

PROCESOS INTERCULTURALES

Juan C. Godenzzi (ed.)

TINKUY

BOLETÍN DE INVESTIGACIÓN Y DEBATE
Nº 1 – Invierno 2005

Colaboradores de edición

María Mercedes Correa

Daniel Sánchez

Vicios comunicativos y violencia verbal: para una reflexión sobre la representación socioartística de la palabra contemporánea

Line Valois

L'homme communique par son corps tout entier; la parole n'en est pas moins le médium principal. La communication, comme la connaissance, s'épanouit, par le langage.

(Walter J. Ong)

Y el lenguaje existe sólo en el diálogo.

(Hans-Georg Gadamer)

“Si a se farne pas tu-suite, j’la tue!”¹ (100), así como el famoso “¡Mi hija ha muerto virgen! ¡Nadie diga nada! ¡Silencio!”² (199), tenaces leitmotivos dramáticos de Michel Tremblay y de Federico García Lorca, parlamentos de una inquietante y magistral orquestación del silencio en la transposición escénica de una cierta palabra femenina contemporánea, se han convertido, por

su incidencia múltiple en el momento de una lectura sociocultural, tanto desde un punto de vista estético como pragmático y metafórico, en el punto de partida de una larga reflexión en lo que concierne a la toma de palabra en tanto interacción social en nuestras sociedades y el fundamento de mis proyectos de investigación en los campos de la semiología teatral y de la pragmalingüística³. De hecho, a pesar de la inmensa

³ Tal como lo explicita Antonio Gómez-Moriana en *La subversion du discours rituel*: “Reliée à la linguistique textuelle et à la théorie des actes du langage, la pragmlinguistique révélée par l’école de Bielefeld postule une théorie du texte qui, contre la limitation de la linguistique postsaussurienne à l’étude des systèmes (langue, compétence –parole, performance), doit rendre compte des conditionnements qui permettent la production et la réception de textes concrets capables de fonctionner dans une situation concrète de communication linguistique (*compétence communicative*). Le terme compétence communicative est donc une transposition du binôme compétence/performance linguistiques, fondamental dans la grammaire générative, pour inclure, outre les règles de grammaticalité imposées par la syntaxe, par la

¹ *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay.

² *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca.

diversidad estilística y genérica del arte dramático del siglo XX, una de las más significativas características o constantes en la representación teatral es la deconstrucción de la retórica dialogística del teatro clásico⁴, desestructuración que emana de una crisis comunicativa perceptible ya desde el comienzo del último siglo. Si, luego de la Primera Guerra Mundial, la vanguardia europea (dadaísta, surrealista, etc.) desilusionada, al oponerse a la conceptualización “moderna” occidental, pone en tela de juicio la lógica de la estructura asociativa del pensamiento y de su código lingüístico mediante una ruptura en la representación artística de las normas gramaticales y sintácticas, cuyo ejercicio último culminó en el teatro del absurdo donde la violación conceptual alcanzó hasta la esfera semántica en una caída referencial total, hoy en día, la incomunicabilidad reaparece, en varias corrientes del mundo teatral, radiofónico y televisivo, como transgresión de las pautas sociolingüísticas donde el vacío es relacional y la violencia verbal, dinámica normativa. Es preciso añadir que tal “corrupción comunicativa” –tanto en las transposiciones artísticas como en las manifestaciones expresivas “espontáneas”– suele transmitirse por la boca de protagonistas humildes o marginalizados, los que históricamente han sido excluidos de todo espacio discursivo.

Ahora bien, hay que considerar que, por una parte, la lingüística asienta que la elaboración de sistemas de lenguas, así como la diversidad de sus aplicaciones sociales, proceden esencialmente –en tanto fuente y motor– de la necesidad de comunicar, de la transmisión de conocimientos y de la expresión identitaria; por otra parte, según las imprescindibles aportaciones de la sociolingüística, no existe en absoluto una “lengua neutra”, así como lo señalan Marina Yaguello y Monica Heller, entre otros:

La langue est un système symbolique engagé dans les rapports sociaux; aussi faut-il rejeter l'idée d'une langue "neutre" et souligner les rapports conflictuels. En effet, la langue n'est pas faite uniquement pour faciliter la communication; elle permet aussi la censure, le mensonge, la violence, le mépris, l'oppression, de même que le plaisir, la jouissance, le jeu, le défi, la révolte. [...] Le rapport de l'individu à la langue passe par son rapport à la société. (Yaguello 7)

L'analyse des pratiques langagières situées [es decir contextualizada] nous aide à comprendre le fonctionnement des institutions sociales, la construction des catégories sociales, et la production ou la reproduction des rapports d'inégalité sociale. [...] Si on suppose que la construction du savoir est sociale, la communication doit se trouver au coeur de cette activité. Pour comprendre comment se construisent les rapports de différence

morphophonologie et par la sémantique, les postulats de la pragmatique. La compétence communicative inclut ainsi la production et l'acceptation de pratiques discursives *pertinentes* d'après le moment et la situation donnée”. (12)

⁴ En todas sus acepciones.

et d'inégalité, on doit miser sur la façon dont les acteurs puisent dans leurs compétences et connaissances langagières, et sur les conséquences de ces actions communicatives pour la régulation de ressources matérielles et symboliques. (Heller 12, 27)

Además, de manera consciente o no, voluntaria o no, estos sistemas relacionales se inscriben ideológica y culturalmente en convenciones referenciales ya existentes dentro de la comunidad con la que se quiere comunicar, punto que esclarece Antonio Gómez-Moriana en la introducción “L'Histoire littéraire: ses rapports avec la pragmatique du discours” (La subversion du discours rituel):

De telles formules socio-communicatives sont intériorisées par les membres de toute société qui s'en servent continuellement en respectant et les règles de leur fonctionnement et les règles de leur pertinence. Ces actes communicatifs fonctionnent donc toujours d'après une sorte de "rituel" précis. (13)

Así pues, dicho “ritual” de interacción lingüística reaparece en los textos literarios –y los medios de comunicación– en una mirada dialógica:

