sido superada en la España de 2008, como afirma con rotundidad López Mozo al decir:

El retrato que se muestra en *Las cuñadas* es antiguo y también lo es la rebeldía de las mujeres que aparecen en él. [...] Aunque algunas de las cuestiones planteadas siguen vigentes, la mayor parte pertenecen, pues, al pasado. Los retos de las mujeres de hoy son otros. Itziar Pascual y Natalia Menéndez lo saben (2008).

A pesar de estas diferencias entre el contexto de producción del original y de recepción de la adaptación, ¿*Las cuñadas* es una obra significativa para el espectador español de 2008? Según López Mozo el trabajo de Pascual y de Menéndez se debe entender “como el recordatorio de una batalla pasada sólo parcialmente resuelta, y, al mismo tiempo, como un estímulo para no dar por perdidas las de hoy” (López Mozo, 2008). Este dramaturgo considera que “el himno a la esperanza”, que Pascual ha añadido al final del texto, apunta en esa dirección, ya que sus palabras “piden a las mujeres que tengan el impulso de cambiar el rumbo de la Humanidad” (López Mozo, 2008). De esta pieza musical hablaremos en el próximo apartado, al tratar las escenas corales de la obra.

3.1.2. Sobre las tres dimensiones enunciativas de la puesta en escena del discurso de la obra

La estética del texto teatral funciona como mimesis de la acción y de la palabra de los personajes. En *Las cuñadas* alternan tres modos de enunciación que responden a objetivos comunicativos específicos: el diálogo, el monólogo y el coro (De Diego, 2002: 78). Por una parte, el diálogo no conduce a una comunicación exitosa ni permite que la acción avance, ya que los personajes hablan sobre los mismos temas y obsesiones o lo utilizan para criticarse. Por otra parte, los personajes utilizan los monólogos para expresar sus propios sentimientos y frustraciones. Un personaje—una mujer (y en algún caso dos) se convierte en el centro de la acción, un foco la ilumina y se dirige al público en solitario. Entonces se presenta al espectador tal y como es, no necesita aparentar ante las demás, ni reprimir sus pensamientos o sus emociones, porque las demás no pueden oírlo ni juzgarlo. El personaje busca que el espectador se identifique con su situación. Por último, las escenas corales—igual que el coro de la tragedia griega— permiten que los espectadores participen de la acción como una voz colectiva. De este modo, el público puede compartir los acontecimientos representados, unirse a la acusación contra quienes transgreden el orden públicamente establecido o sentir la emoción de las partidas de bingo. Esta participación se intensifica por el hecho de que estas escenas se representan de cara al público y van acompañadas de un cambio de iluminación.

A continuación comentaremos dos aspectos relacionados con la traducción de los diálogos y seguidamente analizaremos las escenas corales. Hay que señalar, en primer lugar, que en la versión española algunos diálogos del texto original han sido reducidos o eliminados. Esto no merma el contenido temático de la obra en general, pues sólo se observa en las partes dialogales y no en los monólogos de los protagonistas ni en las escenas corales.

En lo que se refiere a la traducción, Itziar Pascual utiliza frecuentemente un recurso que consiste en traducir una palabra del texto original con marcadas connota-

ciones culturales (sobre todo, nombres propios de lugares o elementos de la vida diaria) por otra diferente en la lengua de llegada que va a funcionar con unas connotaciones equivalentes¹⁸, como muestran los dos ejemplos siguientes¹⁹.

Primeramente, en el original (Tremblay, 1972: 15-17) Lisette de Courval habla de un viaje con su marido a “Urope” e Yvette Longpré comenta que su hija ha ido de viaje de novios “aux îles Canaries”. A continuación, Lisette añade que en Europa “le monde se lave pas!”, a lo que Des-Neiges Verrette responde: “Y’ont l’air assez sales, aussi! Prenez l’Italienne à côté de chez nous, a’pue c’te femme-là, c’est pas croyable!”. Y poco después Lisette opina: “La pudeur, y connaissent pas ça, les Uropéens! Vous avez qu’à regarder les films, à la télévision!”.

En la versión en lengua española (Pascual, 2008b: 105-106) Helena de Bernal viaja a las Américas y la hija de Luisa Pradolongo, a Hawai, y las valoraciones peyorativas sobre la higiene y la moral se refieren a las mujeres americanas, dando cuenta de ello las películas americanas. En este caso María de las Nieves Vereda habla sobre su vecina de nacionalidad cubana: “¡A la cubana de aquí al lado le cantan los alerones que da miedo!”.

