



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

Universitat Autònoma de Barcelona
Departament de Traducció i Interpretació

Joan Oliver: traductor

Estudi de l'adaptació lliure de *Pygmalion* de G.B. Shaw

Tesi doctoral
Maria del Mar Mañes Bordes
Directora: Dra. Montserrat Bacardí
Bellaterra, setembre del 2016

Als meus pares, que em van ensenyar a no rendir-me.

Al Jordi, que tampoc no es rendeix.

Tantes i tantes ferides
no han fet més que engrandir el nostre afany;
tenim aquesta força
i la victòria és nostra avui!

(Ens hem alçat, Obeses)

ÍNDIX

1. Introducció.....	1
2. Reflexions sobre la traducció literària al llarg de la història	18
2.1. Estudis “tradicionals”: reflexions sobre la traducció fins al segle XX	21
2.2. La traducció com a eina per al desenvolupament de les llengües	26
2.3. Estudis contemporanis: més enllà de la paraula	29
2.4. Estudis contemporanis: l’Escola de la Manipulació	32
2.5. L’adaptació	34
3. Joan Oliver: dramaturg i traductor de circumstàncies	47
3.1. Abans de la guerra i en plena conflagració.....	49
3.2 A l’exili i la tornada a Catalunya	59
3.2.1. Les traduccions de Molière.....	64
3.2.2. Col·laboracions amb l’Agrupació Dramàtica de Barcelona	69
3.3. Els darrers anys.....	73
3.4. Reflexions sobre la llengua.....	75
3.4.1. Reflexions sobre la traducció.....	78
4. El teatre social de George Bernard Shaw	86
4.1. La llengua com a marca social a l’Anglaterra victoriana	91
4.2. Socialisme i feminisme a <i>Pygmalion</i> . Els dos finals de l’obra.....	94
5. Anàlisi de l’obra	105
5.1. Personatges	111
5.2. Espai i temps.....	114
5.3. Supressions	129
5.3.1. Reduccions del text o supressions parcials	130
5.3.2. Supressions totals.....	149
5.4. Ampliacions	156

5.5. Substitucions	164
5.6. Aspectes socioculturals o culturemes	171
5.7. Aspectes lingüístics	176
5.7.1. Fonètica.....	179
5.7.2. Lèxic	182
5.7.3. Morfosintaxi	184
6. Conclusions	186
Bibliografia.....	204
Annex I.....	213
Annex II.....	223

1. Introducció

Hi ha que diu que una «bona» traducció és la que es llegeix com si fos l'original, en la qual no es nota que hi ha hagut tot un procés de reflexió i de recerca per traslladar el contingut d'una llengua a una altra. Joan Oliver, que va conrear tots els gèneres literaris, era un ferm defensor d'aquest punt de vista, no només pel que fa a les traduccions alienes, sinó també a les pròpies, en què s'esmerava a acostar-les tant com fos possible als lectors o als espectadors catalans. Potser és per aquest motiu que sovint gairebé no es té en compte que la versió catalana de *Pigmalió* s'inspira, en realitat, en l'obra de George Bernard Shaw, titulada també amb el nom de l'escultor de la mitologia grega, i que, encara que la comèdia oliveriana té lloc a la Barcelona dels anys cinquanta i els personatges tenen noms catalans i parlen varietats lingüístiques concretes del català, es basa en el text anglès, no només a nivell argumental. Així, és inevitable que ens preguntem si, en realitat, el dramaturg sabadellenc no havia fet una traducció i s'havia limitat a modificar alguns elements clau.

Durant la confecció del treball de final del màster de Traducció, Interpretació i Estudis Interculturals, que se centrava en l'anàlisi de l'idiome de la Roseta i de les equivalències que Joan Oliver va trobar per als espais on se situa l'acció de l'obra, vam observar que l'estudi era relativament superficial i que calia aprofundir en la comparació, sobretot tenint en compte que no es tracta realment d'una traducció directa, sinó que el dramaturg va prendre com a referència dues traduccions prèvies: la castellana de Julio Broutá, escenificada el 1920 a Madrid i editada el 1949, d'una banda, i, de l'altra, la francesa d'Augustin i Henriette Hamon, representada a París el 1924 i publicada l'any següent a la col·lecció Les Cahiers Dramatiques. A això, s'hi sumen el conflicte del subtítol de «versió lliure» que porta la versió oliveriana i el fet que el nom

de George Bernard Shaw desaparegui de la coberta, de la qual cosa es podria deduir fàcilment que aquest *Pigmalió* és, en realitat, una recreació de la comèdia shaviana per part d'Oliver. De fet, en el primer contacte que vam tenir amb l'obra, en una funció escolar per a alumnes de secundària, és així com es presentava, i, com a espectadors, que la protagonista parlés xava i vengués flors a l'entrada del Palau de la Música era completament lògic en un espectacle signat per un autor català. No va ser fins més tard que vam esbrinar la connexió amb el text anglès i es va desvetllar l'interès per trobar els punts en comú entre tots dos.

També va ser a partir de la redacció del treball de final de màster que vam començar a reflexionar sobre el terme «adaptació», el qual coneixíem en el context de les reflexions històriques sobre la traducció i de la traductologia moderna, però ens semblava que cap de les definicions proporcionades es corresponia exactament al cas que ens ocupa. A més, tendíem a associar la noció amb el trasllat d'un text d'un mitjà a un altre, sobretot de la literatura al cinema, però també pel que fa a «modernitzacions» de clàssics de tots els gèneres artístics, com ara una revisió del ballet *Romeu i Julieta*, en si mateixa una adaptació intermedial, en què els protagonistes passen a ser adolescents en qualsevol metròpoli europea contemporània i el conflicte s'origina en les diferències culturals i religioses dels enamorats, entre molts exemples possibles. En el cas del *Pigmalió* d'Oliver, hi ha un trasllat de l'espai i de l'acció respecte de l'original: en comptes del Londres de principi de segle XX, se situa a la Barcelona dels anys cinquanta. Aquesta modificació comporta un seguit de canvis addicionals necessaris perquè la comèdia funcioni en català, però a partir d'una primera comparació «superficial» ja ens adonem que no som ben bé davant d'una nova versió amb elements nous prou distintius per a parlar de recreació.

Vam escollir centrar-nos en *Pigmalió* per diverses raons: en primer lloc, per l'aspecte lingüístic, que representa una dificultat traductora afegida a l'hora d'adaptar la comèdia a un altre idioma. Sempre que es tradueix de l'anglès, s'ha de tenir en compte que es tracta d'una llengua en la qual hi ha una relació molt marcada entre la varietat dialectal i la posició social del parlant, i és l'element al voltant del qual s'erigeix l'argument el text de Shaw, que l'empra com a crítica social. Si bé el català també té algunes varietats geogràfiques que s'associen a sectors concrets de la població, les diferències en el registre no són prou destacables perquè els sociolectes es considerin un tret distintiu de classe social, com sí que passa amb l'anglès. La faula lingüística funciona en l'original perquè el classisme britànic té una relació molt estreta amb la parla, a banda de l'aspecte socioeconòmic, especialment en el moment històric en què se situa l'acció de *Pygmalion*, de manera que, en canviar-lo, Oliver havia de buscar una manera realista de justificar la juguesca de Higgins/Jordana i Pickering/Fontanella en el si de la societat catalana de postguerra.

En segon lloc, per l'interès personal per l'obra shaviana, la qual coneixíem arran de l'adaptació musical *My Fair Lady* (Alan Jay Lerner, 1964), i, més concretament, pel rerefons polític i crític de la comèdia. En llegir el text, ens adonem que el final de la versió cinematogràfica difereix de l'original, amb la qual cosa la crítica queda diluïda i és substituïda per un *happy ending* amb què Shaw no estava d'acord perquè contradeia l'evolució de la protagonista al llarg de l'obra. Volíem esbrinar si la traducció catalana també considerava necessari donar-li un final nou, més adequat al context sociopolític en què es va fer, i si es mantenia la crítica social de l'anglès. I, finalment, perquè en la redacció del treball de màster ens vam adonar que l'anàlisi de *Pigmalió* es podia ampliar més enllà de les qüestions lingüístiques: calia explorar el context sociocultural en què apareixia, així com tota l'obra traductora de l'autor, molt extensa i, des del nostre punt

de vista, especialment rellevant per al desenvolupament de la literatura catalana del segle XX, sobretot del teatre.