En plus de sa réalisation à l'intérieur d'un cadre de communication ludique et paradoxale, l'œuvre littéraire ne respecte pas nécessairement [...] les contraintes des formations discursives entrant en jeu dans la composition du texte. C'est ainsi que le texte sera "doublement orienté: vers le système signifiant dans lequel il se produit et vers le processus social auquel il participe"⁵. [...] La présence dans tout texte de formes de communication socialement pré-établies est donc inéluctable. Car, même lorsqu'il s'agit de faire délirer le code d'une pratique discursive déterminée, au moyen de son usage parodique ou subversif, l'objet de la manipulation parodique ou de la contre-manipulation subversive se trouve dans les lois ou préceptes qui définissent ce code discursif. (15)

Dentro del marco del seminario de estudios superiores: Procesos interculturales dirigido por el profesor-investigador Juan Carlos Godenzzi (otoño 2004, Universidad de Montreal), ese preámbulo explicativo del cuestionamiento emprendido en mis investigaciones doctorales acerca de las representaciones dialogísticas de la palabra en contexto en la literatura contemporánea adquiere un matiz significativo particular. Efectivamente, entre varias cosas, los conceptos ideológicos de deconstrucción posmodernista y sus anhelos de crear nuevos espacios –geográficos, económicos, jurídicos, sociales, culturales– y nuevos sujetos, la globalización económica y las tecnologías informáticas y mediáticas, reconfiguran la reciente dinámica mundial y rompen las fronteras, abriendo así el lugar de la expresión, democratizándolo. Este nuevo contexto instala nuevas realidades, nuevas relaciones y con ellas, la necesidad de definir las para comprender los nuevos intereses sociales en juego. De este “plurimundo” procede el concepto de “interculturalidad”

⁵ Cita de Julia Kristeva en el original.

que lleva en sí, tal como fue abordado en el seminario, la noción intrínseca de diálogo, en su acepción básica. Es decir que para realizarse adecuadamente son imprescindibles el reconocimiento del interlocutor, o del otro, en tanto verdadero sujeto, el trato, la negociación y la cooperación, con la finalidad de modificar el espacio extralingüístico. En este sentido, admitiendo que el “discurso teatral es la mimesis de una palabra en el mundo implicada en el contexto histórico-social de la vida del ser humano”⁶, ¿cómo interpretar el “Si a se farme pas tu-suite, j’la tue!”⁷, transposición discursiva impregnada de una inmensa violencia verbal, de negación receptiva absoluta tanto a nivel del mensaje como del mensajero?

El propósito global, a título introductorio, podría resumirse de la siguiente manera: de acuerdo con el concepto inicial de que se necesita en la nueva contextualización mundial entablar con los nuevos sujetos de la interculturalidad un diálogo real y portador de nuevas ideologías, ¿cómo propiciar una diversidad discursiva que traiga en sí una dinámica verbal y comunicativa distinta para evitar la opacidad del contradiscurso –o de la lógica bipolar (Dietz 83)⁷– y permitir la emergencia de espacios identitarios y culturales a la vez múltiples, autónomos e igualitarios? Utilizando algunos aportes de la sociolingüística (Austin; Grice 1975; Vanderveken) como herramienta semiológica analítica y considerando las reflexiones antropológicas y socio-filosóficas en lo que concierne a la construcción social del conocimiento (Sepúlveda; Van Dijk 1997, 2001; Heller; Dietz), el objetivo estricto reside, mediante un conciso estudio de las macro-estructuras dialogísticas de figuras femeninas representadas en micro-sociedades, en elucidar las distintas naturalezas relacionales, los espacios psicosociales y la insidia que produce una toma de palabra subalterna así como la dificultad de salir de los fundamentos ideológicos “‘axiomático[s]’ de la cognición social” (Van Dijk 2001: 41) instituidos por los grupos más poderosos. Dicho de otra manera, admitiendo que más allá de las preocupaciones estéticas e imbricadas en ellas, se le atribuye al género dramático

⁶ Traducción libre de Anne Ubersfeld: “Le discours théâtral est donc le *mime d’une parole dans le monde* avec ce qu’elle dit sur elle-même et sur le monde [...]. Il est donc possible de voir dans le théâtral la pure stratégie de la parole humaine. Pure? Non pas pure, mais impliquée dans le contexte historico-social de la vie des hommes”. *Lire le théâtre III*, 1996, 10.

⁷ Tengamos en cuenta que en psicología el fenómeno de la identidad pasa primero por una etapa de imitación para luego desplazarse en una etapa de oposición y la busca de una identidad no se produce si no se compara sistemáticamente al otro. O, como lo comentado por Dietz hablando de conceptos identitarios: “Al igual que la etnicidad exige un antagonista frente al cual delimitarse, la nacionalización cultural y lingüística requiere del ‘otro’”. (101)

–sistema polisémico que lleva a escena mundos organizados en colectividad– una función especular altamente social:

Illusionist theater counts on its audience’s substantially belonging to one social stratum, or at least on their being at home in one and the same cultural domain [...]. For, by using the material products of that culture as its own signs, theater creates an awareness of the semiotic character of these material creations and consequently identifies the respective culture in turn as a set of heterogeneous system of generating meaning.” (Fischer-Lichte 138, 141)

Opino que un análisis de la transposición de las interrelaciones verbales entre personajes teatrales es una fuente informativa significativa tanto en el campo de la semiología teatral como en el de la “comunicación cultural”⁸, en la medida en que “los actos ilocucionarios literarios son el reflejo de situaciones lingüísticas reconocibles que se han convertido en institucionalizadas para una u otra comunidad” (Bruss 1974: 17)⁹.

De los vicios comunicativos y de la violencia verbal en el teatro de Lorca y Tremblay

Nuestra institucionalidad moderna, con su énfasis en el dominio de formas únicas de conocimiento no ha asumido la expresión de los distintos actores y continúa ejerciendo un discurso regulativo que silencia las voces que se expresan de distinta forma desde ámbitos de significados diversos. (Gastón Sepúlveda)

Muy raramente en el teatro moderno y coetáneo hemos sido testigos de una invasión de mujeres en la escena tal como se produce con la creación de *La casa de Bernarda Alba* (Federico García Lorca) y de *Les Belles-*

⁸ *Cultural communication* o *CC model*, vertiente de la etnografía de la comunicación que también observa *el rol de las distintas formas discursivas* –tanto a nivel gramatical como pragmático o simbólico, por ejemplo: “talk and silence, native terms, speech events, stories, and speech rituals”– *en las manifestaciones lingüísticas intracomunitarias e intercomunitarias al plantear estas tres cuestiones: 1) “How does communication reflect and create group membership identity? 2) How is group membership being reinforced via interpersonal discourse? 3) How does communication deal with issues of personal and communal identity in particular situations?”*. (Van Dijk, 1997b, 159. El énfasis es mío).