Creemos que el cambio en la traducción de los lugares de destino sí tiene un valor de equivalente cultural y así, mientras que las quebequenses sueñan con viajar a Europa, las españolas querrían ir a América. Lo mismo ocurre con los cambios de nacionalidad, pues en tanto que Canadá recibió numerosos inmigrantes italianos (principalmente, a principios del siglo XX y también después de la Segunda Guerra Mundial), en España la población cubana aumentó de manera importante con los refugiados que salieron de Cuba después de la llegada del régimen comunista de Fidel Castro en 1960.

Otra conversación en la que se observa este procedimiento de traducción tiene lugar entre Germaine y su hermana Rose, cuando la primera dice: “Ecoute donc, Rose, j’t’ai vue couper ton gazon, à matin... Tu devrais t’acheter une tondeuse!” y la segunda le responde: “Ben non! Les ciseaux, c’est parfait pour moé. Ça m’aide à garder ma shape” (Tremblay, 1972: 32). Encarna y Rosa, que viven en pisos en Chamberí, no tienen césped, ni piensan en comprar un cortacésped, ni usan las

¹⁸ Newmark llama a este rescuso “cultural equivalent” y lo define así: “This is an approximate translation where a source language cultural word is translated by a target language cultural word. [Cultural equivalents] have a greater pragmatic impact than culturally neutral terms. [...] They are important in drama, as they can create an immediate effect” (1988: 82-83).

¹⁹ En el texto encontramos más ejemplos. Así, mientras que las mujeres quebequenses hablan de “la librairie Hachette” (32), “les tasses des chutes Niagara” (36), “une suscription à *La Presse*” (37), “un livre de Magali” (42), “un ouragan” (64) o “un char” (67) [estos números de página corresponden a la obra: Tremblay, 1972], las mujeres españolas mencionan “la librería Espasa-Calpe” (120), “tazas de Talavera de la Reina” (123), “la suscripción del Ya” (124), “un libro de Corín Tellado” (128), “un terremoto” (148) y “un seiscientos” (150) [estos números de página corresponden a la obra: Pascual, 2008b].

tijeras, sino que Encarna ve a Rosa regar “las plantas del balcón” y le sugiere poner “un riego por goteo”, pero Rosa se apaña “muy bien con la regadera” (Pascual, 2008b, 120).

En lo que respecta a las escenas corales, Pascual admite que en la adaptación se desarrolló más el recurso del coro, “orientaciones musicales que estaban apuntadas en la obra pero que nosotras [...] las potenciamos” (Reiz, 2008: 154). Hay cinco de estas escenas y a continuación comentaremos cada una de ellas, haciendo hincapié en aquello que aportan a la obra, así como en su adaptación sociocultural en español²⁰.

1. La primera podría llamarse “el canto a la triste rutina diaria”. Tiene lugar cuando entran en escena las dos hermanas de Encarna Lozano –Valentina López y Rosa Empero–, junto con otras dos amigas –Luisa Pradolongo y Helena de Bernal–, quienes se unen a las quejas de Pilar Enojo (que había llegado a la casa hacía poco). El mensaje en joul y en español es similar: la rutina de estas mujeres dedicadas a las tareas domésticas y al cuidado de la familia, lo que hace que todos los días de la semana sean iguales para ellas, es decir, días de trabajo, de cansancio y de insatisfacción. En el texto original estas réplicas presentan elementos propios del estilo poético, como enumeraciones, repeticiones y palabras que riman, pero destacan por su longitud. La adaptación potencia estos elementos y las intervenciones adquieren forma de verso; son versos breves y concisos, en los que abunda la rima y, por escrito, están dispuestos como si fueran un poema. Pascual, al igual que Tremblay, alterna fragmentos corales con intervenciones de un solo personaje, pero en español las intervenciones individuales son más frecuentes que en el original, incrementando así la alternancia entre las distintas voces del coro. Este canto empieza de la siguiente manera:

LES CINQ FEMMES (ensemble, quintette) - Une maudite vie plate! Lundi!

LISETTE DE COURVAL. Dès que le soleil a commencé à caresser de ses rayons les petites fleurs dans les champs et que les petits oiseaux ont ouvert leurs petits becs pour lancer vers le ciel leurs petits cris...

LES QUATRE AUTRES - J'me lève, pis j'prépare le déjeuner ! Des toasts, du café, du bacon, des œufs. J'ai d'la misère que l'yable à réveiller mon monde. Les enfants partent pour l'école, mon mari s'en va travailler [...] (Tremblay, 1972: 13-14).

