

La traducció de la transgressió lingüística del teatre quebequès al català i a l'espanyol. Política i gènere en *Les Belles-Sœurs*, de Michel Tremblay*

Àlvaro Calero Pons

Universitat de les Illes Balears. Facultat de Filosofia i Lletres

Carretera de Valldemosa, km. 7,5.

07122 Palma (Illes Balears)

alvaro.calero@uib.cat



Resum

Les Belles-Sœurs és una obra de Michel Tremblay escrita el 1965 i representada al teatre Rideau Vert de Mont-real el 1968, en plena Revolució tranquil·la. Així, *Les Belles-Sœurs* es caracteritza pel ferm compromís social i la forta càrrega crítica, però sobretot es caracteritza per l'ús del *joual*. En aquest treball, veurem els elements ideològics (polítics i de gènere) d'aquesta obra i com s'han intentat plasmar en la traducció al català i a l'espanyol. També analitzarem les diferències entre les traduccions, tant pel que fa a les tècniques per a abordar la traducció de la variació geogràfica, amb la transgressió ortogràfica i gramatical corresponent, com pel que fa a les tècniques per a plasmar la ideologia latent dins el seu context cultural.

Paraules clau: *Les Belles-Sœurs*; Michel Tremblay; transgressió lingüística; Revolució tranquil·la; traducció catalana; traducció espanyola.

Abstract. *The translation of linguistic transgression in Quebec theatre into Catalan and Spanish. Politics and gender in Michel Tremblay's Les Belles-Sœurs*

Les Belles-Sœurs is a play written by Michel Tremblay in 1965 and premiered at Théâtre du Rideau Vert in 1968, in Montreal. *Les Belles-Sœurs* is marked by its strong social commitment and its powerful criticism, but it is mainly characterized by the use of *joual*. In this paper, we see the ideological (political and gender) features of this play and how translators have tried to represent them in Catalan and Spanish. Differences between both translations are also analyzed, regarding the techniques to address the translation of linguistic variation, with their corresponding orthographic and grammatical transgression, as well as the techniques to represent the latent ideology in its cultural context.

Keywords: *Les Belles-Sœurs*; Michel Tremblay; linguistic transgression; Quiet Revolution; Catalan translation; Spanish translation.

* Aquest article s'ha elaborat dins el marc d'una tesi doctoral en curs, sota la tutela i direcció de la professora Rosa Calafat Vila, de la Universitat de les Illes Balears, gràcies a una beca predoctoral concedida per aquesta institució, i en règim de cotutela internacional amb la Universitat de Poitiers.

Sumari

- | | |
|---|--|
| 1. Introducció | 5. Valoració crítica de la traducció a l'espanyol: <i>Las cuñadas</i> |
| 2. El context social. Per què sorgeix aquest tipus de teatre? | 6. Crítica comparativa de la traducció de la variació lingüística al català i a l'espanyol |
| 3. Una perspectiva de gènere | 7. Conclusions |
| 4. Valoració crítica de la traducció al català: <i>Les cunyades</i> | Referències bibliogràfiques |

1. Introducció

En aquest article, em proposo, en primer lloc, explicar breument aquesta obra teatral, i també el context històric i social en què sorgeix, atès que la seva variació lingüística, amb la transgressió ortogràfica i gramatical que comporta, presenta una càrrega ideològica no gens menyspreable que s'hauria de manifestar d'alguna manera en la traducció. En segon lloc, estudiaré com es conjuga la perspectiva de gènere amb el moviment sobiranista quebequès, perquè tots dos s'emmarquen dins un ampli moviment social transversal que es dona al Quebec durant la dècada dels seixanta i que es coneix amb el nom de Revolució tranquil·la. Analitzaré aquesta simbiosi, promoguda pel sentiment col·lectiu de la doble subordinació (nacional i sexual), en una de les obres teatrals més representatives de la Revolució tranquil·la: *Les Belles-Sœurs*, de Michel Tremblay. Com veurem, aquesta obra fa seves algunes de les reivindicacions de la segona onada de les teories feministes, especialment les que es desenvolupen al Quebec, que tenen una finalitat política, ideològica i social determinada.

Em proposo, doncs, explicar aquesta obra des d'una perspectiva de gènere fent un símil entre l'evolució de la segona onada de les teories feministes i el procés d'autodeterminació del Quebec, i com tots dos corrents s'entrellacen i es manifesten de manera conjunta en el teatre —i, en definitiva, en la literatura—, per a veure, després, com s'ha plasmat això en la traducció al català i a l'espanyol. D'aquesta manera, voldria observar si el context sociolingüístic diferent del català i de l'espanyol ha afectat la manera d'abordar la traducció de la variació lingüística, a fi d'analitzar els elements que es guanyen o que es perden en els diferents mecanismes per a abordar la transgressió ortogràfica i gramatical des de la traducció.

2. El context social. Per què sorgeix aquest tipus de teatre?

En un treball anterior (Calero Pons 2014: 6) explicava el *joual* com «una varietat escrita del francès que intenta representar la parla oral i la fonètica pròpia del Quebec mitjançant l'escriptura», atès que el seu reconeixement va venir a partir de l'impacte que va comportar representar-lo en l'escrit, sobretot en l'obra que ací ens ocupa. Però cal precisar que el *joual* no és només una varietat escrita, sinó

una varietat lingüística amb un vessant escrit i un d'oral. En paraules de Rosa de Diego (2010: 161):

Le joul, graphie reproduisant la prononciation défectueuse du mot « cheval », est pour eux la langue des milieux populaires urbains, plus spécialement de Montréal, une langue détériorée qui reflète l'infériorité économique du Canadien français. [...] Symptôme d'une acculturation, d'un malaise, d'une dépossession. Ce choix du joul est l'expression d'un défi, un moyen de défense et une manière de donner la voix à ceux qui s'expriment autrement en français.

Tot subscriuint aquesta definició, caldria matisar que els lingüistes, en general, no consideren pas que el *joul* sigui un parlar mont-realès, sinó un dels nivells de llengua de tot el francès quebequès. Atès que el francès al Quebec té la seva pròpia jerarquia sociolingüística, el *joul* seria part del nivell vulgar d'aquest parlar, en un sentit pejoratiu, segons Hélène Cajolet-Laganière i Pierre Martel (1995: 67-68). Val a dir que Mathilde Dargnat (2006: 53-59) ha recopilat l'evolució de les definicions de *joul* i l'analitza àmpliament en l'obra de Tremblay, com Lise Gauvin (2000: 127-134).