⁹ Citado por José Domínguez Caparrós, “Literatura y actos de lenguaje”. *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid: Arco Libros, 1987, 107 –aguda compilación reunida por José Antonio Mayoral sobre la problemática del encuentro del uso social de la palabra y de la literatura. No obstante la posición inicial de Austin (62 y ss) y de Searle (65), que radica en que no se puede aplicar la teoría de los actos de habla en el teatro y en la literatura en general, por ser un “uso parásito” o “vacío” del lenguaje que produce así, posiblemente, su “decoloración”, hoy en día es difícil negar la aportación significativa de la pragmática literaria. Para un interesantísimo estudio sobre el estatuto de la palabra en el teatro y su supuesta “falsedad”, véase el capítulo VI: *le dialogue de théâtre* de Anne Ubersfeld.

Sœurs (Michel Tremblay), donde al menos 15 personajes femeninos, respectivamente, pisan las tablas; rasgo que avivó mi curiosidad: ¿qué expresarían esas polifonías femeninas? ¿Habría vínculos entre lo trágico del suicidio de una jovencita en una familia de mujeres andaluzas y lo grotesco de un grupo de mujeres quebequesas envidiosas, robándose un millón de sellos intercambiables por muebles y accesorios electrodomésticos?

En esta óptica, emprendí un estudio comparado mediante el cual efectivamente se ha podido verificar la existencia de un apreciable conjunto de afinidades artísticas y temáticas sustanciales en las dos obras¹⁰. En cuanto a los recursos teatrales, distingo una construcción original del personaje femenino que fusiona diversos aspectos del teatro contemporáneo a otros de la Antigüedad. Por ejemplo, la resurgencia de la voz de la Cité con el uso de coros griegos, la relación fatalista que tiene el personaje con el tiempo, como lo advierte Couprie al describir ciertos rasgos de la tragedia: “Le présent de l’action est presque toujours le fruit du passé dont il actualise des menaces depuis longtemps accumulées” (17) y preocupaciones propias a la tragedia, pero, singularidad apreciable, a cargo de mujeres plebeyas y no de personajes de la realeza. Y si bien desaparece la necesidad de cumplir con la “voluntad de los dioses” de la tragedia antigua, los personajes siguen altamente regidos por reglas de un código social estricto, “leyes exteriores”, como el deber religioso-social o patriótico, la honra, los lazos de la sangre, y “leyes interiores” incontrolables como el amor, la pasión, etc. Esas estrategias teatrales son puestas en escena de los motivos inherentes a ambos dramaturgos que participan –según ha sido reconocido independientemente por la crítica literaria– de una temática fundamental basada en un eje conflictual entre la “ley natural y la ley social” (Josephs 19):

El universo dramático de Lorca [...] está estructurado sobre una sola situación básica [...] que [...] podemos designar principio de autoridad y principio de libertad. Cada uno de estos principios [...] cualquiera que sea su encarnación dramática –orden, tradición, realidad, colectividad, de un lado, frente a instinto, deseo, imaginación, individualidad de otro– son siempre los dos polos fundamentales de la estructura dramática. [...] *Los otros son siempre lo otro, lo extraño, lo ajeno y su aceptación es siempre enajenación, alteración, negación de sí mismo.* (Ruiz Ramón 177, 185. El énfasis es mío)¹¹

¹⁰ Afinidades que se prolongan, según mi punto de vista y parte de estudios ulteriores, en las dos otras obras lorquianas que forman la supuesta “trilogía trágica”: *Bodas de sangre* (1932), *Yerma* (1934) y en el repertorio de Tremblay conocido como los “Cycles des Belles-Sœurs”, en particular: *En pièces détachées* (1969), *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* (1971) y *Albertine en cinq temps* (1984).

¹¹ También en Allen Josephs (1988: 19) y en John Crispin: “‘La casa de Bernarda Alba’ dentro de la visión mítica lorquiana”, *‘La casa de Bernarda Alba’ y el teatro de García Lorca*, Madrid, Cátedra, 1985,

Le bonheur de l’individu, sa liberté même, n’est jamais qu’un moment vite menacé par les forces aveugles du conditionnement social et, au-delà, par la force nivelante d’une causalité mystérieuse qui asservit le passionné à sa passion jusqu’à l’annihiler [...] Partant d’un constat impitoyable et d’une langue “diminuée”, Tremblay a pu aller très loin sur le thème de la méconnaissance de soi, de l’aliénation collective et de l’incommunicabilité accablante. (David, Lavoie 20. El énfasis es mío)

De hecho, esta percepción del otro como amenaza se ilustra por un disfuncionamiento integral del proceso comunicativo en las estructuras dialogísticas, lo que constituye el elemento clave de esas piezas lorquianas y tremblayianas. En los diálogos, las frecuentísimas rupturas de la cadena comunicativa proceden bien de un rechazo de colaboración frente a lo emitido, de una negación del contenido semántico del enunciado o de una absoluta negación de escucha cuando el mensaje posee un valor justificador de comportamientos “inadecuados” o explicativo de la realidad, pasando entonces de la negación a la denegación¹².

De entrada, cabe destacar que en *La casa de Bernarda Alba* y *Les Belles-Sœurs* el telón argumental se teje mediante una abundancia de insultos y acusaciones: “¡Vieja lagarta recocida!” (125), “¡Mosca muerta!” (165), “¡Sembradura de vidrios!” (165), “¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado!” (176), “mal embouchée” (25), “niaiseuse” (39), “maudites vaches” (106), “maudite menteuse”, leitmotiv común en ambos (48 y ss); y también mediante una serie de insinuaciones borrosas, chantaje emotivo y amenazas: “¡No os hagáis ilusiones de que vais a poder conmigo!” (144) o “Tu fais exprès pour me faire damner, Linda [...] Mais t’as pas fini avec moé, ma p’tite fille! Tu perds rien pour attendre” (54), etc.¹³ Otra particularidad elocuente de la construcción textual de las dos piezas, como lo anota Madeleine Greffard en Tremblay –y que se aplica perfectamente a Lorca– reside en que, en el proceso conversacional, ocurre una “inversión de la función fática: se abre la boca para que se calle la interlocutora” (32). Los “J’veux rien savoir! Parle-moé pus...” (17) “Taisez-vous donc” (56), “Si a se farme pas tu-suite, j’la tue!” (100), “¡Calla!” (134 y ss) –otro leitmotiv–, “Yo no te puedo oír” (155), “No quiero entenderte” (171),

173.