LAS CINCO MUJERES (*A la vez, quinteto*) - ¡Una asquerosa vida de mierda!/ ¡Lunes!²¹

HELENA DE BERNAL (*Cantando*) - Con los primeros rayos del sol/ y los trinos de los estorninos...

LAS OTRAS CUATRO - ¡Arriba, el desayuno!/ Las tostadas, el café!/ ¡Las galletas, el Nesquik!/ ¡Los niños al colegio, mi marido a trabajar! [...] (Pascual, 2008b: 102-105).

²⁰ Es remarcable igualmente que en la adaptación de estas escenas corales también se dio especial importancia a un acompañamiento de baile. Así, se conseguía enfatizar tanto la expresividad de las palabras como el efecto estético de la puesta en escena.

²¹ El signo de la barra indica los distintos versos.

2. La siguiente escena coral podría titularse “la maldición de Juanito”. Lo que en el original es una intervención conjunta de las tres hermanas mayores de Pierrette para acusar a su novio Johnny de la mala situación en la que ella se encuentra ahora, en el texto en español se convierte en otra escena coral, cuyo objetivo es dar más dramatismo a la situación y, así, agravar la culpa y el pecado de este hombre. De nuevo encontramos un poema cantado (como así lo indica una acotación) formado por versos cortos que riman (normalmente en grupos de cuatro versos), siendo la expresión más repetida (a modo de estribillo) “¡Miserable Juanito!” o “maldito Johnny”.

LES TROIS SOEURS. Le maudit Johnny! Un vrai démon sorti de l'enfer! C'est de sa faute si est devenue comme a l'est à c't'heure! Maudit Johnny! Maudit Johnny! (Tremblay, 1972: 51).

LAS TRES HERMANAS - ¡Miserable Juanito! ¡Un demonio salido del Infierno! ¡Por su culpa se ha convertido en lo que ahora es! ¡Miserable Juanito! ¡Miserable Juanito! (*Cantando.*) Paquita era/la casadera,/ la flor de todo el clan Guerin./ ¿En qué momento/ese mostrenco/ la convirtió en una infeliz?/ Nuestra esperanza/ de una alianza/ con un buen hombre se esfumó./ Sólo una panza/ y la distancia/ ese borracho le dejó [...] (Pascual, 2008b: 134).

3. En el siguiente ejemplo de canción se acusa a los clubs de ser antros de perversión. Tremblay alterna intervenciones en grupo de las tres hermanas –Germaine, Rose, Gabrielle– con intervenciones de todas “sauf les jeunes” (es decir, ni Linda, Ginette, Lise, ni Pierrette), mientras que en la adaptación todas las mujeres adultas cantan juntas otro poema (con las mismas características que hemos descrito anteriormente). Según las canciones, los clubs son lugares de perdición y de “condenación”, tanto para los hombres que los frecuentan como para las mujeres que trabajan allí. Además, cuando Paquita las interrumpe para burlarse de sus críticas exageradas, las demás siguen cantando y los próximos versos inculpan enérgicamente a Paquita por sus pecados. Esta acusación no aparece en el original.

PIERRETTE GUÉRIN (en riant très fort.) Si l'enfer ressemble au club où que j'travaille, ça m'fait rien pantoute d'aller passer mon éternité là, moé!

GERMAINE, ROSE, GABRIELLE. Farme-toé, Pierrette, c'est le diable qui parle par ta bouche!
LES AUTRES FEMMES. Ah! Jeunesses aveugles! Jeunesses aveugles! Vous allez vous perdre, pauvres jeunesses, vous allez vous perdre, pis vous allez v'nir brailler dans nos bras, après! Mais y s'ra trop tard! Y s'ra trop tard! Attention! Faites attention à ces endroits maudits! On s'en aperçoit pas toujours quand on tombe, pis quand on se r'lève, y est trop tard! (Tremblay, 1972: 57-58).

PAQUITA GUERIN (*Riéndose muy fuerte.*) - ¡Si el infierno se parece al club en el que trabajo, querría pasar la eternidad en él! (*Admiración y escándalo.*)

ROSA, ENCARNA, VALENTINA, HELENA, MAITE, LUISA - Calla, mujer./ Paquita infiel:/ tu boca escupe rabia y hiel./ Hueles a anís/ y a pachulí/ y a cuerpo de hombre en tu piel./ Déjalo ya./ no sigas más./ ya no escuchamos más tu compás./ No arrastrarás/ a las demás/ por la senda de Barrabás.