Endemés, hi ha un cert buit investigador sobre aquesta faceta de Joan Oliver. En trobem algunes mencions en articles i monografies sobre la biografia del poeta, en tant que van ser un dels principals mitjans de subsistència que va tenir en tornar de l'exili, i es parla de la rellevància de la tasca traductora des d'un punt de vista de l'anàlisi de l'ús de la llengua, un tema que el preocupava especialment. A banda dels pròlegs que acompanyen les edicions de les versions de teatre, signats, entre altres, per Joaquim Molas, Francesc Vallverdú o per Oliver mateix, i en els quals es reflexiona, sobretot, sobre el panorama lingüístic i literari català, i d'alguns esments vinculats a l'anàlisi de la creació dramàtica pròpia de l'autor, hi ha una certa mancança de bibliografia centrada exclusivament en la tasca traductora, en la qual s'aprofundeixi en la recerca de les estratègies traductores emprades, especialment en relació amb les circumstàncies històriques i la ideologia, les reflexions sobre l'acte de traduir i la rellevància que tenen en el context de la història de la traducció, o l'impacte de les versions oliverianes en la literatura i en la llengua, per posar alguns exemples. Amb tot, en els darrers anys han aparegut més investigacions en aquest àmbit, com ara les de Judit Fontcuberta (2001, 2007) sobre les traduccions de Molière al català, les adscrites a la recerca sobre la traducció sota el franquisme i a l'exili per part de Montserrat Bacardí (2012), o una comparació entre la traduccions catalanes de *Pigmalió* (la de Joan Oliver, de 1957, i la de Xavier Bru de Sala, de 1997) a càrrec d'Emili Boix-Fuster (2006).

En canvi, abunden els estudis sobre la creació pròpia, especialment la poètica i la dramàtica, així com també sembla que hi ha força interès per la vessant periodística, ja que va ser una part important de la carrera com a escriptor. Pel que fa a la lírica, el gènere amb què l'autor va assolir més prominència, la bibliografia és força extensa.

Podríem destacar els estudis d'Helena Mesalles (1999, 2008), així com els d'Antoni Dalmases (1980), de Josep Maria Castellet (1969), de Joaquim Molas o d'Antoni Turull (1984), entre altres. Algunes de les investigacions més rellevants sobre el teatre oliverià corren a càrrec de Miquel M. Gibert, del qual destaquem la monografia *El teatre de Joan Oliver* (1998), en què repassa tota l'obra dramàtica canònica, així com les de Josep Maria Benet i Jornet (1999), Joan Casas (1989), Jordi Malé (2009) o Joaquim Molas (1960), així com l'intent per part de Francesc Foguet i Boreu (1999) de recuperar peces publicades anònimament durant el conflicte bèl·lic en revistes com *L'Esquella de la Torratxa* i que s'atribueixen a Oliver.

Tenint present l'estat de la qüestió, el nostre treball té dos propòsits concrets. En primer lloc, dur a terme una anàlisi exhaustiva del *Pigmalió* oliverià i contrastar-lo amb l'anglès i amb les traduccions francesa i castellana a partir de les quals va traduir l'obra: volem observar el procés traductor, les estratègies emprades, i establir les possibles causes per les quals les escollí. Això ens permet, a posteriori, intentar valorar si ens trobem davant d'una «adaptació lliure» tan allunyada de l'original que es pot considerar un text nou, de creació pròpia, o si el subtítol només fa referència a la noció històrica que la traducció es manté fidel al text del qual parteix, amb la qual sembla que Oliver estava d'acord, a partir del que es desprèn del pròleg a les versions de Molière i d'algunes cartes en què fa referència a l'empresa traductora i a l'ús de la llengua, un aspecte pel qual l'autor va demostrar una gran preocupació al llarg de tota la trajectòria i en el qual també volem fer èmfasi, en tant que és un dels elements centrals de *Pigmalió*.

Per a assolir aquest objectiu, primer ens calia definir el terme «adaptació». El significat que ha rebut al llarg de la història no només no encaixava amb la necessitat investigadora, sinó que presenta algunes contradiccions en funció del període i el corrent científic o filosòfic en què apareix. És per això que suggerim una nova

classificació que ens sembla més apropiada, un cop revisats alguns dels textos cabdals de la història de la traducció i de la traductologia moderna, des dels clàssics de Ciceró i de Sant Jeroni fins a les propostes d'Amparo Hurtado Albir i Lucía Molina (2001), inspirades en les de Vinay i Darbelnet (1958), passant per Coseriu (1977) i Newmark (1981) i explorant el camp dels *adaptation studies*, un enfocament interdisciplinari que desplaça el focus de l'estudi de la noció de la crítica literària a branques científiques tan diverses com la psicologia, la neurolingüística, la història i la biologia.

A nivell metodològic, aquest estudi és de caràcter descriptiu o, segons la terminologia de Neunzig (2001), empíric no experimental, i s'ha estructurat en tres grans fases. En primer lloc, una recollida d'informació i buidatge de dades. Per a l'apartat teòric, ens hem basat sobretot en monografies i articles científics sobre traducció, concretament sobre la traducció de textos teatrals i les reflexions «clàssiques» en l'àmbit de la histografia traductològica, i sobre l'adaptació. Pel que fa als corrents traductològics moderns, ens hem decantat per l'anomenada Escola de la Manipulació, amb Even-Zohar (1979), Toury (1980), Hermans (1985) i Lefevere (1985, 1992) com a referents principals, perquè ens ofereixen un enfocament centrat en la traducció de la literatura. A més, la teoria del polisistema d'Even-Zohar, que defensa l'interconnectivitat entre els sistemes literaris nacionals dins d'un sistema universal més gran gràcies a la traducció, es correspon a la tesi oliveriana que el teatre català, el gènere, per a ell, més «maltractat» en la nostra llengua, es troba en l'estadi de prendre les versions de teatre com a exemple perquè els autors les puguin emular i crear obres pròpies. Així i tot, no ens sembla que aquest corrent per si mateix defensi la posició oliveriana a l'hora d'adaptar, així que ens hem fixat també en els enfocaments funcionalistes, més concretament en la teoria de l'*skopos* de Reiss i Vermeer, ampliada amb aportacions de Holz-Mänttari (1981, 1984) i de Nord (1988). L'anàlisi

funcionalista és vital per a la valoració, al final d'aquesta tesi, de l'adequació del terme «adaptació» en relació amb la versió catalana de *Pigmalió*.

Pel que fa a la vida i l'obra de Joan Oliver, vam creure necessari destriar entre l'extensíssima bibliografia. Vam deixar en un segon pla els estudis de la lírica per centrar-nos en els que fan èmfasi en l'obra dramàtica pròpia i en els articles periodístics que va signar per a diverses publicacions al llarg de tota la carrera, especialment aquells en els quals reflexiona sobre la llengua o la literatura. Els volums de l'*Obra completa* (1977, 1999) són cabdals com a reculls dels textos oliverians. En canvi, ha estat més complicat localitzar les entrevistes que se li van fer com a autor i les crítiques de les posades en escena o de les traduccions. L'Arxiu Històric de Sabadell (AHS) compta amb un fons destacable, en part heretat directament de la col·lecció privada de l'autor, però, malauradament, no hi ha constància del lloc o la data de publicació d'alguns dels retalls de premsa, sobretot dels que semblen escrits abans de la guerra, motiu pel qual n'hem hagut d'obviar la menció. Així i tot, l'AHS ha estat una font documental importantíssima per a aquest treball.