¹² Claro está que las víctimas de tal censura pertenecen al grupo de mujeres que intentan quebrar las “leyes lingüísticas” de la comunidad o las de la conducta social, o las dos esferas a la vez.

¹³ Además, en un “toque hiperrealista”, los dos dramaturgos, insisten en precisar el tono de dicho discurso con las siguientes acotaciones: “con intención” (131 y ss.), “furiosa” (131, 134), “autoritaria” (142), “con ironía” (149), “sobrecogida” (154), “con sarcasmo” (157), “fiera” (164, 166), “siempre con crueldad” (169), “insinuante” (27, 99), “sèchement” (104), etc.

“Clávame un cuchillo si es tu gusto, pero no me lo digas más” (195), etc. impregnan el discurso.

A pesar de que se modifique o se “corrompa” para crear efectos artísticos, el diálogo dramático –como lo recuerda Bobes– lleva todas las propiedades del diálogo general, y, obviamente, en los textos que nos ocupan, estamos lejos de las leyes conversacionales necesarias, e “ideales” para que se realice un diálogo operante según las premisas de H. Paul Grice resumidas aquí por Bobes:

Las implicaciones generadas por el *discurso dialogado* son las que derivan del llamado *principio de cooperación*, que puede enunciarse así: “que tu contribución sea la que se espera”, y que Grice analiza en el marco de las categorías kantianas de *cantidad* (información pedida, ni más ni menos), *relación* (información oportuna), *calidad* (verdadera) y *modalidad* (clara y explícita). Por último señalamos que el diálogo es una actividad cara a cara (Face-to-Face), lo que implica unas determinadas normas de la *cortesía*, propias de las relaciones de este tipo: hay informaciones que no pueden hacerse en presencia del interlocutor, y hay términos que la cortesía impide usar¹⁴. (32)

También cabe precisar que, tomando en cuenta la pragmática discursiva, se debe considerar que una oración, al ser pronunciada, además de una posible función descriptiva, puede manifestar emociones; influir o prescribir una conducta; cambiar un estado de cosas, etc. Lo enunciado va más allá de la simple información asertiva comprobable, es un “acto de habla”, es decir, la

¹⁴ *Cooperative efforts* : “Our talk exchanges do not normally consist of a succession of disconnected remarks, and would not be rational if they did. They are characteristically, to some degree at least, cooperative efforts. The category of Quantity relates to the quantity of information to be provided, and under it fall the following maxims: 1. Make your contribution as informative as is required (for the current purposes of the exchange). 2. Do not make your contribution more informative than is required. [...] Under the category of Quality falls a supermaxim –‘Try to make your contribution one that is true’ –and two more specific maxims: 1. Do not say what you believe to be false. 2. Do not say that for which you lack adequate evidence. Under the category of Relation I place a single maxim, namely: ‘Be relevant’. [...] Finally, under the category of Manner, which I understand as relating not (like the previous categories) to what is said but, rather to *how* what is said is to be said, I include the supermaxim –‘Be perspicuous’– and various maxims such as: 1. Avoid obscurity of expression. 2. Avoid ambiguity. 3. Be brief [...] 4. Be orderly.” (45)

Evidentemente, considerando que dicho *principio de cooperación* se inscribe como modelo de conocimiento que se origina en una praxis discursiva de una determinada colectividad, hay que redefinir constantemente cada una de sus máximas conforme al contexto y a la cultura en los que ocurre la toma de palabra, o sea, se deben de tomar en cuenta las diferencias socioculturales de la expresión. Así, hay que contextualizar los modelos que estudian la palabra contextualizada. Por ejemplo, la noción de lo “verdadero” debe de quedar “abierto” con matices apropiados y no impide necesariamente una colaboración humorística o irónica, moviéndose a la veracidad entonces del contenido del enunciado a la complicidad relacional. Véase, por ejemplo, el capítulo “Black Women’s Discourse” en “Discourse, Ethnicity, Culture and Racism” (Van Dijk 1997b). Y claro está que ser cortés no significa lo mismo en una u otra cultura. No obstante, y consciente de ello, este modelo sirve todavía como herramienta teórica sólida para la comprensión de los efectos y de las consecuencias producidos en los intercambios conversacionales en el momento de analizarlos.

palabra volviéndose acción. Al decir algo, se establece un “contrato relacional lingüístico” (Ubersfeld 92) creando entonces un *rapport de force* –que se define mediante una clasificación de varias “fuerzas ilocucionarias”– entre los locutores según el sitio que se otorgan como sujetos de enunciación y su competencia sociolingüística (fonética, gramatical, económica, cultural, legal, etc.)¹⁵.

Hasta ahora, con el breve examen de los parlamentos se puede alegar que estamos frente a una macro-estructura lingüística defectiva; primero, por el uso recurrente de los insultos y de las amenazas, actos de habla que no se insertan en ninguna de las cinco categorías ilocucionarias del modelo teórico vandervekeniano, exclusión debida, entre otras cosas, a su indeterminación intencional¹⁶. Luego, porque el repetitivo uso directivo del lenguaje –cuya meta es influir sobre la conducta del oyente– expresado en su forma más radical, o sea el

¹⁵ Inspirado de los trabajos de Austin, Grice y Searle que desarrollaron la teoría de los *Speech Acts* en los 60, Daniel Vanderveken elaboró un modelo teórico de clasificación con cinco categorías de usos de lengua que, claro está, pueden ser permeables e híbridas. 1. Uso *asertivo*: que sirve para representar un estado de cosas, normalmente expresado mediante los verbos: “decir”, “afirmar”, “relatar”, “mantener”, etc. 2. Uso *promisorio* (*d’engagement*): que pide una implicación del locutor. Al enunciar algo se compromete en acto futuro. Por ej.: “prometer”, “garantizar”, “responder de uno”, “ofrecer”, etc. 3. Uso *directivo*: que consiste en influir sobre la conducta del oyente, del otro, por ej.: “interrogar”, “mendigar”, “convocar”, “prescindir”, etc. 4. Uso *declarativo*: cuando una afirmación modifica el estado “legal” de cosas (implica una posición particular de autoridad *extra-lingüística* de parte del locutor). Por ej.: “aprobar”, “sancionar”, “bendecir”, “dimitir”, “condenar”, etc. 5. Uso *expresivo*: que comunica disposiciones emotivas o mentales hacia un estado de cosas. Por ej.: “agradecer”, “felicitar”, “protestar”, “alabar”, “deplorar”, etc. Para una recapitulación actualizada de los postulados pragmáticos, véase Shoshana Blum-Kulka.