ROSA, ENCARNA, VALENTINA, HELENA, MAITE, LUISA - ¡Qué juventud!/ ¡Adiós, virtud!/ ¡Maldito club de perdición!/ Os perderéis./ luego vendréis/ a suplicarnos compasión./ No habrá perdón/ ni absolución./ ¡Sólo tendréis condenación! (Pascual, 2008b: 140-141).

4. “La oda al bingo” –así llamada por Tremblay (1972: 64-65)– sería el contrapunto al canto sobre la rutina diaria, anodina y frustrante. Tiene lugar poco después

de que se descubra que Angelines Salvador, a quien se tenía por beata y libre de todo pecado, ha estado yendo al club. De nuevo cantan todas las mujeres menos las cuatro jóvenes.

GERMAINE, ROSE, GABRIELLE, THÉRÈSE ET MARIE-ANGE. Moé, j'aime ça le bingo! Moé, j'adore ça le bingo! Moé, y'a rien au monde que j'aime plus que le bingo! Presque toutes les mois, on en prépare un dans'paroisse! J'me prépare deux jous d'avance, chus t'énarvée, chus pas tenable, j'pense rien qu'à ça. [...]

A pesar de que la adaptación no es literal, sí conserva la esencia del mensaje: la liberación, la alegría y la ilusión que supone para ellas jugar al bingo y, sobre todo, poder ganar. Su emoción antes de que empiece el juego y durante la partida no es sólo un respiro en su vida diaria, sino mucho más; es la posibilidad de ser feliz si ganan: “TODAS - El Bingo me devuelve la ilusión,/ el Bingo me hace una mujer feliz./ Lo adoro con toda devoción,/ pues me convierte en la niña que fui”.

Y el texto continúa así:

TODAS - ¡No hay nada en el mundo como jugar!/ ¡Ni un terremoto lo podrá impedir!/ ¡Mi corazón palpita sin control,/ no sé si lo podré resistir!/ Hoy la partida ya va a empezar, y las lentejas se van a repartir./ Casi me mato en el recibidor,/ tropezando con un maniquí [...] (Pascual, 2008b: 148-149).

5. Tremblay termina su obra con el cántico “Ô Canada” (1972: 82-83), que había sido aprobado (sus versiones en francés y en inglés) como himno nacional por el Parlamento Canadiense un año antes del estreno de la obra, en 1967. Escrito originalmente en francés, se cree que pudo ser entonado por primera vez el día de “La Sainte-Baptiste”, el patrón de los canadienses-franceses (el 24 de junio), de 1880. Al inglés, tras una primera traducción literal del francés que no tuvo una buena aceptación, el texto se adaptó a principios del siglo XX y de nuevo en 1967.

Ô Canada! Terre de nos aïeux,/ ton front est ceint de fleurons/ glorieux./ Car ton bras sait porter l'épée,/ il sait poster la croix;/ ton histoire est une épopée/ des plus brillants exploits/ et ta valeur de foi trempée,/ protégera nos foyers et nos droits./ protégera nos foyers et nos droits.

Nos preguntamos por qué Tremblay eligió este himno que canta las hazañas gloriosas de sus antepasados, guiados por la fe, y apela a Canadá para que proteja a sus habitantes, así como los derechos de estos. Sin embargo, esta obra de teatro busca despertar en el espectador una actitud de cambio frente a la situación de aquel momento, heredada de ciertas creencias y valores tradicionales. Por eso, creemos que el motivo que llevó a Tremblay a elegir este texto no hay que buscarlo en el mensaje semántico de sus palabras, sino en la simbología que aporta: este himno se aprobó en un momento histórico en el que Quebec defendía su identidad como territorio esencialmente francófono (dentro del vasto y diverso país que es Canadá), así como su particularidad y también su capacidad para ser autónomo (frente a las otras comunidades francófonas del país). Los quebequeses abogaban por un cambio, tanto en la percepción de sí mismos como en la percepción que los demás tenían de

ellos. Esto mismo pedían las mujeres de esta obra de teatro. Por ello, el himno es una llamada al cambio político y social.