Quant al teatre, hem pres Miquel M. Gibert com a autor de referència per la monografia *El teatre de Joan Oliver* (1998) i altres articles en què amplia l'anàlisi. En el llibre, Gibert estudia el conjunt de la producció dramàtica d'Oliver, tot indicant-ne les influències, les temàtiques, l'impacte que van tenir en l'àmbit artístic del país i el context en què van ser escrites. Encara que menciona molt breument les traduccions del poeta, considera que «resulten externes al procés creatiu d'Oliver com a dramaturg, ja que, com hem apuntat abans, responen més a la voluntat d'obrir camins al teatre català que a una opció estètica de l'autor, o bé no hi ha un treball d'adaptació a l'obra pròpia» (Gibert, 1998: 320). Gibert dedica un article (2009) a les versions de Molière i les posa en relació directa amb la visió oliveriana del que havia de ser el teatre. Hem

complementat l'enfocament de l'investigador amb entrevistes, els articles periodístics d'Oliver en què reflexiona sobre el teatre i els pròlegs que acompanyen els volums recopilatoris de les comèdies oliverianes i monogràfics dedicats a les múltiples facetes artístiques de l'autor, signats per intel·lectuals com Feliu Formosa, Joaquim Molas, Baltasar Porcel, Francesc Vallverdú o, fins i tot, Josep Ferrater Mora, bon amic d'Oliver.

Paral·lelament, vam comptar amb els epistolaris amb Xavier Benguerel (1999) i amb Josep Ferrater Mora (1988) i el recull *Marines soledats* (2000), que aplega les cartes que va enviar a Conxita Riera durant els mesos que ell va restar a Xile mentre ella tornava a Barcelona. Malgrat que a l'Arxiu Històric de Sabadell s'hi poden trobar més missives, adreçades a altres corresponents, vam considerar més apropiat treballar exclusivament a partir dels tres reculls esmentats: amb els dos primers, perquè cobreixen un període de temps molt extens (des dels anys de la guerra fins als darrers anys dels autors, a la dècada de 1980) i inclouen les respostes dels amics, amb la qual cosa se'ns ofereix una perspectiva més àmplia del dia a dia dels escriptors des de l'exili o en tornar a Catalunya; i, amb les cartes a Conxita Riera, perquè tenim accés a la faceta més íntima i personal del poeta, i és decisiva, des del nostre punt de vista, per a entendre la frustració i les dificultats econòmiques de l'estada a Xile i els motius que el van impulsar a posar-hi fi.

Finalment, vam llegir en paral·lel quatre versions diferents de *Pygmalion*: en primer lloc, l'oliveriana, seguida de l'original anglès i, finalment, les traduccions al francès i al castellà, en les quals Oliver va basar-se. Vam optar per començar per una comparació «simple» entre l'anglès i el català per poder veure quina mena d'estratègies emprava Oliver i establir un primer criteri de les variables a partir de les quals faríem l'anàlisi, seguida de la lectura de les adaptacions francesa i castellana per observar els

recursos que s'hi fan servir. Per aquest motiu, durant la lectura, vam crear una base de dades en què anotàvem aspectes destacables del text i la solució que havien trobat els traductors en tots tres idiomes. Ens vam decidir per les set categories següents: personatges, espai i temps, supressions, ampliacions, substitucions, aspectes socioculturals o culturemes i aspectes lingüístics.

En l'apartat sobre els personatges, comentem els canvis de nom que han sofert en català i en francès a causa del trasllat de l'acció a Barcelona i a París, respectivament. Així, l'Eliza Doolittle passa a ser la Roseta Fernandes o la Lisa Colombe, mentre que en castellà no es canvien, sinó que simplement s'adapten l'ortografia i la pronunciació en dos casos (Elisa i Enrique Higgins) per acostar-los més a la cultura receptora i, possiblement, per facilitar la pronunciació als actors, per als quals Broutá deixà algunes acotacions puntuals amb una aproximació fonètica. També analitzem els motius pels quals sembla que Shaw els va triar i si els adaptadors procuren acostar-s'hi o, per contra, fan un homenatge a les cultures pròpies. El segon apartat, dedicat a l'espai i el temps, està estretament lligat amb el primer i també se centra a trobar les raons per les quals l'obra se situa en uns escenaris concrets i en un moment històric determinat en anglès i per què això canvia en català i com afecta la resta de l'adaptació, que és el que estudiem en les cinc categories restants.

Vam optar per desdoblar l'apartat de les supressions en «parcials», és a dir, les que mantenen essencialment el que diu l'original però de manera escurçada o elidint alguns mots o segments conflictius, i «totals», que són els fragments que desapareixen del tot. Per contra, les ampliacions fan referència a aportacions que Oliver afegeix al text, ja sigui per influència de les altres traduccions o per donar un color més local a la versió, però que no existeixen en anglès, mentre que les substitucions són, principalment, elements que apareixien a l'original, com el vestuari o expressions amb

connotacions culturals que s'haurien perdut en la traducció, però que es modifiquen per apropar-los als receptors, així com canvis en el decorat. Finalment, dediquem un apartat als cultuemes i un altre a la llengua, possiblement els aspectes més visibles a nivell «superficial». Pel que fa a la llengua, estudiem amb detall l'idiolecte de la Roseta en el primer i en el segon acte, fent èmfasi en els trets per a representar el xava.

La tesi s'estructura en quatre grans blocs. El primer capítol és dedicat a les reflexions sobre la traducció al llarg de la història, des de l'antiguitat fins a les teories modernes, al paper que ha tingut la disciplina en la consolidació de les llengües nacionals i els sistemes literaris, i a l'adaptació. En certa manera, tot està relacionat: no podem entendre per què hi ha tantes accepcions del terme «adaptació» sense visitar la dicotomia que presenta Ciceró al discurs *De optimo genere oratorum*, en què es considera que apareix per primer cop la distinció entre la interpretació «paraula per paraula» i el trasllat del sentit, a més de la noció de fidelitat. Aquests conceptes, els reprèn Sant Jeroni a la justificació de les decisions preses a la *Vulgata*, aquest cop en relació directa amb la traducció interlingüística pròpiament, però, en tractar-se de la paraula de Déu, es veu obligat a afirmar que els textos sagrats són els únics en què cal mantenir una proximitat absoluta als mots de l'original, mentre que ho desaconsella per a la resta. La diferenciació ha estat motiu de debat des d'aleshores, i fins als nostres temps, especialment en l'àmbit de la traducció literària, amb l'objectiu d'establir uns criteris sobre què és la «traducció correcta». L'arbitratge ha afavorit la fidelitat a l'autor o, per contra, l'aproximació al públic receptor, en funció de diversos factors, segons les modes i els corrents de pensament imperants en cada moment; així que no ens estranya trobar tendències tan oposades com les anomenades «belles infidèles» a França i el racionalisme alemany, partidari del literalisme, en pocs anys de diferència.

També cal tenir present la funcionalitat política que s'ha donat a la traducció en períodes molt diversos de la història, sobretot pel que fa a la transmissió de coneixements, però també com a eina essencial per al desenvolupament i la normalització de les llengües nacionals. Aquest aspecte ens sembla especialment destacable perquè el que Joan Oliver pretén amb l'obra teatral pròpia és un fenomen que es repeteix en èpoques diferents, concretament en dos punts claus de la història d'Europa: d'una banda, el Renaixement, en què el llatí deixa de ser la llengua de cultura i és substituït per les llengües vulgars; de l'altra, s'observa una tendència semblant en els moviments nacionalistes del segle XIX, en què la parla esdevé un element clau per a la construcció de les identitats nacionals. Per aquest motiu, es considera un objectiu polític dotar-la d'un sistema literari fort, i la manera de fer-lo créixer és nodrint-lo de traduccions de clàssics i dels contemporanis més prominents, que podran servir de model als autors per a la creació d'obres pròpies.

És possible que aquesta perspectiva fes que els autors comencessin a incloure, sense emprar una terminologia concreta com la que tenim actualment, elements que anaven més enllà del nivell textual, com ara la distinció entre traductors i intèrprets d'Schleiermacher a l'assaig «Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens» (1813) o l'«exotització» o la «domesticació» fetes de manera conscient, en ple colonialisme, per satisfer la demanda d'uns lectors que se sentien interessats per les cultures llunyanes i foranes o, per contra, per aproximar-les als receptors. Però no és fins al segle XX que es comença a considerar la traductologia una disciplina científica independent de l'estudi filològic o hermenèutic, sobretot després de la segona guerra mundial i, en part, per la necessitat d'interpretació simultània i una tecnologia apropiada durant els judicis de Nuremberg. Les aportacions contemporànies es distancien del debat tradicional i

admeten noves nocions al debat sobre l'acte i els processos traductors, amb la qual cosa apareix una terminologia específica per a descriure'ls.