Tanmateix, una de les qüestions més importants que hem de tenir en compte en enfrontar-nos a aquesta obra no és només el *joul*, sinó també la ideologia que se'n desprèn i totes les qüestions socials a què, de manera indirecta, fa referència. De fet, la ministra Marie-Claire Kirkland-Casgrain (Palmer, Massachusetts, 1924 – Mont-real, Quebec, 2016) va rebutjar una subvenció per a representar *Les Belles-Sœurs* a París pel seu caràcter «non exportable» (Cajolet-Laganière i Martel 1995: 66), mentre que Tremblay en sostenia la universalitat perquè «Dans tous les pays du monde il y a des gens qui écrivent en joul» (Gauvin 1974: 84).

El fet d'escriure en *joul* com a manifestació cultural o literària, doncs, resulta polèmic, no tant avui com durant la Revolució tranquil·la, perquè econòmicament es condemnaven a un sol mercat quebequès en el moment que es retrobaven amb els seus orígens francesos. Un bon exemple en seria l'assaig de Jean Marcel (1973 [2008]), *Le joul de Troie* 'El cavall de Troia', que presenta el *joul* com un regal enverinat disfressat del particularisme de *notre langue à nous*. Amb l'elaboració d'un estàndard més propi, el sentiment d'inferioritat quebequès va disminuir (Cajolet-Laganière i Martel 1995: 67 i 153); però el simbolisme, és a dir, el que estigmatitzava la llengua francesa al Quebec no es trobava només en les qüestions lèxiques, sinó també en les fonètiques (Clas 2001: 857). A mitjan segle XIX, ens trobem amb la paradoxa que el francès europeu era considerat internacionalment la llengua de la diplomàcia, de les arts i de la cultura; mentre que el francès americà, percebut com una cosa diferent, estava completament estigmatitzat i repudiat. Això era la conseqüència, en part, del fet que les classes econòmicament dominants eren anglòfones i el proletariat era francòfon.

Des del 22 de juny de 1960, quan el Partit Liberal del Quebec (PLQ) guanya amb el lema «C'est l'temps qu'ça change !», i fins al 20 de maig de 1980, data del primer referèndum d'autodeterminació —que van perdre els sobiranistes—, sorgeix al Quebec un fenomen social transversal de dues dècades que coneixem amb el nom de Revolució tranquil·la (Cajolet-Laganière i Martel 1995: 61 i

següents). La cohesió del Canadà francòfon era religiosa (catolicisme); a partir d'aleshores, al Quebec, fou lingüística.

Nicole Brossard explica que su generació soñaba con un Quebec independiente, francés, socialista y secular; una reivindicación que los llevaba a transgredir todo lo que lo impedía —en su caso y a sus ojos: la Iglesia Católica, la Confederación Canadiense y la literatura instituida. (Castro 2009: 309)

A més, hi havia la impressió que havien estat ells mateixos, per la baixa condició social, que havien anat *deformant* el francès gradualment després que Nova França¹ (1608-1759) hagués passat a mans britàniques. La realitat és que, per diferents raons (Cajole-Laganière i Martel 1995: 35-40), quan Nova França va deixar d'estar sota el domini francès, ja hi havia una varietat lingüística diferenciada de la de França, que de fet entre els habitants de Nova França es feia servir com a koiné o llengua vehicular, cosa que a França en aquell moment no s'esdevenia pas: aproximadament dos terços de la població al segle XVIII parlava altres llengües (1995: 41). Més tard, sobretot durant el segle XIX, amb la consolidació del Canadà com a estat i el consegüent trencament amb la metròpoli, el francès es va anar anglificant lèxicament i fonèticament (1995: 41 i següents i Bouchard 2012).

Aquest moviment social es va centrar a reivindicar la dignitat de la varietat pròpia del francès i la va elevar a la categoria de llengua de cultura, intentant interpel·lar el públic perquè veiés la decadència cultural i lingüística de la seva pròpia societat i decidís prendre'n consciència i dignificar-la. En definitiva, mitjançant aquesta estratègia lingüística, Michel Tremblay pretén que el francès del Quebec deixi d'estar estigmatitzat. En paraules seves:

Je dénonce le jocal qui non seulement est une langue pauvre, ou de pauvres, mais aussi l'indice d'une paresse d'esprit et d'une carence dans le sang. Le théâtre que j'écris présentement en est un de « claque sur la gueule », qui vise à provoquer une prise de conscience chez le spectateur. (Gauvin 1974: 84)

Ho fa mitjançant una tesi subversiva. És a dir, presenta els personatges (tots dones) en un ambient familiar, en què parlen una llengua molt vulgar,² amb la finalitat de posar-los davant el mirall, de provocar entre el públic la repulsa dels personatges i de promoure així un canvi social. Antoni Navarro, el traductor al català, l'anomena «efecte lupa» (Tremblay 1972 [1999]: 32), perquè se centra en un àmbit molt concret de la societat, l'amplia i el magnifica per produir un impacte.

1. Territori que comprèn totes les colònies franceses a l'Amèrica del Nord i que s'estén des de la desembocadura del riu Sant Llorenç fins al delta del Mississipi.
2. Els anglicismes i els vulgarismes constants són les característiques principals del *jocal*.

3. Una perspectiva de gènere

Cada personatge encarna un estereotip de dona: les germanes Guerin (el trio familiar Lauzon, Jodoin i Ouimet) són les conformistes; en oposició, trobem Lisette de Courval, que pretén sentir-se superior a les altres, perquè mira de dissimular el *joual* intentant imitar, sense èxit, una parla més pomposa, més *francesa*. Linda, la filla de Lisette, i les seves amigues comencen a accedir, a diferència de la generació de les mares, a llocs de treball, que es limitaran al de dependenta o al de cambrera. D'altra banda, trobem Pirrette Guerin, que encarna l'estereotip de dona que intenta sortir del cercle viciós de la societat, i això genera el rebuig de les seves companyes. En conseqüència, la personalitat i les actituds dels personatges en els temes referents a la convivència social, a la llengua, al sexe i a la religió són moralment deplorables. Pirrette treballa en un club, ha aconseguit diners i en presumeix, però les altres la tracten de dona de mala vida. Val a dir que Pirrette és l'única que es va plantejar anar a la universitat, però finalment va desistir d'estudiar Magisteri, enganyada per falses promeses d'amor (d'un home). Al final, les cunyades, envejoses, acaben furtant a Germaine Lauzon, la protagonista, els cupons i els mobles. Mentre Germaine se'n lamenta i plora, el teló va baixant, alhora que, en la representació original, sonava l'himne del Canadà (Pascual 2009: 123 i Tremblay 1972: 109).