¹⁶ Efectivamente, en los postulados austinianos, los insultos y las amenazas poseen un estatuto singular. Si bien, y quizás más que en cualquier otra categoría lexical, queda “explícito” el significado de las palabras por parte del interlocutor cuando, por ejemplo, se le trata de “imbécil”, el acto de insultar no tiene un correlativo “realizativo” explícito y como lo indica Austin: “puedo insultar a otro diciéndole algo, pero no tenemos la fórmula ‘te insulto’” (109). Dicho de otra manera, el verbo “insultar” no puede desempeñar un papel “realizativo” de tal modo que definir su fuerza ilocucionaria es una tarea casi imposible a menos de una contextualización entera. De hecho, parece eminentemente complejo solucionar qué tipo de fuerzas ilocucionarias y perlocucionarias se hallan en el acto de insultar. Al decir “mosca muerta” o “maudite folle”, ¿cuáles son las intenciones del emisor y las repercusiones en el receptor? ¿Se afirma que no cabe la persona en nuestro sistema de valores? ¿Se quiere increparla, disminuirla? ¿Se le piden justificaciones? ¿Se quiere herirla o es una reacción defensiva? ¿Es una fuerza ilocucionaria asertiva disfrazada que se traduce en “te digo que tengo rabia”?, etc.

“Una distinción crucial entre promesas, de un lado, y amenazas, de otro, consiste en que una promesa es una garantía de que se te hará algo para ti, no a ti; pero una amenaza es una garantía de que se te hará algo a ti, no para ti. Una promesa es defectiva si la cosa prometida es algo que la persona a la que se le promete no desea que se haga” (Searle 66).

imperativo, sirve esencialmente para silenciar al otro. Finalmente, esta dinámica relacional provocadora induce a una “lucha de palabras”, donde, “en un enfrentamiento igualado”, las fuerzas se aniquilan mutuamente¹⁷; además de ser creadora de giros ilusos e inválidos tales como: “¡Lo tendré todo!” (174), “¡Nadie podrá conmigo!” (197), “Y’a rien qui va m’arrêter” (90), “Vous sortirez pas d’icitte, vivantes”(106), otra vez: “Si a se farme pas tu-suite, j’la tue!” (100) en los cuales se evidencia la incompetencia del locutor para cumplir con lo dicho.

Paralelamente a esta palabra violenta, insostenible, palabra herida y que hiere a su vez, reveladora de fuertes sentimientos de frustración y de ira, aparecen otras intervenciones, aparentemente inofensivas, pero que, en realidad, poseen una índole insidiosa que saca a la luz un “yo” emisor altamente dependiente y que lo mantiene en una dinámica estéril. En efecto, hay una sorprendente existencia proteiforme, en ambos textos, de una toma de palabra de renunciamiento fatídico y se formulan continuamente testimonios de impotencia acerca de una fatalidad, genético-social o sobrenatural, recibiendo éstos un asentimiento global en su recepción, pero que tampoco pueden considerarse como proceso comunicativo, siendo giros sin apelaciones. Raramente contribuyen a intercambios reales y, por lo tanto, corrompen la función evolutiva que implica la noción de “diálogo”.

En primer lugar, se destaca una preponderancia de parlamentos-refranes, expresiones aforísticas que contienen un uso “socio-legal” prescriptivo de índole mnemotécnica que mantienen vigentes las leyes sociales patriarcales, concediéndole a la palabra tradicional una verdad inmutable: “Lo que sea de una será de todas” (142), “Nacer mujer es el mayor castigo” (159), “¡Cada clase tiene que hacer lo suyo!” (159), “Lo visto, visto está” (168), “Que voulez-vous, y faut ben gagner son ciel!” (34), “Les femmes sont poignées à gorge, pis y vont rester d’même jusqu’au boutte” (102), “todo es una terrible repetición” (136), etc. La opinión expresada mediante estos préstamos proverbiales y enunciados fatídicos procede de una fuerte contaminación ideológica y, por lo tanto, presenciamos un “yo” precario, en fin, impersonal, que concurre inconsciente, pero directamente, a su propia represión. En segundo lugar, a esta palabra determinista se añade una nueva colaboración discursiva en los personajes femeninos cuando se dedican al qué dirán y relatan historietas¹⁸,

¹⁷ Véase el estudio de Bobes Naves sobre el diálogo en *Yerma*: “El diálogo dramático en *Yerma*”(1998: 38 – 40).

¹⁸ Sólo en Tremblay se alude en la pieza a más de ciento veinticinco personajes fuera del escenario.

también actividades verbales perniciosas, y ello, por dos motivos. Por una parte, porque se trata, generalmente, de informaciones “brutas”, transmitidas en otro coro desfasado, sin reflexiones previas –salvo quizás cuando están teñidas de maledicencias–, de fuente incierta, cuyo contenido, en cada nueva divulgación, padece transformaciones, lo que también altera el carácter individual de la emisión. Es un “yo” de boca en boca, un “yo-ellos” de resonancias múltiples, con el siguiente modelo: “hablaban de”, “dicen que”, “mi marido piensa que” y yo lo reafirmo, lo mantengo, lo repito, etc. en un eco ideológico “contemporáneo” de la sociedad ficticia. De fuerza ilocucionaria asertiva –fuerza la menos activa de todas–, los cotilleos, tanto como los refranes, normalmente, son actos de fe: “toutes les forces illocutoires assertives ont la condition de sincérité que le locuteur croit le contenu propositionnel” (Vanderveken 120). Finalmente, cabe subrayar que estas numerosas narraciones extradiégéticas rebosan, en su mayoría, de una sensualidad muy sugestiva: la guitarra, las voces, el baile, el cine, la oscuridad, los hombres fuertes, los actores, son imágenes que avivan la exaltación de los sentidos y la exultación sexual en una vida de (auto) prohibiciones. El fenómeno del qué dirán, en su funcionalidad que defino como “voyeurismo verbal”, produce un efecto purgativo parecido al de la catarsis, que procura saciar los impulsos libidinales a la vez que refuerza los interdictos y la creencia de que las mujeres deben asumir el peso del “principio de autoridad” regido por los códigos sociales y religiosos y, por lo tanto, ejerce una presión comportamental cada vez más grande, encerrando cada vez más a las mujeres dentro de un universo estancado.