De tota manera, el terme «adaptació» no deixa de ser conflictiu, ans al contrari, perquè s'emptra per a definir diferents conceptes dins de la traductologia i en altres disciplines. Per aquest motiu, apareixen els anomenats *adaptation studies*, una disciplina en la qual hi desemboquen coneixements de diverses matèries, des de la literatura comparada i la crítica d'espectacles fins a la biologia i la neurolingüística. Els autors que s'inscriuen en aquest corrent, com ara Bastin (1993) o Raw (2013), reflexionen sobre el que significa el terme en les diverses àrees del coneixement i busquen punts en comú, però, ara per ara, no hi ha un consens ben definit, si bé sembla que hi ha una tendència a considerar que l'adaptació pot aparèixer en tots els àmbits en què hi ha interacció entre éssers vius, especialment en els actes comunicatius entre éssers humans. Això no obstant, per al treball necessitàvem una definició més concreta i centrada en la traducció. Per aquest motiu, hem considerat escaient fer una proposta pròpia, tot distingint entre el trasllat intralingüístic, interlingüístic, intramedial i intermedial, i tenint en compte que les categories es poden combinar entre elles.

El capítol següent explora la faceta traductora de Joan Oliver, no tan estudiada com altres. Per a entendre com estan confeccionades les adaptacions dramàtiques, ens calia, en primer lloc, fer un breu repàs de la creació pròpia en aquest gènere i, sobretot, de les reflexions entorn a la situació del teatre, com a activitat artística i com a espectacle. Les versions de teatre deixen entreveure la vocació dramaturgic d'Oliver, el qual era un ferm defensor de la idea que al teatre català li calia emmirallar-se en textos estrangers, tant clàssics com contemporanis, per créixer i equiparar-s'hi. Ja en l'obra pròpia hi veiem la forta influència d'alguns autors, especialment pel que fa als temes: les comèdies escrites abans de la guerra estan inspirades en coetanis rellevants del

moment, com Sacha Guitry, Jules Supervielle o George Bernard Shaw, alhora que també s'hi nota la petja del teatre del *Grand Siècle* francès, amb Molière com a màxim exponent.

Ens calia explorar el context històric i la trajectòria vital d'Oliver si volíem comprendre els motius que el van dur a traduir. En aquest cas, s'ha de distingir entre les versions que va fer per un interès personal o per contribuir al sistema literari, i les que va fer per subsistir, que no sempre coincidien amb els seus estàndards de qualitat literària o amb la ideologia, i de les quals pràcticament no ha quedat constància, en part perquè firmava amb pseudònim o perquè ell mateix en renegava i se'n volia desvincular. En canvi, es consideren importantíssimes les col·laboracions amb l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), una societat teatral amateur, nascuda a mitjan anys cinquanta, que pretenia posar les bases del Teatre Nacional Català. Malgrat les dificultats econòmiques i logístiques, l'ADB va aconseguir posar en escena traduccions d'obres d'autors contemporanis molt destacats, com ara Samuel Beckett o Bertolt Brecht, així com peces més «clàssiques», com les adaptacions oliverianes d'algunes peces de Txèkhov o *El criat de dos amos* de Goldoni, i també van impulsar l'estrena de comèdies d'autors catalans del moment. Ara bé, en la majoria de casos, les funcions eren úniques, a causa de les prohibicions imposades pel règim, i tenien poca repercussió en el panorama teatral comercial. A més, la popularització del cinema va anar en detriment del teatre, que era una opció d'oci menys econòmica. Les publicacions impreses corrien una sort similar, en tant que es feien tirades curtes, de manera que la difusió quedava molt limitada.

L'ADB va encarregar a Oliver la traducció de *Pigmalió* i va escenificar-la en les dues úniques funcions que van tenir lloc, ambdues el maig de 1957: la primera, al teatre La Faràndula de Sabadell i, la segona, al Palau de la Música Catalana. Tot i les

circumstàncies, les representacions van tenir força èxit, van rebre bones crítiques i el dramaturg va ser elogiat per la manera com havia donat una naturalitat a l'obra i, sobretot, a l'ús de la llengua, equiparable a l'original anglès. Per a l'ADB també va suposar una millora en l'aspecte econòmic i va contribuir a l'augment del nombre de socis. Malauradament, si bé la versió oliveriana va ser publicada per l'editorial La Miranda, no es va reprendre en els circuits teatrals professionals fins el Festival Grec de Barcelona l'any 1985.

Abans d'endinsar-nos en l'anàlisi de com Oliver va traslladar el text al català, hem considerat apropiat dedicar un capítol a comentar la comèdia de Shaw i la figura del dramaturg irlandès, especialment la configuració ideològica socialista i feminista que el va impulsar a escriure *Pygmalion*, per entendre millor la rellevància d'aquesta obra en el conjunt de la literatura anglesa. En la societat britànica, encara avui la varietat lingüística es considera una marca de distinció dels estaments socials, si bé no amb tanta força com en l'època postvictoriana en què Shaw creà Eliza Doolittle i el professor Higgins. L'autor era especialment crític amb el fet que aquesta diferenciació era, en part, causada per la manca d'educació formal sobre la pròpia llengua que rebien els parlants de l'anglès, i l'única solució possible, per a ell, era aconseguir millores socials per a la classe treballadora, especialment per a les dones. La idea va sorgir després que Shaw va ser capaç de reconèixer la procedència irlandesa de Stella Campbell en una representació de *Fedora*, de Sardou, el 1895, malgrat els esforços que l'actriu feia per amagar-ho darrere d'una mena d'estàndard que, per al comediògraf, era impostat i artificial. Paral·lelament, en aquell moment s'estaven desenvolupant estudis lingüístics que havien de desembocar en l'alfabet fonètic internacional i estudis sobre la dialectologia. Shaw va prendre tots aquests elements i els va emprar per a fer una crítica al classisme britànic i a la moralitat victoriana que encara imperava, la qual cosa ja

havia fet prèviament amb comèdies com *Mrs Warren's Profession*. A través de l'humor, el dramaturg esperava que la catarsi fos més efectiva que no amb obres de to més seriós, ja que els drames recollits en el volum *Plays Unpleasant*, que també es mostraven molt crítics, havien tingut mala rebuda perquè s'hi tracten temes, com el títol indica, desagradables o tabú.

Es podria establir un paral·lelisme entre la idea shaviana que el missatge arribava millor al públic gràcies a l'humor i la concepció oliveriana del teatre, així com el paper destacat que tots dos donaven a la llengua en els idiomes respectius. A més, en l'obra dramàtica de tots dos hi ha una crítica directa a la societat en què es troben i una proposta de canvi, si bé la de Shaw era clarament socialista (de fet, va col·laborar en la fundació del partit laborista britànic), mentre que Oliver, nascut en una família burgesa benestant, més aviat creia que calia crear una elit intel·lectual i vincular-la a la classe governant per a influir en les decisions polítiques amb l'ajut de l'art i de la cultura. En part per això i, sobretot, pel context històric en què Oliver va fer la versió, les connotacions polítiques en català queden en un segon pla força discret i es dona més pes a l'aspecte lingüístic.

És evident que el principal «problema» traductor era l'adaptació de l'idiome de la protagonista, ja que, en anglès, l'Eliza parla *cockney*, una varietat associada a les classes treballadores de Londres. Davant d'un cas així, hi ha dues possibilitats: trobar un dialecte equivalent o semblant, o bé prescindir-ne i fer que tots els personatges parlin la varietat estàndard. Naturalment, en aquesta obra, era essencial mantenir la diferència de registres i de dialectes perquè tota l'acció gira entorn a això. Addicionalment, com observa Sara Ramos Pinto (2009), es pot optar per adaptar també l'espai o el temps, o tots dos elements. Tant Hamon com Oliver es decideixen per aquesta mesura, però, a la traducció castellana, Broutá es limita a canviar el dialecte de la florista. En el cas del

francès, els esdeveniments tenen lloc a París a la mateixa època que en l'original, mentre que, a la versió catalana, es passa del Londres dels anys previs a la primera guerra mundial a la Barcelona dels anys cinquanta perquè els espectadors s'hi sentissin més identificats i perquè Oliver creia que això conferia més naturalitat a la situació lingüística dels personatges.