Aquest darrer detall posa en relleu el caràcter polític de l'obra, que ens pot passar desapercebut si no en coneixem gaire el context social. És interessant observar la metonímia de la societat quebequesa que fa Tremblay. Aquest petit grup de dones representa tota la societat del Quebec. Una societat, doncs, que s'identifica amb allò femení i que reivindica el paper del grup per a aconseguir l'alliberament (polític i sexual). Aquestes dones es queixen reiteradament de la subordinació als homes i de les tasques domèstiques que estan forçades a fer, com si no poguessin canviar aquesta situació en absolut. Vet ací com les descriu la seva traductora a l'espanyol:

Son cuidadoras a tiempo completo, sin tiempo ni espacio propio. La habitación a la que aludía Virginia Woolf es para ellas una quimera. [...] Han sido educadas en una suerte de amaestramiento, porque el matrimonio, la abnegación y el deber son el destino y el hastío, la realidad secreta y verdadera. (Pascual 2009: 124-125)

En definitiva, totes tenen en comú que estan atrapades dins l'ambient cíclic i conservador d'una societat que no aconsegueixen canviar mai. I aquí és que es veu clarament la crítica subversiva de Tremblay: no la canvien mai, no perquè no puguin pas, sinó perquè en el fons no ho volen del tot. Això s'estén a la dinàmica social del Quebec en tots els àmbits, no només en el social, sinó també en el lingüístic, en el nacional i en el sexual.

Étant donné que les Québécoises étaient exploitées au niveau national par la colonisation, sur le plan économique par le capitalisme et sur le plan social par le patriarcat, il était impératif qu'une révolution totale ait lieu pour transformer toutes les structures sociales. (Mills 2004: 191)

Pel que fa a aquesta simbiosi, cal explicar que, a partir del 1970, el Centre des Femmes, la principal organització politicofeminista del moment, directament eixida del Front de Libération des Femmes du Québec (FLFQ), se centra en la legalització de l'avortament, cosa que xocava amb la mitificació de la maternitat i de la família nuclear que sostenia el Partit Quebequès (PQ). En conseqüència, el moviment feminista quebequès va dividir els seus objectius entre l'emancipació de la classe obrera i la independència nacional, la qual va quedar relegada a un segon terme, com s'observa en el canvi de divisa: del «Pas de libération du Québec sans libération des femmes, pas de libération des femmes sans libération du Québec», de l'FLFQ, al «Pas de libération des ménagères sans libération des travailleurs, pas de libération des travailleurs sans libération des ménagères», del Centre des Femmes (Mills 2004: 189 i 202).

Per tant, la transgressió ortogràfica és molt rellevant: pretén evidenciar la situació de subordinació nacional, cultural i lingüística del Quebec respecte de França i del Canadà, paral·lelament a la de les dones respecte dels homes, servint-se d'una estratègia lingüística transgressora que seria equiparable a la del corrent feminista del Canadà francòfon, que reivindica el paper actiu que exerceix la llengua en una societat. La transgressió sorprèn, cosa necessària per fer visible el que restava invisible.

Seguint la crítica de Jean-Claude Germain, mitjançant la metonímia de la «família quebequesa», amb què el públic no triga gaire a identificar-se, Tremblay retrata tota la societat quebequesa, amb les seves misèries, i això només pot generar una reacció de rebuig, cosa necessària perquè es converteixi en el teatre de l'alliberament (Tremblay 1972: 123 i 125). Dins el marc de la segona onada feminista, la frustració i l'ensopiment que manifesten les cunyades, entre altres coses, seria el que Betty Friedan anomena el «problema sense nom» (1963 [1965]: 11), perquè el que realment les fa sentir miserables és un tabú i, per això, segons com ho descriu Friedan, es repeteixen a si mateixes «No hi ha res que vagi malament [...]. No hi ha cap problema» (1963 [1965]: 15), com fa una societat que no vol posar-se mai davant el mirall. Aquesta situació evoluciona en una crisi de personalitat en què la dona es demana: «Això és realment el que jo vull ésser?» (1963 [1965]: 69). Per a Friedan, aquest ensopiment explica per què «Mai no podi[en] atènyer la qüestió humana: "Qui sóc, què vull?"» (1963 [1965]: 82), cosa que entronca directament amb el dret d'autodeterminació individual i col·lectiu.

El traductor, com a individu marcat, deixa una marca en el seu text. Això és el que Luise von Flotow anomena «translator-effect» o «translator's sense of self» (1997: 35). Ella ho refereix al gènere. Emperò, en aquest text, a més, ho podríem aplicar a la política. D'aquesta manera, segons afirma Jean Delisle (1993: 223) pel que fa al context canadenc, el traductor es veu a si mateix com a coautor del nou text «traduït». Seguint Luise von Flotow pel que fa a les traduccions dels texts feministes experimentals, el traductor, en aquest cas, podria mirar de desenvolupar mètodes creatius semblants als de l'autor original (1997: 24) a fi de perseguir l'efecte, segons la Teoria de l'escopos anunciada per Katharina Reiss i Hans J. Vermeer (1984 [2014]: 85-94). En una obra d'aquestes característiques, si no en féssim visibles tots els aspectes polítics i de gènere, la inseriríem en el

cànon dominant (Flotow 1997: 43). Es tracta que la traducció no sigui un «*carrying across, but a reworking of meaning*» (Godard 1995: 73). Amb les paraules de Sherry Simon: «*Translation is not a simple transfer, but the continuation of a process of meaning creation, the circulation of a meaning within a contingent network of texts and social discourses*» (1996: 23-24).

4. Valoració crítica de la traducció al català: *Les cunyades*

La traducció al català és anterior a l'espanyola. De fet, apareix el 1999, mentre que la traducció espanyola és del 2008. En l'explicació de l'obra, el traductor al català, Antoni Navarro, estableix una simetria entre les relacions País Valencià-Principat de Catalunya i el Quebec-França, en tant que perifèria-metròpoli. No em sembla que el paral·lelisme sigui del tot encertat, perquè, entre altres coses, com indica Gabriel Bibiloni (2002: 22), les terres de parla catalana constitueixen per si mateixes una única xarxa social de comunicació, al contrari del que passa entre el Quebec i França, en el cas de la llengua francesa, o entre l'Argentina i Espanya, en el cas de la llengua espanyola, al marge de totes les relacions que hi hagi entre aquests territoris. Així, doncs, hem d'anar alerta amb les implicacions socials que poden tenir aquests paral·lelismes en una llengua que, com la catalana, encara està en via de normalització.