Luego de estas breves consideraciones, no extraña que se ahoguen las voces de las raras contraventoras¹⁹ en provecho de una voz colectiva altamente impersonal, “contaminada” y prescriptiva. Este último “coro”, el de las “desiderata”, cuyo leitmotiv es un “yo quiero salir”, que a primera vista se opone a la comunidad, no podrá implantarse a pesar de la presencia de un cierto germen de individualidad o de rebeldía, porque también reproduce los mismos vicios o “anomalías” de la expresión verbal “antidialógica”, ley comunicativa normativa de la “tribu”²⁰ (vocablo de Greffard), que

¹⁹ Respectivamente: Angustia, Adela, Angéline Sauvé y Germaine Lauzon.

²⁰ En realidad, dentro de estas colectividades femeninas, tres figuras no se conforman a la ley lingüística: las dos ancianas, María Josefa y Olivine Dubuc, ambas “locas”, y Pierrette Guérin (mujer de muy mala fama, repudiada sin ninguna posibilidad de apelación). ¿Sorprenderá este parlamento: “Farme-toé, Pierrette, c’est le diable qui parle par ta bouche!”? (78). Para un estudio más elaborado, véase mi tesina: *El fracaso de la expresión individual en el teatro de Federico García Lorca y de Michel Tremblay*, 2002.

proceden de una mala definición identitaria y una carencia de recursos.

Conclusión

Le colonisé est doublement invisible dans son identité et dans sa communication.

(Gaston Miron)

L'anomalie devient source d'intelligence, comme tout ce qui échappe à la règle.

(Jean Baudrillard)

¿Por qué *La casa de Bernarda Alba* y *Les Belles-Sœurs*? Estas magníficas composiciones de adagios y coros lorquianos y tremblayianos son partituras indisolubles de una orquestación del silencio. Los ya notorios: “Si a se farme pas tu-suite j’la tue!” (100) y “Silencio” (199), meras palabras de mujeres de un pueblo andaluz y de un barrio montrealés, claro está, transponen a escena una realidad puntual –de la primera mitad del siglo XX– de un espacio social femenino “asediado” por leyes tradicionales y patriarcales y un poderoso oscurantismo religioso. También, más allá del género, más allá de cualquier frontera, son metáforas de todo ser desposeído de su propia voz. Entre varias otras posibilidades interpretativas, estas dos obras ilustran perfectamente los dispositivos del fenómeno de la construcción social, y como el lenguaje, por su naturaleza semántica y su dinámica interrelacional, sea mediante una manipulación voluntaria o de manera insospechada e insidiosa, contribuye a legitimar y perpetuar el statu quo, aunque sea dañoso y represivo tanto para los miembros de una comunidad como para los excluidos. Hay que recordar que la “invención de tradiciones [...] no es un acto arbitrario, sino que se inscribe en las normas vigentes del grupo” (Dietz 88).

Así pues, al estudiar la transposición mimética ilocucionaria de los diálogos de dos colectividades femeninas en la escena, se ha podido observar la “puesta en palabras” de un fracaso comunicacional dentro de comunidades sometidas o no concretamente participativas de discursos dominantes. Por varios motivos el fundamento de una toma de palabra autónoma, realmente distinta y eficiente por parte de grupos marginalizados, padece obstáculos cuasi-infranqueables que, por el momento, es posible condensar en los tres siguientes puntos: 1) tal como ya se ha expuesto, con una meta de enfrentamiento, el desarrollo de una dinámica parecida al discurso vigente, y por lo tanto, la reproducción de este mismo discurso, lo que entre muchas cosas, lo legitima mientras que se producen diálogos de sordos y se mantienen las asimetrías: “Une fois au pouvoir [o queriendo tenerlo],

comment ne pas reproduire exactement les relations de pouvoir contre lesquelles on avait lutté?” (Heller 43); 2) la contaminación, normalmente inconsciente, de elementos del discurso dominante, sea una apropiación involuntaria de ciertas ideas semántico-ideológicas debida a una identidad borrosa o mal asumida²¹ o quizás meramente porque “la cultura – esto es el conocimiento incorporado en estructuras de la mente– está siempre presente y permanece a pesar de los intentos instructivos de desplazarla” (Sepúlveda 100); 3) y, el uso de una palabra extrema y violenta, producto de espacios psicosociales, culturales, económicos, heridos o humillados, violencia verbal que produce a su vez una falsa impresión de poder y de control. En realidad, la construcción textual de las dos obras ofrece un encadenamiento de actos de habla que, aunque de distintas fuerzas, comparten dos elementos comunes: poseen una pulsión negativa de destrucción del otro, así como de autodestrucción. El “ultraje” al discurso conversacional es completo:

[es] una frustrada aspiración al diálogo, una sucesión de fragmentos que se contradicen, se anulan y mutuamente se empañan de incertidumbre. Así, antes y más poderosamente que cualquier otro mensaje, el diálogo transmite su propio y múltiple deterioro. El discurso que pretende dar noticia de una anomalía resulta él mismo afectado por la noticia; es la noticia. (Fernández Cifuentes 201)

Si bien está claro que tales disposiciones textuales, en el plano artístico, proporcionan sentidos metafóricos, hay que recordar lo siguiente:

L’usage de la parole n’est jamais innocent: ou bien, en effet, il contribue à l’intégrité et à l’efficacité du système, dans sa “cohérence” unitaire et totalisante, tel un écho fidèle, ou bien il les met en cause dans une dysphonie transgressive. C’est ainsi que le texte littéraire, en travaillant sur la langue, contribue à faire évoluer non pas uniquement le système littéraire, ou le sous-système ou genre auquel il appartient, mais toutes les pratiques d’interaction verbale ou non verbale, artistiques ou non artistiques de la société qui le produit et le consomme. [...] Les contagions interdiscursives, qui font qu’un sociolecte ne peut demeurer (ni être étudié) isolé du cadre plus large des pratiques discursives de la société dans laquelle il s’inscrit, ne répondent pas à une spécificité propre à l’artifice littéraire. On les retrouve aussi dans la praxis quotidienne, comme dans celle des champs du savoir les plus divers, constituant un authentique défi pour celui qui essaie d’étudier le tissu inextricable des discours de toute société. (Gómez-Moriana 1990: 15 y 30. El énfasis es mío)

De tal modo que, por una parte, los vicios comunicativos y la violencia verbal en *La casa de Bernarda Alba* y *Les Belles-Sœurs*, claro está, participan de un juego dramático portador de múltiples significados, pero independientemente de ello, aunque sea en tanto transgresión, derivan de elementos socio-referenciales.