Aquesta mesura implicava que el dramaturg havia de substituir els elements amb una forta càrrega sociocultural de l'original per d'altres amb connotacions similars en català. El resultat final és reeixit, en tant que el traductor aconsegueix donar-li la genuïnitat que buscava, tant en l'aspecte lingüístic com pel que fa als culturemes que tria. Ara, a partir de l'anàlisi línia per línia, ens adonem que les coincidències no sempre són exactes, sinó que els canvis es poden agrupar en set categories: la modificació de l'espai i del temps (en què s'inclouen els punts geogràfics i els llocs de la ciutat de Barcelona en què transcorren els fets); la dels noms dels personatges, directament relacionada amb la categoria anterior; substitucions, és a dir, equivalències amb càrregues culturals similars; ampliacions, o aportacions pròpies d'Oliver; i supressions, que es poden subdividir en totals (un fragment desapareix respecte de l'original) o parcials (una forma resumida del que es deia en anglès o eliminació d'informació supèrflua del missatge). Tot i que hem fet l'estudi tot posant en paral·lel el text de Shaw i les traduccions en francès, en castellà i en català, les categories responen, en principi, a una primera comparació anglès-català, a partir de la qual volem intentar respondre si el subtítol d'«adaptació lliure» s'ajusta a la realitat i ens trobem davant d'una recreació, o bé si l'ús del terme es tracta d'una apreciació personal de Joan Oliver i podem parlar pròpiament de traducció entesa des del punt de vista funcionalista.

Per tancar aquest treball, hem decidit d'incloure als annexos dos fragments de l'obra en anglès i les versions corresponents en francès, en castellà i en català a tall

d'exemple per als lectors que no estiguin familiaritzats amb el text de Shaw. Es tracta, respectivament, de l'escena, al primer acte, en què es presenta el personatge del professor Higgins, el qual fa una demostració del seu talent per reconèixer dialectes; i, en segon lloc, el discurs d'Alfred Doolittle, al segon acte, en defensa de l'estil de vida que ha dut fins ara i que no té cap intenció de canviar.

Finalment, volem agrair de tot cor a la Dra. Montserrat Bacardí, directora d'aquesta tesi, l'ajuda, el suport i la paciència infinita durant tot aquest procés; al Dr. George Bastin per compartir les valuoses aportacions en el camp de l'adaptació; a l'Arxiu Històric de Sabadell per l'enorme tasca documental, que ha estat fonamental per l'elaboració d'aquest treball; a la Laura Obradors, el Christian Olalla Soler, l'Helena Pons, l'Alba Cunill, la Teresa Ferrer, l'Elena Fort i la Marta Peiro per ser-hi sempre que ha calgut; i a l'Andreas Salzmann per la *Unterstützung* incondicional.

2. Reflexions sobre la traducció literària al llarg de la història

Quan parlem de «literatura», generalment ens referim a aquells textos que empen diversos recursos per a assolir una funció expressiva. Això fa que els autors es decantin per unes formes lingüístiques allunyades de l'ús habitual de la llengua: un ús principalment estètic, més que informatiu. Dins del concepte «textos literaris», però, s'hi engloben diversos tipus textuais, estils, modes, tons i camps temàtics, de manera que podem trobar-hi tot tipus d'exemples de l'ús de la llengua.

Un dels reptes als quals s'ha d'enfrontar el traductor de textos literaris és, precisament, trobar la solució més encertada al problema que presenten els recursos literaris en comptes de quedar-se en el pla més superficial de passar de la llengua original a la llengua d'arribada. El traductor ha de tenir present que ja no s'enfronta a la dicotomia tradicional de la traducció paraula per paraula o del sentit, sinó que, a més, ha de tenir en compte la càrrega estilística del text.

Però la dificultat de traduir literatura no acaba aquí: cada text ha nascut en una cultura i en un moment històric determinats i, per tant, tenen una càrrega cultural que va més enllà de les paraules. El traductor s'ha de plantejar, doncs, no només com resoldre la qüestió estilística del text, sinó que també s'ha de preguntar fins a quin punt els referents culturals són coneguts per als receptors de la traducció, com de rellevants són per a la cultura d'origen o com és més adequat traslladar-los de l'una a l'altra.

La resposta a aquestes preguntes no sempre és senzilla, ja que les decisions del traductor tot sovint queden condicionades a factors externs, com ara el tipus d'encàrrec, el receptor, les modes o tendències que s'estilen en un determinat moment històric o possibles casos de censura o d'autocensura¹. O una barreja de tot plegat.

¹ La censura o l'autocensura no són qualitats inherents a la tasca traductora, sinó que en determinats moments històrics o en determinades cultures s'han donat casos rellevants, essencialment per motius polítics i ideològics, que han afectat el contingut de la traducció de manera significativa.

El primer cas, l'encàrrec, sol ser el més determinant perquè el traductor es veu obligat a complir uns requisits imposats per criteris editorials o dels «mecenes», de les persones o institucions que comissionen la traducció per a una finalitat concreta. És per aquest motiu que no poden ser iguals la traducció d'una obra destinada a un públic acadèmic o la traducció per a un públic infantil o juvenil, com tampoc no ho seran les tècniques de traducció emprades. Les modes i, en cas d'haver-n'hi, la censura també juguen un paper clau en el resultat final, modificant-ne el contingut ideològic, en el cas de la primera, i les estratègies traductores en el cas de la segona, sobretot pel que fa a l'aproximació o a l'allunyament del text respecte de la cultura d'origen. Aquesta dicotomia, però, és relativament moderna, com veurem més endavant.

Concentrem-nos ara en els textos teatrals, ja que en aquest treball n'estudiem dos de concrets. Aquesta mena de textos presenten una dualitat de mode: l'escrit i l'oral-visual. D'una banda, la finalitat principal del teatre és ésser representat a l'escenari, però han estat escrits prèviament. Merino (1994) es refereix a aquesta dualitat en uns altres termes: d'una banda, trobem el teatre com a literatura (el text, transmès i rebut mitjançant el mode escrit) i, de l'altra, el teatre com a espectacle (la representació escènica *per se*, que es transmet pel canal oral i arriba als destinataris pels canals auditiu i visual).

Tant l'autor com el traductor han de tenir presents aquests elements perquè l'ús de la llengua és diferent en cadascun dels canals. L'exemple més evident són les acotacions escèniques, mitjançant les quals s'especifica per escrit tot allò que s'ha de reproduir posteriorment a escena: el llenguatge no verbal, ja sigui a través dels gestos i moviments dels actors o l'escenografia, els recursos musicals o sonors, etc. Tot sovint és l'encàrrec de traducció, com ja hem esmentat anteriorment, el que determina les tècniques traductores emprades, més concretament, la finalitat de la traducció.

Ens tornem a trobar amb la necessitat d'adaptar el text als destinataris i, aquest cop, també al mode: en una edició per a estudiosos, que la rebran de manera escrita, el traductor es pot permetre optar per ser més proper a la cultura d'origen i fer ús de recursos com les notes a peu de pàgina, perquè el lector pot aturar-se a llegir-les o a fer una recerca d'informació addicional. Això, però, no és possible durant una representació teatral, així que el traductor ha de trobar un equilibri entre els elements de la cultura d'origen i les expectatives del públic destinatari, tot preveient, a més, el grau de coneixement que té de la cultura d'origen per tal de decantar-se per una estrangerització o una domesticació.

Venuti (1995) proposa aquesta terminologia per a referir-se a les traduccions que mantenen els elements culturals del text original, encara que siguin poc coneguts o totalment desconeguts per a la cultura receptora («estrangerització») per oposició a les traduccions que opten per adaptar o substituir els elements forans per d'altres d'equivalents o semblants als de la cultura receptora («domesticació»).

El fet que el traductor es decideixi per l'una o l'altra, com ja hem dit, queda condicionada per diversos factors, però hi ha encara un darrer element que també interfereix en la recepció per part del públic del text: els directors teatrals són els encarregats d'interpretar les acotacions i l'obra i de decidir com l'han de transmetre els actors, de manera que el resultat final pot diferir de la intenció original de l'autor o del traductor.

La nomenclatura de Venuti és relativament moderna, però s'origina en una noció que, al llarg de la història, ha aparegut de manera recurrent a les reflexions sobre la tasca traductora: la fidelitat, concepte que nosaltres trobem desfasat i poc acurat perquè ens sembla ambigu. De fet, definir a qui ha de ser “fidel” el traductor és, en certa

manera, el dilema principal que intenten resoldre els intel·lectuals fins ben entrat el segle XX.