En català, hi ha una estratègia equivalent al *joual* que ja va popularitzar Eduard Escalante (el Cabanyal, València, 1834 – València, 1895) amb els seus sainets, en què escrivia amb un català local de València, completament hispanitzat, amb el qual transgredia constantment l'ortografia, com ja apunta Antoni Navarro dins el seu pròleg (Tremblay 1972 [1999]: 42). La finalitat d'Escalante, però, no era tan crítica com la de Tremblay, sinó més aviat humorística, i el component subversiu el va perdre quan va començar a escriure per a la burgesia, recurrentment reflectida en els seus sainets, que era la capa social més castellanitzada, cosa per la qual li interessava més parodiar el bilingüisme i el poc coneixement de l'espanyol que hi havia aleshores en la societat valenciana més que no pas reivindicar qüestions lingüístiques.

No obstant això, Navarro no utilitza pas aquesta tècnica en la seva traducció, com a conseqüència de la complicada situació sociolingüística actual de la llengua catalana, però proposa recursos orals a l'hora de la interpretació, com reemplaçar *ascoltar* per *escoltar*, *a* per *ara*, *encà* per *encara*, *vore* per *veure*, *aixina* per *així*, *atra* per *altra*, *mitat* per *meitat*, *mosatros* per *nosaltres*, *vespra(d)a* per *vesprada* i la supressió del pronom *hi*, entre altres (Tremblay 1972 [1999]: 24-25). Segons explica, la transgressió ortogràfica podria comportar que l'obra s'interpretés com una temptativa de secessionisme lingüístic i provoqués la reacció adversa del públic lector.

Certament, el model de llengua en català és susceptible d'aixecar polèmica per totes les sensibilitats que hi suscita, com ja explica Caterina Briguglia (2013: 221) referint-se al traductor Pau Vidal, atès que «es debat constantment al voltant de qüestions metalingüístiques, que tothom vol opinar sobre llengua i que cada lector se sent com un expert filòleg». Un altre dels motius pels quals utilitza un

català majoritàriament normatiu, tot i que local i vulgar, podria ser que l'edició pertanyi a la col·lecció de teatre per a un públic escolar i juvenil de l'editorial Bromera, de manera que també té una funció didàctica. De fet, al final del llibre, el traductor elabora unes activitats sobre l'obra i sobre les relacions Principat de Catalunya-País Valencià per als estudiants.

Emperò, hi ha algunes desviacions de la norma, com la perífrasi «tenir que» (p. 75) en lloc d'*haber de* o «Estic que rebente» (p. 71) en lloc de *N'estic que rebente*. Generalment els pronoms *en* i *hi* solen aparèixer en el text escrit, encara que Navarro recomana no dir-los mai oralment en la representació. Per això, desconec si ho ha fet conscientment, per emular l'original, o si es tracta d'errades, atesa la seva voluntat manifesta de ser local i normatiu. Ho atribueixo al fet que vol caracteritzar una parla oral. També trobem casos puntuals de transgressió ortogràfica, en utilitzar «Uropa» (p. 73) en lloc d'*Europa* per imitació de l'original francès «Urope» (p. 25) —encara que aquesta transgressió apareix molt més en el text francès que no pas en el català—, «anècdoques» (p. 77) per imitació de l'original «anecdotes» (p. 29), «catàlego» (p. 70) per «cataloye» (p. 19), «asdeveniment» (p. 70), «cromparà» (p. 91), «afaminat» (p. 119) i «anfeminats» (p. 133), referit als francesos, entre altres; i alguns hispanismes, com «moníssims» (p. 89), «mimadeta» (p. 107), «buscones» i «buscona» (p. 113 i 115), «Cria cuervos...» (p. 67) i «jefe» (p. 67), entre altres.

He apreciat també una variació en l'ús recurrent del demostratiu *este*, que de vegades apareix en forma d'*aquest* quan Eliseta de Queralt tracta de sonar més culta i refinada (amb el francès europeu en l'original), combinat amb l'ús del pronom feble de segona persona en forma reforçada *us*, que els altres personatges solen utilitzar en forma plena *vos*, i amb lèxic com «ocellets» (p. 71) en lloc de *pardalets* i «petit» (p. 71) en lloc de *menut* o *xicotet*, entre altres. Curiosament, la forma plena del pronom de primera persona *mos* no hi apareix mai perquè no és pas normativa.

Sobta l'alternança, en el paratext, de les formes «De cop i volta» (p. 68) i «pega un colp» (p. 108), que els personatges solen utilitzar sempre en la forma *colp*, tots normatius segons el *Diccionari de la llengua catalana*, segona edició (DIEC2) de l'Institut d'Estudis Catalans (IEC). També crida l'atenció l'ús de «casi» (p. 77) en lloc de *quasi*, perquè no ha fet servir pas la cursiva, al contrari que en la resta de casos, malgrat que ho digui un personatge; i el mateix ocorre a «nòvio» (p. 67); aquests mots no són pas normatius segons el DIEC2. També entenc que no s'ha consultat pas el *Diccionari normatiu valencià* (DNV) de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua (AVL), que tampoc no reconeix aqueix mot com a normatiu, perquè encara no havia aparegut el 1999, any de publicació de la traducció.

Continuant amb la transgressió lingüística, cal destacar l'ús de la locució «Bona nit» (p. 133) en lloc de *bon vespre*, de la negació no reforçada «Res, res.» (p. 123) en lloc de *no res* i del verb «Assente's [al meu costat]» en lloc de *seguí* (p. 102), entre altres. Cal destacar el mot «caixa» (p. 65) —receptacle generalment de fusta—, tant en el paratext com en els diàlegs, usat segons el significat que en català pot tenir *capsa* —generalment de cartó—. També voldria comentar l'ús dels verbs *estar* i *anar* segons el significat que la normativa confereix preferentment als verbs *ser* i *venir*: «Ja estic ací!» (p. 76), «no està ací!» (p. 74), «Està

morta (p. 112)», «A on estan els meus cupons?» (p. 135), «No estan en la caixa» (p. 135), «Sí, ara vaig!» (p. 74) i «Ja vaig, ja vaig...» (p. 123), i el cas invers «Ha sigut per culpa nostra (p. 96)», entre molts altres exemples. Tots aquests elements, sens dubte, ajuden molt més a inserir l'oralitat en el text que si només s'utilitzessin vulgarismes del tipus «Ei, hòstia puta, Angelina!» (p. 111).