Pascual es consciente de que “esta no es –al menos no solamente- la historia de un puñado de mujeres reunidas en una cocina; no es sólo la historia de los sueños y las luchas de unos pocos individuos, cuanto de toda la sociedad” y por ello decide crear un texto que transmita “al menos la posibilidad de un cambio para todas esas mujeres que han sido capaces [...] de volver a empezar” (2008c: 185). En efecto, creemos que el “himno a la esperanza” recoge la idea básica que quería transmitir Tremblay: cantar a la necesidad de cambio, adoptando, no sólo una perspectiva feminista, sino también una visión universal. El nuevo himno comienza y termina con los siguientes versos: “Mujeres del mundo,/ tenéis el impulso/ de dar otro rumbo/ a la Humanidad./ Nosotras podemos/ vaciar los venenos/ que inundan los cielos/ de envidia y maldad” (Pascual, 2008b: 166-167)²². La idea de que las mujeres podrán, desde el esfuerzo y la tenacidad, mejorar el mundo está presente en todo el poema, como por ejemplo en estos versos: “Si somos tenaces,/ seremos capaces/ de hacer nuevos cauces/ de amor y de paz./ Creed en los sueños,/ no hay gestos pequeños,/ este es nuestro empeño:/ ser en libertad”.

En lo referente a la puesta escena encontramos un elemento que contribuye a enfatizar el mensaje de inclusión de todo el mundo en el universo de las cuñadas. Ese elemento es la ubicación del escenario, que se adelanta y se sitúa entre el propio escenario del teatro y el patio de butacas, a lo que hay que añadir que el escenario del teatro también se habilitó como espacio de butacas. Además, las tablas sobre las que se situaba la cocina se elevaron, creando “un cuadrilátero de actuación, un ring de emociones, como marco ideal para concentrar las energías” de las actrices (Barajas, 2008: 188). Consecuentemente, el público pasaba a formar parte del espacio de la cocina o del espacio de esas mujeres, ya que “los espectadores tenemos frente a nosotros la ficción y a la vez a otros espectadores, que también están reaccionando ante lo que sucede entre ambos espacios” (Reiz, 2008: 154-155). Se produce así una fusión visual y, sobre todo, emotiva entre personajes y espectadores, como pretendía el director de escenografía: “Quería que la obra cobrase vida desde diversas perspectivas, que la mirada del espectador se fraccionase en un crisol de interpretaciones y puntos de vista” (Barajas, 2008: 188).

3.2. La universalidad de *Les Belles-Soeurs*

De Diego recuerda el valor universal que posee la Literatura con mayúsculas, según el cual las obras que pertenecen a este grupo, a partir del contexto espacio-temporal concreto de sus personajes, hablan del sentido de la vida, añadiendo así un interés

²² El himno está formado por grupos de cuatro versos, rimando entre sí los tres primeros. También riman entre sí los cuartos versos de todos los grupos. Y las rimas consisten en la repetición del último o de los dos últimos sonidos de las palabras finales.

sociológico al interés estético que el teatro, por ejemplo, posee como forma de expresión artística (2002: 17). Y una de estas obras universales es *Les Belles-Soeurs* porque “sus personajes se han convertido en arquetipos de la literatura y de la condición humana”, de modo que “el espectador sale de la cocina de estas *cuñadas*, y contempla el desarrollo de las situaciones absurdas en las que se encuentran las mujeres, y que simbolizan el sentido trágico de la vida y de esa sociedad” (De Diego, 2002: 78-80). Estas mujeres representan, entre otros comportamientos y sentimientos, las relaciones de familia (y las obligaciones, los sinsabores, los celos o las riñas que tienen lugar en su seno), la frustración y la angustia a la que conduce un entorno basado en una moral opresiva e inculpatória, pero también el deseo de ser feliz, la ilusión por conseguir aquello que uno desea, el atrevimiento y la determinación necesarios para evolucionar, elementos todos ellos propios de la condición humana. Este valor universal es lo que hace posible que esta obra, escrita y estrenada en un contexto geopolítico y sociocultural muy específico, se siga representando, tanto en Quebec como en otros lugares del mundo, cuarenta años después y siga transmitiendo un mensaje significativo a estos nuevos espectadores.

Itziar Pascual es sabedora de que la difícil situación de la mujer quebequense, así como de la mujer española, de la década de los sesenta, ya ha sido superada a principios del siglo XXI. Igualmente, es consciente de los rasgos de universalidad que conforman a los personajes²³ y por ello, en su doble papel de adaptadora-creadora concibe el “himno a la esperanza”. Este elemento no distorsiona el sentido del original, ni tampoco desvía la atención del espectador de la tragedia de las protagonistas, sino que contribuye a expandir el alcance de las palabras de estas *cuñadas*. En efecto, sirve para actualizar el mensaje a favor del cambio –en unas condiciones de vida opresivas e insatisfactorias– haciéndolo extensible a toda la humanidad y los medios para conseguirlo serían, por ejemplo, la libertad, la paz y el amor.