És per això que, en aquest capítol, ens dedicarem a contextualitzar, en primer lloc, les reflexions sobre la traducció que s'han fet des del *De optimo genere oratorum* de Ciceró, que es consideren les bases de la traductologia moderna, a la qual dedicarem un apartat a la segona part, fent èmfasi especialment en el corrent denominat Escola de la Manipulació, que se centra en l'estudi de la traducció dels textos literaris.

2.1. Estudis “tradicionals”: reflexions sobre la traducció fins al segle XX

Fins fa menys d'un segle, el debat sobre la traducció s'ha centrat, principalment, en la traducció paraula per paraula per oposició a la traducció del sentit, amb la fidelitat com a noció clau. Es considera que Ciceró és el primer que presenta aquesta dicotomia a *De optimo genere oratorum* (46 aC):

Y no los traduje como intérprete, sino como orador, con la misma presentación de las ideas y de las figuras, si bien adaptando las palabras a nuestras costumbres. En los cuales no me fue preciso traducir palabra por palabra, sino que conservé el género entero de las palabras y la fuerza de las mismas. No consideré oportuno el dárselas al lector en su número, sino en su peso (Vega 1994: 81).

També es considera que *De optimo genere interpretandi* de Sant Jeroni (395) és un dels textos claus del debat que ha arribat als nostres dies (i que encara dura) sobre la millor manera de traduir. Sant Jeroni advoca per la traducció del sentit en tots els casos, excepte quan es tracta de textos sagrats, els quals s'han de traduir paraula per paraula:

Porque yo no solamente confieso, sino que proclamo en alta voz que, aparte las Sagradas Escrituras, en que aun el orden de las palabras encierra misterio, en la traducción de los griegos no expreso palabra de palabra, sino sentido de sentido (Vega 1994: 88-89).

Aquesta diferenciació és deguda, sens dubte, a la necessitat de l'Església de tenir una sola interpretació de la paraula de Déu i, així, assegurar l'hegemonia del credo cristià. Des d'un punt de vista traductològic, ens sembla difícil de creure que Sant Jeroni fos capaç de dur a terme una traducció literal dels textos bíblics en les respectives llengües originals cap al llatí sense haver de recórrer a res més que al calc i produir un text coherent i lingüísticament acceptable. La majoria d'experiments que s'han dut a terme en les darreres dècades des d'un punt de vista hermenèutic conclouen que la traducció paraula per paraula és característica dels principiants, mentre que un traductor expert sempre es decanta per l'ús de tècniques que li permeten anar més enllà del pla lingüístic dels textos (Lörscher 1992, Kiraly 1995, Jääskeläinen/Gerloff 1996).

Sigui com vulgui, la dicotomia de Sant Jeroni va tenir prevalença durant l'Edat Mitjana, que es caracteritza, en termes traductològics, per la distinció entre la traducció de textos sagrats (que cal traduir paraula per paraula) i la resta de textos (traducció del sentit o traducció lliure). Durant el Renaixement, però, la traducció esdevé un element polític, ja que està estretament lligat al desenvolupament de les llengües nacionals i serveix com a eina per a transmetre coneixements, especialment els de l'Antiguitat.

Amb les guerres de religió del segle XVI es comença a debatre la necessitat de traduir els textos sacres més lliurement i tot respectant les normes de la llengua d'arribada. Martí Luter fou un dels grans defensors d'aquest corrent de pensament, com exemplifica aquest fragment de la *Sendbrief vom Dolmetschen* (1530):

Pues no hay que preguntar a las letras del latín cómo se debe hablar en alemán, tal y como lo hacen los borricos; hay que preguntar a la madre en la casa, a los niños en la calle, al hombre corriente en el mercado y mirarles en la boca cuando hablan y según ello traducir, de esta manera ellos entenderán y se darán cuenta de que se habla alemán con ellos" (Vega 1994: 114).

Malgrat que durant aquesta època també es critica la legitimitat de l'activitat traductora, al segle XVII es consagra l'estil traductor de les "belles infidèles", anomenades així arran de la comparació que fa Ménage de les traduccions de Pierre d'Ablancourt amb una seva amant, «bella però infidel» (Hurtado Albir 2001: 110). Aquest tipus de textos es caracteritzen per l'adaptació dels continguts al «bon gust» francès del moment, tant a nivell lingüístic com extralingüístic, que es va convertir en una moda arreu d'Europa. Principalment, els traductors acostaven als lectors els elements lingüístics i culturals de l'original, «domesticaven» el text per a fer-lo més proper als destinataris i, per tant, més accessible o fàcil d'entendre.

Això no obstant, tan sols mig segle més tard es va originar un corrent crític que intenta trobar unes regles per a la traducció correcta, que es desenvolupa al segle XVIII, sobretot a França. De fet, a l'article de l'Enciclopèdia Il·lustrada, Marmontel distingeix entre versió (entesa com a traducció literal) i traducció (entesa com a text en el qual hi ha una adaptació a la llengua d'arribada), si bé la tendència del moment es centra més aviat en textos de caire científic i tècnic que no pas literari. L'Enciclopèdia també inclou una definició força negativa dels traductors, tot presentant-los com «criados que quieren dar un mensaje de parte de sus señores y que dicen exactamente lo contrario de aquello que les han ordenado» (Vega, 1994: 215), remetent-se probablement a la tendència de les belles infidels.

D'altra banda, als països de parla alemanya es produeix l'efecte contrari i s'aposta, a través del corrent racionalista, per un literalisme que segueix més de prop l'original, si bé s'amplia la unitat de traducció i es considera que cal centrar-se més en les frases que no pas en les paraules individualment. Cal dir, però, que altres autors germanòfons tendeixen cap al corrent il·lustrat i vinculen la traducció amb l'expressió del pensament humà (Hurtado Albir, 2001: 112).

Al llarg del segle XIX, els camps en els quals es tradueix s'amplien gràcies a la industrialització i els intercanvis comercials. També es comença a deixar de prioritzar la traducció de literatures «clàssiques» per a satisfer un públic que vol entrar en contacte amb literatures i cultures «exòtiques» i contemporànies, en part com a mostra de rebuig al classicisme francès dels segles anteriors. Això fa que la traducció segueixi l'estela del literalisme racionalista alemany, ja que es vol remarcar les diferències culturals del text original respecte de la cultura d'arribada tot mantenint el color local i les peculiaritats culturals.

A l'assaig «Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens», Schleiermacher (1813) no només distingeix entre els traductors, que treballen essencialment amb textos escrits i de caire literari, filosòfic o científic, i els intèrprets, que fan la seva tasca oralment i principalment en l'àmbit de les transaccions comercials, sinó que també posa en relleu que la traducció és un pont no només entre parlants de llengües diferents, sinó també entre parlants d'una mateixa llengua però «de nuestra misma clase, pero de sensibilidad y temperamento diferentes» (Vega, 1994: 244). Sembla, per tant, que a les reflexions sobre la traducció s'hi comença a prendre consciència dels elements extratextuals, especialment la figura del traductor com a mediador entre dues parts, si bé des d'un punt de vista actual és insuficient. Durant el segle XIX, a més, la traducció adquireixen un rol destacat com a eina per a la creació de sistemes literaris i l'estandardització de les llengües nacionals, com veurem més endavant.

No és fins a la segona meitat del segle XX, amb la fi de la segona guerra mundial com a moment clau, que la traducció i la interpretació no són considerades una disciplina científica, donant lloc a l'aparició de la traductologia moderna. Durant la primera meitat incrementa l'interès per la traducció des d'un punt de vista teòric i la formació de traductors i intèrprets, especialment arran de la necessitat creada per una

incipient globalització a nivell de relacions internacionals, per l'aparició de nous mitjans, com la traducció audiovisual, o pel desenvolupament científic i tecnològic arreu del món.