En el límit, sense arribar del tot a la transgressió normativa, trobem expressions com «Arrea-li» (p. 108) en lloc de la preferent *arria-li*, «Que no li parles més» en lloc de *que no li parles pus*, «De totes maneres» (p. 132) en lloc de *de tota manera*, «a on» en lloc d'*on* (p. 74), «com fa tan bon estar» (p. 75) en lloc de *com que fa tan bon estar* i l'ús de la preposició *en* per a indrets físics en lloc de *a* —«en la cuina» (p. 65)— i de la persona *vostè* en lloc de *vós* sistemàticament. Tot això també caracteritza un registre col·loquial.

Tot i que la traducció, en general, no transgredeix gairebé mai l'ortografia, i malgrat la inexactitud del paral·lelisme País Valencià-Quebec, cal dir que la traducció és funcional: la ideologia sobre la manera de parlar, la idea que canviar la societat és possible si es vol i el trencament amb la societat tradicional en pro d'una societat més moderna i conscient s'ha sabut reflectir molt bé en la traducció, i penso que compleix aquesta finalitat per al públic català. A més, el pròleg del traductor contextualitza la situació de l'obra i fa tota una declaració d'intencions sobre les llengües minoritzades i els processos de normalització lingüística; per tant, el públic receptor, com a lector, percep la finalitat de l'obra d'una manera molt més explícita, fins i tot abans de llegir-la.

5. Valoració crítica de la traducció a l'espanyol: *Las cuñadas*

En la traducció a l'espanyol, Itziar Pascual s'ha decidit per una versió lleugerament més lliure que la catalana, i per aquest motiu en la coberta del llibre la titula com a «versió». En la traducció la transgressió ortogràfica no s'hi ha plasmat pràcticament. Trobem pocs mots en què la transgressió ortogràfica s'ha aplicat: «*joé*» (p. 98) en lloc de *joder*, «*catálogo*» (p. 69) en lloc de *catálogo*, «*ciertopelo*» (p. 100) en lloc de *terciopelo*, «*abuelirlos*» (p. 102) en lloc d'*abolirlos*, «*anédot*» (p. 108) en lloc d'*anécdota* i «*pataforma*» (p. 119) en lloc de *plataforma*, entre altres. Un exemple de transgressió gramatical seria «¡Vosotras darle al palique!» (p. 105) en lloc de *¡Vosotras dadle al palique!*, per marcar el registre vulgar quasi sense arribar a la transgressió ortogràfica, com també nombroses interrupcions o frases sintàcticament incompletes a fi d'inscriure l'oralitat, com ho diria Pilar Ezpeleta (2007). Tots aquests recursos són molt encertats per a representar la ideologia perquè hi ha «una subordinació, una interdependència entre la forma lingüística y la forma de relación social» (Olivares Pardo 1995: 241).

Atesa la poca transgressió lingüística, la traductora se centra principalment en l'argument, és a dir, en la caracterització dels personatges i en els fets que s'esdevenen. Per això, ha domesticat l'obra i l'ha situada en un hipotètic barri de Madrid, perquè així, un cop representada —oralitzada—, pot reproduir l'efecte de «rebuig» que va produir l'original, i hi ha reeixit. En aquest sentit, la ideologia original que he explicat es conserva, però més en l'àmbit social i de gènere que

en l'àmbit lingüístic com a codi escrit. En qualsevol cas, si la traducció arribés al grau tan alt de transgressió de l'original, podria dificultar en excés la lectura per al públic receptor, que no estaria gens acostumat a aquest recurs en les obres teatrals espanyoles.

El diálogo dramático nunca podrá ser una copia calcada de la realidad con todas sus imprecisiones, inconsistencias, su desorden y sus presuposiciones porque resultaría, entre otras cosas, farragoso a más de, posiblemente, incomprendible. (Ezpeleta 2007: 191)

Tot i això, trobo que el grau de transgressió hauria de ser més alt en totes dues versions, però especialment en l'espanyola, perquè el *joual* és l'essència de Tremblay. Siga com siga, en la versió original quebequesa, la transgressió tampoc no arriba mai a ser una còpia calcada de la realitat oral (Calero Pons 2014: 6-8). Això és el que Lise Gauvin (2000: 127-134 i 141) anomena «*effet joual*» o «*effet Tremblay*», derivat de l'ús reiterat dels trets identificatius o particulars de la parla oral quebequesa —d'un barri mont-realenc en aquest cas—, més que no pas d'una representació descriptiva o mimètica. No obstant això, vist que aquesta traducció a l'espanyol és per a ser llegida, més que no pas per a ser dita com si no fos escrita (Ezpeleta 2007: 191), trobo que haver representat l'oralitat vulgar mitjançant l'escriptura hauria contribuït a crear aquest efecte sensorial que transmet el teatre.

El teatro es sensorial, y de entre todos es su cualidad oral uno de los aspectos más directamente relacionados no sólo con su textura, también con la naturaleza misma del hecho teatral, con lo que tiene de mágico y ancestral. [...] Entendemos, además, que no se trata simplemente de la presencia de ciertos elementos lingüísticos repartidos aquí y allá lo que le confiere su carácter oral, la oralidad está en la esencia misma, en la génesis del teatro como tradición integrada en nuestra cultura. (Ezpeleta 2007: 192-193)

6. Crítica comparativa de la traducció de la variació lingüística al català i a l'espanyol

Rosa Rabadán (1991: 96-97) diu que si un text és escrit íntegrament en una varietat lingüística, aquesta varietat es converteix en l'estàndard vehicular, i s'ha de traduir per l'estàndard de la llengua d'arribada, seguint el criteri de Julio César Santoyo (1987: 195 i 194), atès que:

[...] las relaciones dialectos/estándar son siempre en el segundo idioma distintas de las que se mantenían en el primero, tanto en connotación como en distribución [...].

De ahí que una obra completa escrita en dialecto no deba nunca traducirse a un posible equivalente dialectal en otra área lingüística sino a su forma estándar.

Emperò, això no és del tot així en l'obra de Tremblay. És cert que la transgressió de la norma ortogràfica s'estén de manera harmoniosa al llarg de tota l'obra, però la rara informació paratextual segueix la norma estàndard: «*Toutes les femmes éclatent de rire, sauf Lisette de Courval qui semble scandalisée et Yvette*

Longpré qui ne comprend pas l'histoire.» (p. 50), en què ni tan sols s'omet el *ne*, cosa molt habitual en el francès oral. Per tant, Tremblay ha volgut plasmar un subtil contrast en la seva poètica. Havent descartat aquí el que diuen Rabadán i Santoyo, ens quedaria demanar-nos per què s'ha introduït aquesta variació; atès que, si entenem, com Michael Halliday (1978: 74), que la variació és el moviment entre varietats, es produeix una fluctuació en el codi escrit (paratext-diàlegs) i en el codi oral (la parla de Lisette de Courval anteriorment comentada). No m'aturaré pas aquí; he explicat tota la ideologia associada al *joual* anteriorment.