²¹ Sobre la construcción identitaria, véase, entre otros, Amin Maalouf: *Les Identités meurtrières*.

Por lo tanto, este teatro es muy revelador de un momento socio-histórico específico en comunidades bien delimitadas, pero sigo pensando que todavía tiene una resonancia muy actual cuando uno se detiene y observa los mecanismos de una praxis discursiva. De hecho, me parece importante seguir con este estudio en una época en la que, más que nunca, se requiere una apertura hacia el otro cuando, paradójicamente, según opino –por regla general–, aparece una homogeneización discursiva uniformizante donde resurge la dicotomía ideológica del bien y del mal, del negro y del blanco, del nosotros y del otro²², toma de palabra social que encima de ello quiebra todas las preceptivas comunicativas. De manera sucinta se puede afirmar que nos encontramos frente a una tendencia discursiva dominante manipuladora, mentirosa, y eufemística²³ hacia asuntos interiores y catástrofes, pero demoníaca acerca de la imagen del otro con, en contrapartida, una palabra popular, de masa, directa, violenta, excluyente²⁴ que suele carecer de civismo²⁵; ambos discursos normalmente semejantes en su radicalización.

¿Y qué decir y qué pensar cuando se trata de espectáculos de tipo Reality Show o de programación/propagación de odio en el universo de la nueva “radio-basura”, que poseen mucho éxito, en las que animadores y gente del público se congregan dentro de un discurso excluyente, sin matices, de estética sensacionalista, cuando la violencia verbal y el “voyeurismo verbal” ya no son únicamente estrategias artísticas sino normas de habla?

Este trabajo no pretende contestar a tal cuestionamiento, sino demostrar que las interrelaciones lingüísticas revelan mucho sobre las dinámicas sociales e ideológicas de una comunidad y, al considerar el hecho teatral como fuente de conocimiento, la aplicación de una pragmática

literaria no sólo es un recurso válido en una lectura analítica de una obra, sino que también procura indicios no desdeñables en cuanto al mundo del que emana. De acuerdo con que “la construcción de conocimiento es la apropiación de un mundo sobre la base de la ampliación de la conciencia” (Sepúlveda 102), cuando “decir es hacer”, el estudio de la interacción verbal en Lorca y Tremblay (en este caso) permite una concienciación de lo que ocurre al emitir algo, factor importante si tomamos en cuenta que:

To be a competent communicator in intergroup discourse we have to work on widening the knowledge net of ethnocultural values and norms. *We have to understand how our own cultural values and norms condition our everyday behavior and interactional style.[...] To be an effective intercultural communicator, we have to apply our knowledge strategically in constructive discourse practice.* (Van Dijk 1997b: 164. El énfasis es mío)

²² Véase, entre otros, el artículo de Adrianus Teun Van Dijk (2001: 29 – 58) que describe las estrategias discursivas de los medios para proceder a la manipulación ideológica. También en Maalouf: “À propos des médias, on pourrait exprimer la même frustration [hablando de un peligro de uniformidad por la globalización]. On s’imagine parfois qu’avec tant de journaux, de radios, de télévisions, on va entendre une infinité d’opinions différentes. Puis on découvre que c’est l’inverse: la puissance de ces porte-voix ne fait qu’amplifier l’opinion dominante du moment, au point de rendre inaudible tout autre son de cloche. Il est vrai que le déferlement de mots ne favorise pas toujours l’esprit critique”. (131)

²³ Por ejemplo, en la provincia de Quebec los vocablos “aveugle” o “sourd” han sido reemplazados por “non-voyant” y “malentendant”, también es posible aludir a la “langue de bois” de los políticos.

²⁴ Hay una gran cantidad de programas televisivos en los cuales se buscan estrategias de exclusión, estrategias que tampoco respetan los principios conversacionales de honestidad, sinceridad y cooperación.

²⁵ Al menos, en América del Norte.

Bibliografía

Teoría teatral

Bobes Naves, María del Carmen. “El diálogo dramático en ‘Yerma’”. *Acotaciones: Revista de investigación teatral*. 1. Julio-diciembre 1998: 23 – 41.

-----*Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco/Libros, 1997.

-----*El diálogo: Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid: Editorial Gredos, 1992.

-----“El diálogo en el teatro actual”. *Problemata Theatralia I: I Congreso de Teoría del Teatro: El signo teatral: texto y representación*. Ed. Jesus G. Maestro. Servicio de publicación Da Universidade de Vigo. Colección Congresos, 1996: 58 – 80.

Couprie, Alain. *Lire la Tragédie*. Paris: Dunod, 1994.

David, Gilbert y Pierre Lavoie. (Dir.). *Le monde de Michel Tremblay*. Québec: Éditions Lansman/Cahiers de théâtre Jeu, 1993.

Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London/New York: Routledge, 1981.

Fernández Cifuentes, Luis. *García Lorca en el Teatro: la norma y la diferencia*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1986.

Fischer-Lichte, Erika. *The Semiotics of Theater*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

García Lorca, Federico. *La casa de Bernarda Alba: introducción*. Ed. Allen Josephs y Juan Caballero. Madrid: Cátedra, 1988.

Greffard, Madeleine. “Le triomphe de la tribu”. *Le monde de Michel Tremblay*. Dir. Gilbert David y Pierre Lavoie. Québec: Éditions Lansman/Cahiers de théâtre Jeu, 1993. 27 – 43.

Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1992.

Tremblay, Michel. *Les Belles-Sœurs*. Montréal: Leméac, [1972] 1996.

Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre*. Paris: Éditions Sociales, 1978.

-----*Lire le théâtre III: Le dialogue de théâtre*. Paris: Éditions Belin, 1996.

Vigeant, Louise. “Les mots de la tragédie”. *Jeu* Septiembre 1993: 94 – 102.

Teoría discursiva y conocimiento socio-filosófico

Austin, John L. *Palabras y acciones: cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1971.