D'aquesta època primerenca són especialment destacables les reflexions hermenèutiques d'autors com Benjamin, Fulda o Ortega y Gasset, els quals presenten un enfocament més filosòfic segons el qual la traducció té la funció de posar de relleu el llenguatge més que no pas transmetre un missatge. Ortega y Gasset, de fet, fins i tot arriba a considerar la traducció un gènere literari per ella mateixa. Per tant, aquesta tendència està més centrada en la traducció «paraula per paraula» o d'unitats lingüístiques més grans, com ara la sintaxi. Paral·lelament, a la Unió Soviètica es potencia la traducció d'obres literàries universals i, arran d'això, diversos autors escriuen reflexions sobre la tasca traductora en què estableixen un vincle entre la teoria i la pràctica, essencialment pel que fa a la traducció literària.

Sobretot arran de la feina dels intèrprets simultanis durant els judicis posteriors a la guerra, però també gràcies a l'aparició dels mitjans audiovisuals, les dicotomies i les nocions tradicionals (com ara la possibilitat de traduir-ho tot, la fidelitat o la traducció del sentit per oposició a la traducció paraula per paraula) són substituïdes per teories científiques més complexes i que sovint abandonen el camp de la lingüística com a únic punt de partida. També es tenen en compte nocions i elements sobre els quals no s'havia posat atenció fins aquell moment.

Hurtado (2001) agrupa les teories modernes en cinc grans blocs, dins dels quals s'engloben diversos corrents, i que responen a l'evolució més o menys cronològica que ha patit la disciplina durant les darreres dècades. Es tracta dels enfocaments lingüístics, els enfocaments textuais, els enfocaments cognitius, els enfocaments comunicatius i

socioculturals, i els enfocaments filosòfics i hermenèutics. Els descriurem més endavant en aquest capítol.

2.2. La traducció com a eina per al desenvolupament de les llengües

Històricament, la traducció, especialment de textos literaris però també científics, ha contribuït al desenvolupament no només de les llengües sinó també de les cultures i de les literatures nacionals. Ho exemplifiquen casos tan allunyats geogràficament i en el temps com la traducció de la Bíblia a l'alemany de Martí Luter al segle XVI i a l'hebreu a partir del segle XIX, entre molts altres que tenen en comú un element principal: la llengua d'arribada es trobava en un estat de desenvolupament.

La traducció de Martí Luter no és un fet aïllat a l'Europa renaixentista. A l'edat mitjana, l'ús de les anomenades llengües vulgars s'havia fet cada cop més estès en detriment del llatí, que es mantenia, principalment, com a llengua d'ús eclesiàstic. La traducció de textos científics i filosòfics cap a les llengües vernacles va ser un dels primers indicis que el llatí perdia força com a llengua de cultura. Un dels casos més evidents d'aquest fet el trobem a l'Anglaterra del segle IX: el rei Alfred (849-899) va establir l'anglès com la llengua vehicular de la transmissió de coneixements, en part perquè el poble ja no entenia el llatí i, en part, perquè creia que donar a l'anglès la categoria de llengua nacional en potenciaria l'ús i la faria més forta.

Es podria dir que el rei Alfred va ser pioner a vincular la llengua nacional amb el poder polític i considerar la traducció un vehicle a través del qual s'havia d'enriquir la llengua i potenciar l'alfabetisme entre la població. És per això que va aprendre llatí quan tenia uns quaranta anys i es va dedicar a traduir literatura científica (concretament, història, filosofia i textos religiosos o moralitzants). Malgrat que alternava la traducció

paraula per paraula amb una traducció més lliure, sempre incloïa comentaris sobre la tasca traductora (Delisle i Woodsworth, 1995).

Cal destacar també que les traduccions d'Alfred tenien un pes polític. D'una banda, el fet que el rei fes servir l'anglès com a llengua vehicular creava un sentiment d'unitat nacional i, d'altra banda, assentava les bases per a l'estandardització de la llengua i la posterior aparició de literatura pròpia. Alfred no va ser, però, l'únic monarca medieval que va potenciar la traducció. A la segona meitat del segle XIV, Carles V de França va fundar la biblioteca del Louvre, en la qual deu traductors s'encarregaven de traduir aproximadament un miler de manuscrits.

També a l'Edat Mitjana apareix l'Escola de Traductors de Toledo, que s'encarrega de «divulgar la cultura hebraica, àrab i cristiana» (Hurtado Albir 2001: 106). Ens trobem davant d'un cas curiós de traducció que va contribuir al desenvolupament de la llengua – en aquest cas, de la castellana. Com que la llengua de cultura de l'època encara era el llatí, aquesta darrera era la llengua d'arribada, però pocs traductors tenien els coneixements d'àrab o d'hebreu que permetrien fer una traducció acurada, de manera que calia fer un pas intermedi: una traducció de l'àrab o de l'hebreu cap al castellà (que, normalment, era oral, però fins als nostres dies han arribat alguns testimonis escrits), a partir de la qual es traduïa cap al llatí. Aquests passos en castellà han permès als estudiosos analitzar la creació de neologismes i termes científics durant l'Edat Mitjana.

Més proper al nostre temps, l'assaig «Über die verschiedene Methoden des Übersetzens» de Friedrich Schleiermacher (1813) és considerat una de les primeres reflexions «modernes» sobre la traducció perquè té en consideració la funció social d'aquesta activitat. Schleiermacher era partidari de la traducció estrangeritzadora en tant que eina per a la creació de la llengua nacional en el context de la unificació alemanya,

de manera semblant a com Martí Luter hi havia contribuït amb la traducció de la Bíblia al segle XVI. Segons Schleiermacher, la llengua de la nació alemanya havia de ser, naturalment, l'alemany que parlava el poble i no pas el francès, que en aquell moment era la llengua de cultura.

L'autor criticava que, a causa de la forta influència del francès, els alemanys no se sabien expressar correctament en la seva pròpia llengua i ho considerava un impediment per al creixement i el desenvolupament de la nació. Si bé aquest tipus de pensament està molt estretament lligat a un context històric molt concret, en què Alemanya s'estava formant com a país en el sentit actual i pretenia disputar l'hegemonia a la veïna i rival França, també cal destacar que estava molt arrelada la idea que la llengua alemanya no tenia prou força per a ser considerada una llengua nacional o de cultura.

Com a mostra de rebuig a l'hegemonia francesa en l'àmbit de les arts i de les lletres, Schleiermacher proposava la formació d'una elit educada en la tradició llatina i grega. Aquest públic passaria a ser, per tant, destinatari de traduccions de textos antics en alemany de tendència estrangeritzadora: el fet de conèixer les llengües i les cultures de partida farien innecessàries l'explicitació o l'adaptació, contràriament al que feien els traductors francesos, més avessats a «afrancesar» els textos. La traducció, a més, serviria com a eina per a educar les classes elevades i els donaria un model a seguir i imitar per a crear un sistema literari propi.

La funció del traductor és, segons Schleiermacher, crear un vincle entre l'autor i el lector del text i l'objectiu principal de la traducció és «to bring the latter to an understanding and enjoyment of the former as correct and complete as possible without inviting him to leave the sphere of his mother tongue» (Lefevre 1977: 74). Així doncs, allò que el traductor ha de prioritzar és la proximitat amb el text original. No podem

deixar de banda que aquest plantejament té com a públic destinatari una elit culta i educada en la tradició clàssica, per oposició a les classes populars, la qual cosa es contradiu, en certa manera, amb la intenció de crear una llengua nacional amb una forta càrrega identitària.

Joan Oliver és partidari d'una mesura semblant. El context en què es dona aquest plantejament té algunes similituds amb el de Schleiermacher, com veurem a més detall al capítol dedicat a la trajectòria traductora d'Oliver. El sabadellenc també advoca pel domini cultural d'una classe social elevada i coneixedora dels canons literaris i artístics per tal que aquest grup influeixi directament en el desenvolupament, des de dalt, de la llengua i la cultura catalanes, tot emulant els models d'altres sistemes literaris – més concretament, el francès.

2.3. Estudis contemporanis: més enllà de la paraula

A la segona meitat del segle XX, l'estudi de la traducció va adquirir un reconeixement com a disciplina científica i el debat deixa de girar entorn a la dicotomia «traducció literal – traducció lliure» per a fixar-se en altres elements que intervenen en la tasca traductora i per a trobar-ne una definició més acurada. Per a aquest apartat emprarem la terminologia d'Hurtado Albir (2001: 125-126), que distingeix entre cinc grans grups d'enfocaments teòrics. Es tracta dels enfocaments lingüístics, els enfocaments textuais, els enfocaments cognitius, els enfocaments comunicatius i socioculturals, i els enfocaments filosòfics i hermenèutics.