4. Comentarios en la prensa sobre la representación de *Las cuñadas*

Algunos periódicos electrónicos dieron cuenta del estreno de *Las cuñadas* en Madrid, donde se representó del 10 de abril al 18 de mayo de 2008. La mayoría de los artículos encontrados se publicaron pocos días antes de aquella fecha, por lo que su

²³ Pascual (2008a: 64) recoge parte del Manifiesto del Día Mundial del Teatro redactado por Michel Tremblay en el año 2000, en el que el dramaturgo quebequense reflexiona sobre la universalidad del teatro y dice, por ejemplo: “Porque la universalidad de un texto dramático no está determinada por el lugar donde está escrito, sino por la humanidad que desprendan sus páginas, por lo pertinente de sus propuestas, y por la belleza de su estructura”.

propósito principal era anunciar o dar publicidad a dicha representación. Sus autores, sin embargo, no hicieron una valoración del texto o de la representación.

Natalia Menéndez e Itziar Pascual, acompañadas por el elenco de actrices, dieron una rueda de prensa con ocasión del estreno en el Teatro Español de Madrid. A esto se debe que en los distintos artículos se repitan algunas descripciones o testimonios sobre la obra dados por sus creadoras o por sus protagonistas.

Los autores de estos artículos recogen frases sobre el contenido temático dichas por Menéndez, Pascual y la actriz Julieta Serrano (que interpreta a Encarna Lozano), y sus palabras sirven para informar al lector sobre el género al que se adscribe esta obra –una comedia dramática–, el elemento temático principal –la situación de la mujer en la sociedad quebequense de la década de los años 1960²⁴– y cómo los personajes representan “prototipos femeninos de la época”²⁵.

En todos los artículos se aclara que la representación en el Teatro Español es una adaptación del texto original que se basa en cambiar el lugar en el que ocurre la acción: desde una ciudad en Quebec –no se especifica que era Montreal– al barrio madrileño de Chamberí²⁶. Este cambio se justifica por ciertas similitudes sociales entre ambas sociedades en la década de los años 1960.

Sobre la traducción al español, sólo el autor del artículo publicado en ABC, García Garzón²⁷, hace un comentario y reconoce que la versión de Pascual “transmite ese imaginario [un costumbrismo crítico] con un lenguaje plástico y eficaz”, aunque

²⁴ En Terranoticias.es se publica el artículo “Las cuñadas, de Michel Tremblay, llega al Teatro Español” (8 de abril de 2008) donde pueden leerse más detalles sobre el contexto histórico de la creación de la obra: “Michel Tremblay [...] quiso mostrar al mundo las dificultades de las mujeres de su entorno, quienes durante la década de los 60 formaron parte de la Revolución Tranquila que tuvo lugar en la provincia canadiense de Quebec en la época” (http://terranoticias.terra.es/cultura/articulo/michel_tremblay_teatro_espanol_2383351.htm) [Último acceso el 16 marzo de 2011].

²⁵ En el artículo de Eleconomista.es (8 de abril de 2008), titulado “Natalia Menéndez dirige a quince grandes actrices en “Las cuñadas”, particular homenaje de Michel Tremblay a las mujeres”, también se recogen las siguientes palabras de Julieta Serrano sobre esta polifonía de voces femeninas: “Este entramado de mujeres pone en evidencia todas sus mezquindades. Son cotillas y envidiosas pero manifiestan un claro sentido del humor. Al final hay una orgía de sentimientos que deja claro cómo estaba la mujer en esos años: obstruida, reprimida, sin horizonte” (<http://ecodiario.eleconomista.es/cultura/noticias/461796/04/08/Natalia-Menendez-dirige-a-quince-grandes-actrices-en-Las-cunadas-particular-homenaje-de-Michel-Tremblay-a-las-mujeres.html>) [Último acceso el 16 de marzo de 2011].

²⁶ De esto se informa en el artículo publicado en Eleconomista.es y también en el artículo “Las cuñadas. Un elenco totalmente femenino en clave de humor” publicado por L. M. en Elimparcial.es el 4 de abril de 2008 (<http://www.elimparcial.es:6681/hemeroteca/2008/04/12/contenido/9109.html>) [Último acceso el 16 de marzo de 2011].