Així, doncs, segons les tres estratègies principals de traducció de la variació lingüística, la traducció catalana s'hauria decidit més aviat per traduir cap a una varietat dialectal real en la llengua d'arribada, mentre que la versió espanyola s'hauria decantat per la traducció cap a la llengua estàndard, tret de les poques transgressions puntuals que hem comentat i que comparteixen totes dues traduccions. Queda descartada, doncs, la tercera opció, que hauria estat traduir cap a un dialecte imaginari en la llengua d'arribada que representés l'original.

Atès l'impacte que va causar l'original, penso que hauria estat preferible transgredir més les normes ortogràfiques en totes dues traduccions per a transmetre la ideologia de l'original d'una forma més completa; entenc, juntament amb Jean-René Ladmiral i Edmond Marc-Lipiansky (1989: 95), que «le langage n'est pas seulement un instrument de communication, c'est aussi un ordre symbolique où les représentations, les valeurs et les pratiques sociales trouvent leurs fondaments». Rosa Calafat (2010: 69) ho explica amb la tridimensionalitat de la llengua: «És comunicació. És expressió. És identificació».

Tenint en compte aquesta premissa, Tremblay hauria aconseguit el seu objectiu en l'obra original; i els traductors hi haurien plasmat la crítica social, però no tant la lingüística, a causa de la transgressió menor. S'hauria pogut fer un paral·lisme amb la situació lingüística de l'espanyol a Puerto Rico per a conservar la crítica lingüística i sociopolítica; però per a qui no conegui gaire el context porto-riqueny, potser el resultat li seria massa estrany.

Cal comentar que a la fi de l'obra, quan les cunyades canten l'himne del Canadà, en la traducció de Navarro canten l'Himne de l'Exposició (p. 137), molt adient per a la crítica sociopolítica, mentre que en la traducció de Pascual canten l'Himno de la Esperanza, que fa referència a l'emancipació de la dona. Un altre element destacable és l'home que enamora deshonestament Pirette Guerin, anomenat Johnny (p. 91) en l'original, Juan Alberto (p. 107) en la versió catalana i Johnny, alternat amb Juanito (p. 134), en la versió espanyola, perquè pren connotacions diferents en cada versió i en cada llengua. Com a curiositat, val a dir que el clixé xenòfob de «la italiana que no es renta mai» el pren la francesa en la traducció al català i la cubana en la traducció a l'espanyol. En altres exemples, en català només s'al·ludeix als estrangers mentre que en espanyol esmenten els americans com a equivalent dels europeus en l'original. El referent cultural de les illes Canàries com a destinació típica dels viatges de noces queda igual en la traducció al català, mentre que en la traducció a l'espanyol el substitueixen pel de les illes Hawaii, i així totes les referències a Europa com a destinació de gent cultivada se substitueixen per Amèrica en la versió espanyola, però no queden

gens precisats en la versió catalana, en què simplement s'al·ludeix al fet de viatjar. Una altra de les diferències entre les traduccions és que l'espanyola, pel grau més alt de llibertat, suprimeix alguns diàlegs i n'afegeix d'altres, i fins i tot transforma alguna petita seqüència en una cançó a tall de musical (p. 102-104 i 106).

Dit això, si es vol domesticar la traducció per a un públic espanyol, penso que seria preferible basar-se exclusivament en els registres vulgars que es parlen a Espanya, com ha fet Itziar Pascual, la traductora. Caldrien, doncs, altres versions que funcionessin i complissin el seu paper social a cadascuna de les zones de l'Amèrica hispana, a fi de mostrar la concepció de la llengua i de la poètica de l'escriptor, és a dir, la *surconscience linguistique*, per dir-ho amb Lise Gauvin (2000: 13 i 209). Seguint aquesta tècnica, Tremblay se situaria en una llengua híbrida per a ser representada o reconstruïda (Dargnat 2006: 523).

En aquest sentit, podríem dir que totes dues traduccions s'emmarquen en la tradició postestructuralista. Seguint Jacques Derrida, mitjançant la domesticació cada traductor ha desconstruït el text original i l'ha reconstruït segons les necessitats i la situació de la societat d'arribada. Per dir-ho amb Àfrica Vidal Claramonte (2005: 19), cada traductor hauria reescrit una obra coincident amb *Les Belles-Sœurs* però essent ell mateix. Vet ací dues seqüències en què s'aprecien les diverses poètiques esmentades:

Taula 1. Fragments de l'obra amb les traduccions i el comentari

Francès (TP)	Català (TA)	Espanyol (TA)	Comentari
1 (p. 24-25)	(p. 73)	(p. 105)	Aquesta seqüència fa referència, en l'original, als qui fan servir un model de llengua pompós sense saber-ne prou, perquè en francès és plena d'incorreccions.
LISETTE DE COURVAL — Moi, quand je suis t'allée en Urope...	ELISETA DE QUERALT. Jo, quan hi vaig anar a Europa...	HELENA DE BERNAL - Pues yo, cuando estuve en las Américas...	Per contra, el menor grau de transgressió en les traduccions produeix que aquest efecte quedi més mitígat, particularment en espanyol, en què l'aspecte de la correcció lingüística es perd pràcticament i pareix que simplement hi hagi hagut alguna incoherència.
[...]	[...]	[...]	
LISETTE DE COURVAL — Mon Dieu, que vous êtes donc mal embouchée, madame Brouillette! Regardez, moi, j'perle bien, puis j'm'en sens pas plus mal!	ELISETA DE QUERALT. Déu meu, que malparlada que és vosté, senyora Maria Àngels. Mire'm a mi, jo parle bé i no em costa gens ni mica!	HELENA DE BERNAL - ¡Qué descaró, doña Pilar! ¡No está de más hablar con propiedad! ¡Fíjese en mí!	
MARIE-ANGE BROUILLETTE — J'parle comme que j'peux, pis j'dis c'que j'ai à dire, c'est toute ! Chus pas t'allée en Urope, moé, chus pas t'obligée de me forcer pour bien perler !	MARIA ÀNGELS JORNET. Parle com puc, i dic el que he de dir, i prou. Jo no he anat a Uropa i per tant no estic obligada a parlar bé!	PILAR ENOJO - ¡Pues yo hablo como puedo, y digo lo que digo! ¡Y nada más! ¡Yo no he ido a América, y no me obligo a hablar bien!	