Blum-Kulka, Shoshana. “Discourse Pragmatics”. *Discourse as Social Interaction. Discourse Studies 2: A Multidisciplinary Introduction*. Ed. Teun Van Dijk. London: Sage Publications, 1997. 38 – 64.

Dietz, Gunther. “Por una antropología de la interculturalidad”. *Multiculturalismo, interculturalidad y educación: una aproximación antropológica*. Granada: Universidad de Granada, 2003. 79 – 127.

Domínguez Caparrós, José. “Literatura y actos de lenguaje”. *Pragmática de la comunicación literaria*. Ed. José Antonio Mayoral y Adrianus Teun Van Dijk. Madrid: Arco/Libros, 1987. 83 –121.

Fontanille, Jacques. *Sémiotique du discours*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges (PULIM), 1998. 77 – 136

Gómez-Moriana, Antonio. “Pragmatique du discours et réciprocité de perspectives (à propos de Don Quichotte et Don Juan)”. *Parole exclusive, parole exclue, parole transgressive*. Ed. Antonio Gómez-Moriana y Catherine Poupeney-Hart. Montréal: Le Préambule, 1990. 11 – 49.

-----*La subversion du discours rituel*. Montréal: Le Préambule, 1985. 9 – 17.

Grice, H. Paul. “Logic and Conversation”. *Syntax and Semantics*. Eds. P. Cole y J.L. Morgan Vol. III. Speech Acts, New York/San Francisco/Londres: Academic Press, 1975: 41 – 58.

- Heller, Monica. *Éléments d'une sociolinguistique critique*. Paris: Didier, 2002. 9 – 44.
- Maalouf, Amin. *Les Identités meurtrières*. Paris: Grasset, 1998.
- Mayoral, José Antonio (Comp.). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1987.
- Martínez, Ana Teresa. "Igualdad de derechos e interculturalidad". *Educación e Interculturalidad en los Andes y la Amazonia*. Ed. Juan C. Godenzzi Alegre. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos 'Bartolomé de Las Casas', 1996. 83 – 92.
- Ohmann, Richard "Los actos de habla y la definición de literatura". *Pragmática de la comunicación literaria*. Ed. José Antonio Mayoral y Adrianus Teun Van Dijk. Madrid: Arco/Libros, 1987. 11 – 34.
- "El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas". *Pragmática de la comunicación literaria*. Ed. José Antonio Mayoral y Adrianus Teun Van Dijk. Madrid: Arco/Libros, 1987. 35 – 57.
- Searle, John R. *Actos de habla: ensayo de filosofía del lenguaje*. Madrid: Cátedra, 1980.
- "What is a Speech Act?", *Language and Social Context*. Ed. Pier Giglioli. Harmondsworth: Penguin Books Ltd, 1972. 136 –154.
- Sepúlveda, Gastón. "Interculturalidad y construcción del conocimiento". *Educación e Interculturalidad en los Andes y la Amazonia*. Ed. Juan Godenzzi Alegre. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas", 1996. 93 – 104.
- Sosoe, Lukas K. "Multiculturalisme, démocratie et diversité humaine". *Diversité Humaine: Démocratie, multiculturalisme et citoyenneté*. Ed. Lukas K. Sosoe. Saint-Nicolas, Québec: Les Presses Universitaires de Laval, 2002. 3 – 27.
- Van Dijk, Teun A. "Los medios de comunicación hoy: ¿discursos de dominación o de diversidad?" *Signo y Seña* 12, 2001: 29 – 58.
- Van Dijk, Teun A. (Ed). *Discourse as Social Interaction. Discourse Studies 2: A Multidisciplinary Introduction*. London: Sage Publications, 1997.
- "Discourse as Interaction in Society". *Discourse as Social Interaction. Discourse Studies 2: A Multidisciplinary Introduction*. London: Sage Publications, 1997a. 1 – 38.
- et al. "Discourse, Ethnicity, Culture and Racism". *Discourse as Social Interaction. Discourse Studies 2: A Multidisciplinary Introduction*. London: Sage Publications, 1997b. 144 – 181.
- Vanderveken, Daniel. *Les actes du discours: Essai de philosophie du langage et de l'esprit sur la signification des énonciations*. Liège: Pierre Mardaga Éditeur, 1988.
- Yaguello, Marina. *Les mots et les femmes : essai d'approche socio-linguistique de la condition feminine*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1982.

Anexo I

Corpus estudiado

La casa de Bernarda Alba, última obra escrita por Lorca, en junio de 1936, poco tiempo antes de su muerte, fue estrenada por la compañía Carátula en España en 1945 y el mismo año, en Buenos Aires, con Margarita Xirgu en el Teatro Avenida.

Bernarda Alba, luego de morir su marido, impone a sus cinco hijas un luto de ocho años. El comienzo de esa vida enclaustrada se ve perturbado por las visitas furtivas de Pepe el Romano quien debe casarse con la hija mayor pero que, en realidad, nutre una relación ilícita con Adela, la hermana joven. Esta presencia del hombre en este medio de mujeres exagera la envidia, los celos y la rivalidad entre las hermanas y crea dentro de la casa, además de las tensiones ya provocadas por la irrazonable reclusión y la autoridad obsesiva de la madre, un ámbito sofocante e insoportable. De las conversaciones de las hermanas sale a la luz del día la relación ilícita de Adela con el prometido. Rabiosa, la madre intenta entonces callar el escándalo pretendiendo haber matado a Pepe. Adela, al pensar en su amante muerto, se ahorca.

Les Belles-Sœurs, pieza creada en 1965, no logró ser estrenada antes de 1968 en el Théâtre du Rideau Vert. Toda la acción se sitúa en la cocina de Germaine Lauzon. Esta última ganó en un concurso un millón de sellos que debe pegar en libritos para cambiarlos luego por muebles. Para cumplir con esta larga y pesada tarea convoca a su familia así como a las vecinas del barrio. Rápidamente la reunión se desintegra cuando una de las invitadas, a escondidas, empieza a robar los sellos; con envidia y celos, las demás la imitan mientras conversan, con lo cual le quitan a la dueña de casa toda posibilidad de mejorar su posición social. Germaine Lauzon, como Bernarda, no se da cuenta de lo que ocurre en su casa hasta el final. El descubrimiento del robo produce una gran desesperación y en un final completamente irrisorio, en una lluvia de sellos, Germaine, resignada, se junta al grupo de ladronas para cantar el himno nacional de Canadá