²⁷ Juan Ignacio García Garzón firma el artículo “Sainete con música. “Las cuñadas”, publicado en ABC.es el 5 de mayo de 2008 (http://valencia.abc.es/hemeroteca/historico-04-05-2008/abc/Espec-taculos/sainete-con-musica_1641841613660.html) [Último acceso el 16 de marzo de 2011].

“con algunas opciones coloquiales cuestionables”, al considerar que serían posteriores a los años en los que se sitúa la acción.

A propósito de la lengua del original, los artículos dan poca información sobre este elemento, y sólo en *Eleconomista.es* se dice que Tremblay escribió en jòual, “dialecto quebequés”, pero no se habla de la importancia que tuvo el uso de esa lengua.

Los periodistas también se cuestionan su vigencia en la actualidad. En este sentido, mientras que Pascual considera que la obra deja en el espectador el interrogante de si las cosas han cambiado lo suficiente (y añade las siguientes preguntas: “¿Ha cambiado radicalmente la vida de la mujer?, ¿Está superada la influencia de la religión, la opresión sexual y el consumo o, por el contrario, aún quedan huellas de todo ello?”²⁸), García Garzón la compara con los guiones de Rafael Azcona (“El pisito”, “El cochecito”, “Plácido” y “El verdugo”, escritos pocos años antes que *Les Belles-Soeurs*) y enfatiza que las obras de ambos autores son retratos críticos de épocas pasadas muy concretas.

Los autores de todos estos artículos valoran positivamente las cualidades del grupo de actrices, pero la mayoría no entran a evaluar el impacto que la obra podrá tener en el espectador más allá de su valor estético. Asimismo, algunos periodistas nombran a los responsables del vestuario, la música o la coreografía, quienes también destacan por ser grandes profesionales²⁹.

Finalmente, en algunos casos recuerdan la importancia de la obra original dentro de la literatura quebequense y el éxito cosechado desde su estreno, lo que avala la adaptación que se presentará en el Teatro Español³⁰.

5. Conclusiones

En el viaje en el tiempo y en el espacio desde el Quebec de los años 1960 hasta el Madrid de 2008, *Las cuñadas* siguen transmitiendo una crítica a toda sociedad basada en creencias y normas que impidan el desarrollo de sus ciudadanos, que coarte su voluntad, su individualidad y sus deseos y, de este modo, les cause infelicidad, frustraciones y sufrimiento.

²⁸ En *Eleconomista.es*, 8 de abril de 2008.

²⁹ Por ejemplo, María Vedia, que firma el artículo “Las cuñadas”, *Rebelión en la cocina*, publicado en el suplemento *Yodona* de *Elmundo.es* el 10 de abril de 2008, informa de que “el toque al vestuario sesentero lo ha dado la diseñadora Yvonne Blake, ganadora de cuatro Goya y de un Oscar” (<http://www.elmundo.es/yodona/2008/04/10/actualidad/1207817990.html>) [Último acceso el 16 de marzo de 2011].

³⁰ María Vedia hace la siguiente valoración sobre Michel Tremblay: “[...] es toda una eminencia de la dramaturgia canadiense. Pilar fundamental de la Revolución Tranquila en Quebec, su labor literaria ha sido reconocida internacionalmente”.

En esta obra, el prisma desde el que se ve esta sociedad es el de un grupo de mujeres de la clase trabajadora. Su vida diaria, su situación personal y sus sentimientos ponen de manifiesto características de la condición humana y, por ello, el espectador siempre podrá verse reflejado, en algún modo, en ellas.

Ahora bien, las características tan precisas de la época en la que *Les Belles-Soeurs* fue escrita, así como de la lengua que Michel Tremblay eligió para expresarse, el jòual, suponen que el espectador o el lector actual que no las conozca no podrá aprehender la significación completa que la obra tuvo entonces.

La versión que Itziar Pascual y Natalia Menéndez presentaron en el Teatro Español contiene la esencia del original. Podríamos decir que es una traducción fiel pero adaptada al contexto socio-cultural español de los años 1960. Los cambios que proponen no son temáticos sino formales, sobre todo en el caso de las escenas corales, y el objetivo de estas variaciones es añadir expresividad, dinamismo y plasticidad a la representación para interesar a un público español.