Francès (TP)	Català (TA)	Espanyol (TA)	Comentari
2 (p. 28)	(p. 75-76)	(p. 106)	Trobo que s'ha conservat molt bé el canvi de registre del vulgar al més refinat amb l'ús de <i>senyora</i> o de <i>doña</i> per <i>madame</i> . Voldria destacar igualment que el francès utilitza <i>chum</i> , que al Quebec és una manera molt col·loquial de dir <i>company amorós</i> . Això queda una mica més dissimulat en la traducció al català, però molt aconseguit en la traducció a l'espanyol amb <i>chorbo</i> , una solució molt reeixida que a més és dialectal. Aquí apareix la perfrasi no normativa <i>tenir que</i> , abans comentada.
LISETTE DE COURVAL — La pudeur, y connaissent pas ça, les Uropéens ! Vous avez qu'à regarder les films, à la télévision ! C'est ben effrayant de voir ça ! Ça s'embrasse à tour de bras au beau milieu d'la rue ! C'est dans eux-autres, ils sont faits comme ça ! Vous avez rien à guetter la fille de l'Italienne quand elle reçoit ses chums... euh... ses amis de garçons... C't'effrayant c'qu'elle fait, cette fille-là ! Une vraie honte ! Ça me fait penser, madame Ouimet, j'ai vu votre Michel, l'autre jour...	ELISETA DE QUERALT. Per vergonya... Ni saben el que és això, els estrangers! No teniu més que veure les pel·lícules de la tele! Es besen amb llengua i tot al mig del carrer! Ells són així, ho duen a la sang! Només heu de fixar-vos en la filla de la francesa quan portava a casa els seus amics... vull dir, els seus amics xicons... És molt desagradable el que fa aquesta xica! Una vergonya! A propòsit, senyora Rosa, l'altre dia vaig veure el seu Miquel...	HELENA DE BERNAL – Las americanas no saben lo que es la vergüenza. Basta con ver sus películas, ¡es pavoroso! Se besan en plena calle, sin ningún pudor. ¡De natural son así! Fijaos en la hija de la cubana cuando van a besucarla sus chorbos, digo sus amigos. Es indecente lo que hace esa chica. Una auténtica indecencia. A propósito, doña Rosa, el otro día vi a su hijo Miguel...	
ROSE OUIMET — Pas avec c'te puante-là, toujours !	ROSA LOZANO. No voldrà dir que anava amb esta <i>puudenta</i> , espere!	ROSA EMPERO - ¡Espero que no fuera con esa pelandrusca!	

7. Conclusions

El fet que en totes dues traduccions s'hagi domesticat l'obra podria significar que es necessita un teatre crític amb la pròpia societat. S'hauria pogut fer al·lusió a les classes socials més baixes del Quebec i a una forma vulgar de parlar perquè el públic tingués més coneixements de la situació lingüística del Canadà, sense necessitat de domesticar-la. Una de les raons per les quals no s'ha transgredit tant en la llengua és perquè la crítica social aplicada a l'àmbit lingüístic no tindria del tot el sentit social que té en la traducció al català, això és, una llengua minoritzada que se serveix, amb la traducció, de les estratègies que han utilitzat altres autors d'altres llengües també minoritzades en els seus espais. Aquesta crítica lingüística no és pas necessària, doncs, per a un públic de llengua espanyola (a Espanya).

Cal destacar que tots dos traductors són també actors de teatre, i totes dues traduccions transmeten bé la crítica ideològica, més en l'àmbit social i de gènere que en el lingüístic. A més, cal recordar que la traducció espanyola és una edició de col·leccionista, amb nombroses il·lustracions sobre la representació de l'obra i

nombroses explicacions, amb un pròleg de Rosa de Diego. La traducció espanyola no pretén, doncs, servir com a guió per a actors de teatre en cap moment, sinó que té com a finalitat ser llegida pel públic. Potser això ha dissuadit la traductora, Itziar Pascual, o els editors de plasmar la transgressió ortogràfica en l'obra impresa, i el registre vulgar només es podria intuir per l'ús de certs modismes i expressions que insereixen l'oralitat, de manera que només seria identificable en la representació de l'obra en escena.

La traducció catalana és geogràficament més marcada que l'espanyola, amb algunes transgressions puntuals més. Hi pot haver influït el fet que és una edició posterior a la representació, però que té una finalitat didàctica, dirigida a un públic juvenil que la vulgui representar, per exemple, en un institut. Per això, en el text apareixen marques escrites, com el pronom *hi*, que els alumnes han d'aprendre a fer servir tot i que el traductor recomani no dir-les en la representació. En aquest cas, les marques lingüístiques ajuden els joves actors a saber quin registre s'ha d'adoptar i a comprendre la situació sociolingüística del català i del francès del Quebec; així ho expressa el traductor. Diria, també, que en el fet que la traducció aparegui en català nou anys abans que en espanyol hi ha una necessitat ideològica, social i moral, un compromís amb la pròpia societat.

M'hauria agradat que s'hagués transgredit l'ortografia molt més en totes dues versions per representar l'oralitat vulgar, si bé no en un grau tan alt com en l'original. Segons la meua opinió, hauria estat recomanable deixar palès que una de les característiques de *Les Belles-Sœurs*, de Michel Tremblay és, justament, la transgressió ortogràfica per a reivindicar la llengua. Això podria desencadenar un nou corrent literari en la llengua catalana, en la qual, actualment, resulta més reivindicatiu el fet de ser radicalment estàndard i genuí, per mor de les iniciatives secessionistes de la llengua des de la política. Seria interessant estudiar, en l'esdevenidor, fins a quin punt aquestes forces de fragmentació de la psicosfera i de la sociosfera i de la noosfera catalanes dissuadeixen els traductors o els editors d'experimentar la transgressió normativa com a tècnica literària, cosa que ja es dilucida en el pròleg del traductor al català, Antoni Navarro.

Per acabar, val a dir que tant la traducció catalana (Tremblay 1972 [1999]) com l'espanyola (Tremblay 1972 [2008]) respecten la perspectiva de gènere i la voluntat emancipadora que l'obra pregona per a les dones. No obstant això, intueixo que per qüestions culturals la conjunció d'aquest corrent feminista amb l'emancipació nacional d'un territori, clau en aquesta obra, no queda tan patent en la traducció espanyola com en la catalana. Si bé la darrera és més dialectal i més local, i per tant menys estàndard, cap de les dues no arriba mai a la transgressió sistemàtica i s'ajusten prou a la norma dels diccionaris de referència respectius.