Es preciso señalar que la versión española introduce una modificación importante en el himno final. Mientras que Tremblay eligió un himno nacional en un momento en el que el debate por la singularidad del pueblo quebequense estaba en pleno apogeo, Pascual crea un “himno a la esperanza” con el fin de resaltar la dimensión social y el carácter universal que asume la versión española.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allaire, G., (2001) *La francophonie canadienne. Portraits*. Sudbury, Prise de Parole.
- Barajas, A., (2008) “Sobre la escenografía” in *Cuadernos del Teatro Español*. «Las cuñadas». Nº 18, pp. 187-188.
- Braga Riera, J., (2011) “¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnum terminológico en el ámbito de la traducción dramática” in *Estudios de Traducción*. Nº 1, pp. 59-72.
- Cajole-Laganiere, H. & P. Martel, (1995) *La qualité de la langue au Québec*. Québec, Institut Québécois de la recherche sur la culture.
- David, G., (1995) *Un théâtre à vif: écritures dramaturgiques et pratiques scéniques de 1930-1990*. Tesis doctoral. Montréal, Département d'études françaises, Université de Montréal.
- De Diego, R., (1999) “La evolución del teatro en Quebec y la obra de Michel Tremblay” in *ADE-Teatro*. «El teatro en Quebec». Nº 76, pp. 170-181.
- De Diego, R., (2001) “La responsabilidad social del dramaturgo” in *ADE-Teatro*. Nº 86, pp. 110-113.
- De Diego, R., (2002) *Teatro de Quebec*. Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- Eco, U., (2008) *Decir casi lo mismo*. Barcelona, Lumen.
- Espasa, E., (2009) “Repensar la representabilidad” in *TRANS*—. Nº 13, pp. 95-105.
- Gaudreau, G. (dir.), (1991) *Le Théâtre du Nouvel-Ontario. 20 ans*. Ottawa, Le Théâtre du Nouvel-Ontario Inc.

- Gervais, G., (1998) "L'Ontario français et les États généraux du Canada français (1966-1969)" in *Cahiers Charlevoix*. N° 3, pp. 231-364.
- Gervais, G., (1999) "L'histoire de l'Ontario français (1610-1997)" in Theriault, J. Y. (dir.), *Francophonies minoritaires au Canada : l'état des lieux*. Moncton, Les Éditions d'Acadie, pp. 145-161.
- Gervais, G., (2003) *Des gens de résolution*. Sudbury, Institut Franco-Ontarien/Prise de Parole.
- Johnston, D., (2004) "Securing the Performability of the Play in Translation" in Coelsch-Foisner, S. & H. Klein (eds.), *Drama Translation and Theatre Practice*. Frankfurt, Peter Lang.
- López Mozo, J., (2008) "Las cuñadas. Mujeres desquiciadas" [en línea]. Disponible en: <http://www.madridteatro.eu/teatr/teatro/2008/teatro336.htm> [Último acceso el 16 marzo de 2011].
- Menéndez, N., (2008) "Las aves fénix llamadas cuñadas" in *Cuadernos del Teatro Español*. «Las cuñadas». N° 18, pp. 171-177.
- Meney, L., (2003) *Dictionnaire québécois-français pour mieux se comprendre entre francophones*. Montréal, Guérin.
- Merino Alvarez, R., (1994) *Traducción, tradición y manipulación: teatro inglés en España, 1950-1990*. León, Universidad de León.
- Newmark, P., (1988) *A Textbook of Translation*. London, Prentice Hall International.
- Pascual, I., (2008a) "Michel Tremblay. La voz y la palabra" in *Cuadernos del Teatro Español*. «Las cuñadas». N° 18, pp. 55-88.
- Pascual, I., (2008b) *Las cuñadas* in *Cuadernos del Teatro Español*. «Las cuñadas». N° 18, pp. 89-167.
- Pascual, I., (2008c) "El viaje a Madrid de *Las Cuñadas*" in *Cuadernos del Teatro Español*. «Las cuñadas». N° 18, pp. 179-185.
- Perteghella, M., (2004) "A Descriptive-Anthropological Model of Theatre Translations" in Coelsch-Foisner, S. & H. Klein (eds.), *Drama Translation and Theatre Practice*. Frankfurt, Peter Lang.
- Reiz, M., (2008) "Las cuñadas de Michel Tremblay. Reivindicaciones femeninas cantadas y bailadas" in *Primer Acto: cuadernos de investigación teatral*. N° 324, pp. 151-155.
- Santoyo, J. C., (1989) "Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología" in *Cuadernos de Teatro Clásico*. N°4, pp. 95-112.
- Simon, S., (1994) *Le trafic des langues. Traduction et culture dans la littérature québécoise*. Québec, Boréal.
- Tremblay, M., (1972) *Les Belles-Sœurs*. Montréal, Leméac.
- Whorf, B., (1971) *Lenguaje, pensamiento y realidad*. Barcelona, Barral.