No cal pas esmentar que el procés que viu ara Catalunya és molt paral·lel al del Quebec; fins i tot hi ha un llibre titulat *La revolució tranquil·la*, d'Andreu Barnils (2014), que hi fa referència. En aquests contextos socials, polítics i lingüístics, la llengua es concep com una eina indispensable per a canviar la realitat. La conjunció entre els feminismes i els moviments o processos d'emancipació nacional als països que no tenen estat propi ha estat una simbiosi que funciona i ha funcionat al llarg de la història, i s'han nodrit els uns dels altres; així ho va

expressar la nostra poetessa, Maria-Mercè Marçal: «A l'atzar agraeixo tres dons: haver nascut dona, de classe baixa i nació oprimida. I el tèrbol atzur de ser tres voltes rebel».

Referències bibliogràfiques

- BARNILS, Andreu (2014). *La revolució tranquil·la. Carme Forcadell i l'Assemblea Nacional Catalana*. Barcelona: Rosa dels Vents.
- BIBILONI, Gabriel (2002). «Un estàndard nacional o tres estàndards regionals». A: *Perspectives sociolingüístiques a les Illes Balears*. Eivissa: Res Publica.
- BOUCHARD, Chantal (2012). *Méchante langue. La légitimité linguistique du français parlé au Québec*. Mont-real: Les Presses de l'Université de Montréal.
- BRIGUGLIA, Caterina (2013). *Dialecte i traducció literària. El cas català*. Vic: Eumo.
- CAJOLET-LAGANIÈRE, Hélène; MARTEL, Pierre (1995). *La qualité de la langue au Québec*. Ciutat de Quebec: Institut Québécois de Recherche sur la Culture.
- CALAFAT, Rosa (2010). *Torcebraç entre dues cultures. De l'ecosistema de les llengües, de discursos i percepcions*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- CALERO PONS, Àlvaro (2014). *La cançó protesta al Canadà francòfon: un enfocament cultural de la transgressió del francès estàndard i traducció d'un article del professor Steele sobre la qüestió*. TFG. Castelló de la Plana: Repositori de la Universitat Jaume I. <<http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/104175>>
- CASTRO, Olga (2009). «(Re)examinando horizontes en los estudios feministas de traducción: ¿hacia una tercera ola?». *MonTI*, 1, p. 59-86. <<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2009.1.3>>
- CLAS, André (2001). «L'éloge de la variation. Quelques facettes du français au Québec». *Revue belge de philologie et d'histoire*, 79, 3, p. 847-859.
- DARGNAT, Mathilde (2006). *L'oral comme fiction*. Université de Provence i Université de Montréal. Tesi. <http://mathilde.dargnat.free.fr/index_fichiers/pageaccueilthese.html>.
- DELISLE, Jean (1993). «Traducteurs médiévaux, traductrices féministes: une même éthique de la traduction?». *TTR* 6, 1, p. 203-230.
- DIEGO, Rosa de (2010). «La Langue au Québec». *Anales de Filología Francesa*, 18, p. 155-168. <<http://revistas.um.es/analesff/article/view/116901/110571>>.
- EZPELETA, Pilar (2007). *Teatro y Traducción: aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare*. Madrid: Cátedra.
- FLOTOW, Luise von (1997). *Translation and Gender. Translating in the 'Era of Feminism'*. Manchester: St. Jerome.
- FRIEDMAN, Betty (1963 [1965]). *La mística de la feminitat, I. El problema no plantejat*. Trad. de Jordi Solé-Tura. Barcelona: Edicions 62.
- GAUVIN, Lise (1974). «Littérature et langue parlée au Québec». *Études françaises*, 10, 1, p. 80-119.
- (2000). *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*. Mont-real: Boréal.
- GODARD, Barbara (1995). «A Translator's Diary». A: SIMON, Sherry (ed.). *Culture in Transit. Translation and the Changing Identities of Quebec Literature*. Mont-real: Véhicule.
- GERMAIN, Jean-Claude (1968). «J'ai eu le coup de foudre». A: TREMBLAY, Michel (1972). *Les Belles-Sœurs*. Mont-real: Leméac, p. 120-125.
- HALLIDAY, Michael (1978). *Language as social semiotic*. Londres: Arnold.

- LADMIRAL, Jean-René; MARC-LIPIANSKY, Edmond (1989). *La communication interculturelle*. París: A. Collin.
- MARCEL, Jean (2008 [1973]). *Le joual de Troie*. Mont-real: BQ.
- MILLS, Sean (2004). «Québécoises deboutte! Le Front de libération des femmes du Québec, le Centre des femmes et le nationalisme». *Mens: revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française*, 4, 2, p. 183-210.
- OLIVARES PARDO, María Amparo (1995). «Aproximación a algunos fenómenos de la traducción teatral: *Les Bonnes* de J. Genet». A: LAFARGA, FRANCISCO; DENGLER, Roberto (ed.). *Teatro y Traducción*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, p. 239-250.
- PASCUAL, Itziar (2009). «Descaro y denuncia: los personajes femeninos en la obra de Michel Tremblay». A: CASTILLO, José Romera (ed.) i GUTIÉRREZ CARBAJO, FRANCISCO; SANFILIPPO, Marina (col.). *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI* (Actas del XVIII Seminario Internacional del Centro de Investigación Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías). Madrid: Visor, p. 115-128.
- RABADÁN, Rosa (1991). *Equivalencia y traducción: problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. Lleó: Universidad de León.
- REISS, Katharina; VERMEER, Hans J. (1984) [2014]. *Towards a General Theory of Translational Action. Skopos Theory Explained*. Trad. de Christiane Nord. Londres: Routledge.
- SANTOYO, Julio César (1987). *Los límites de la traducción*. EUTI Universidad de Granada. *Actas Jornadas Europeas de Traducción e Interpretación*. Granada: Universidad de Granada.
- SIMON, Sherry (1996). *Gender in Translation. Cultural identity and the politics of transmission*. Nova York: Routledge.
- TREMBLAY, Michel (1972). *Les Belles-Sœurs*. Mont-real: Leméac.
- [1999]. *Les cunyades*. Trad. d'Antoni Navarro. Alzira: Bromera.
- [2008]. *Las cuñadas*. Trad. d'Itziar Pascual. Madrid: Teatro Español.
- VIDAL CLARAMONTE, M. Carmen África (2005). *En los límites de la traducción*. Granada: Comares.