Les teories dels enfocaments lingüístics parteixen principalment del camp de la lingüística (lingüística comparada, estilística comparada, comparacions de les gramàtiques de la LO i de la LT, etc.), i entenen la traducció com el pas d'una llengua A a una llengua B. La unitat traductològica és, per tant, la paraula. A la dècada dels

setanta, però, es va considerar insuficient i es va començar a estudiar el text com una unitat que no només es conforma del pla purament lingüístic sinó que cal tenir present el tipus de text que es tradueix i les convencions que el defineixen o limiten. Una revisió d'aquest enfocament per part d'autors com Mona Baker (1992) o Hatim i Mason (1990), entre molts altres, estudia el text des del punt de vista de l'anàlisi del discurs.

Malgrat les innovacions que l'enfocament textual va comportar, s'ha considerat insuficient per part d'autors englobats dins dels enfocaments cognitius. És mitjançant la observació de la interpretació que Lederer i Seleskovitch desenvolupen la teoria interpretativa o teoria del sentit (Hurtado, 2001: 128). Els investigadors s'adonen que, durant la interpretació, no hi ha temps de traduir el text sencer, paraula per paraula, i els intèrprets transmeten el sentit del discurs, una idea més o menys general del que s'ha dit en el text original.

De manera similar, els autors dels denominats enfocaments comunicatius i socioculturals tampoc no queden satisfets amb aquesta explicació perquè els sembla que deixa de banda tots els elements extratextuals, com ara la cultura o la funció del text o la recepció que en fa el públic destinatari. En aquest àmbit hi trobem, d'una banda, els traductors bíblics, que es consideren pioners en adonar-se que els receptors de les traduccions no sempre coneixien les referències culturals i es van plantejar de trobar una solució per facilitar-los la comprensió del text. Nida (1945) i Margot (1979), partint de la sociolingüística, van buscar maneres de classificar les diferències culturals que s'han de tenir en compte per aconseguir que la traducció esdevingui un acte comunicatiu dinàmic. El primer parla de les diferències a nivell d'ecologia, de cultura material, de cultura social, de cultura religiosa i de cultura lingüística, mentre que el segon estableix que les diferències poden ser de tres tipus: existència de mitjans diferents per als mateixos objectes, uns mateixos objectes o esdeveniments que tenen sentits diferents o

objectes i esdeveniments que no existeixen en altres cultures (Hurtado Albir, 2001: 523-524).

De l'altra banda, els anomenats funcionalistes se centren en la funció textual i la funció de la traducció. Durant la dècada dels vuitanta, Reiss i Vermeer van desenvolupar la teoria de l'*skopos*, basada en una proposta de Reiss d'un model per a la crítica de les traduccions (Hurtado Albir, 2001: 526). La teoria de l'*skopos* afirma que la finalitat determina com ha de ser la traducció i, per tant, l'encàrrec i el destinatari tenen un paper clau en aquesta teoria, ja que en funció d'aquests elements la traducció adquireix un seguit de característiques concretes. Per exemple, una traducció del *Tirant lo Blanc* no serà igual en una versió per a estudiants de filologia que en una versió per a nens, sinó que caldrà adaptar-la a les necessitats del públic destinatari.

Basant-se en l'anàlisi funcional, Holz-Mänttari (1981, 1984) fa èmfasi en sis qüestions: qui tradueix?, per a qui?, amb quina finalitat?, en quin context històrico-social?, què tradueix?, i com ho fa? L'autora considera que la traducció és un procés de translació cultural a través de textos basat en la cooperació, i que cal prioritzar la situació en la qual sorgeix l'acció de traduir per a deduir-ne la funció. Christiane Nord (1988), per la seva banda, aporta el concepte de lleialtat. L'autora opina que, a banda que la funcionalitat és el criteri més important de la traducció, el traductor té un compromís bilateral: amb el text de partida i el client, d'una banda, i amb el text d'arribada i els destinataris, de l'altra. Així doncs, troba un equilibri en la discussió sobre la importància de posar més de relleu el text original o el d'arribada. Finalment, un altre enfocament funcionalista és el de l'Escola de la Manipulació, que explicarem amb més detall a continuació.

2.4. Estudis contemporanis: l'Escola de la Manipulació

L'anomenada Escola de la Manipulació engloba autors de diverses procedències geogràfiques que comparteixen el punt de vista que traduir és equivalent a «manipular» el text sempre perquè el resultat mai no pot ser exactament igual que l'original: sempre es perd alguna cosa, sempre s'hi ha d'introduir algun tipus de modificació o d'adaptació.

Aquest corrent se centra principalment en els textos literaris. És per això que Hermans (1985) critica el paper marginal de la traducció dins dels estudis sobre literatura i l'excessiva importància atorgada al text original, i proposa que la literatura es consideri un sistema complex i dinàmic. Al mateix temps, remarca la importància d'estudiar els aspectes teòrics en relació amb casos pràctics de traducció literària i observar-hi patrons de conducta que es repeteixen, la qual cosa permetria establir unes normes que regeixin el procés de la traducció.

Aquestes normes, basades en la sociologia de Niklas Luhmann, no deixen de ser, per a Hermans, la capacitat del traductor de saber-se adaptar a les convencions socials i a les expectatives que es fan als receptors del nou text. La traducció, com a acte comunicatiu i social, és un intercanvi, una interacció: les traduccions apareixen perquè hi ha una demanda per part d'algú, d'un públic receptor potencial en un context diferent d'aquell en què el text original apareix. Això implica, automàticament, que el receptor del text original i el receptor de la traducció no tinguin a les mans la mateixa obra exactament. D'una banda, el text traduït ha passat primer per una «manipulació» per part del traductor, que l'ha adaptat tot prenent un seguit de decisions sens dubte influïdes pels propis coneixements, les pròpies experiències i per l'encàrrec de traducció, el qual limita la capacitat de presa de decisions del traductor: la línia editorial, el públic destinatari, les modes de l'època, etc., són alguns dels elements que poden

modificar el text d'arribada o que poden forçar el traductor a inclinar-se per una opció concreta.

Hermans també fa èmfasi en la teoria del polisistema literari, terme encunyat per Even-Zohar (1979), que posa de manifest que la literatura forma part d'un sistema dinàmic, heterogeni i complex que es relaciona amb altres sistemes socials, com ara l'estructura social, l'economia o les ideologies. Per tant, considera que el text no es pot desvincular del seu context històric, social i polític, del conjunt literari de la cultura en què apareix i de la literatura en sentit universal. La traducció i, més concretament, la literatura traduïda, no es pot excloure d'aquest sistema perquè a través de les traduccions s'introdueixen nous estils literaris o obres que influeixen en la producció de la cultura d'arribada. Even-Zohar puntualitza, però, que la quantitat de traduccions que es genera en un sistema sempre queda subordinada al context històric i sociocultural i a les necessitats del sistema: segons aquesta idea, un sistema literari fort, ben format, no necessita tantes traduccions com un que es comença a configurar.

En canvi, Lefevere (1985) proposa situar el context extratextual, sobretot el social, en comptes del text mateix al centre de l'anàlisi per tal de determinar quin rol ha adquirit la literatura dins del sistema, tant pel que fa a la recepció com a la creació de textos a la cultura meta. L'autor, a més, opina que qualsevol acte de creació textual està relacionat amb la manipulació o, en la seva terminologia, amb la reescriptura (Lefevere, 1992: xi):

Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulative literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and in its positive aspect it can help in the evolution of a literature and a society. Rewritings can introduce new concepts, new genres, new devices, and the history of translation is the history also of literary innovation, of the shaping power of one culture upon another. But rewriting can also repress innovation, distort and contain (Lefevere, 1992: xi).

Segons aquesta premissa, la traducció (però també altres gèneres com la crítica o la historiografia, entre altres) té una forta càrrega de quatre factors: en primer lloc, la ideologia, tant del traductor com de l'agent que ha impulsat l'encàrrec de traducció; en segon lloc, un element poètic entès com «un element de control intern del sistema» (Marco, 2002: 28); en tercer lloc, el discurs i tot allò que el configura, és a dir, el context sociocultural; i, en quart lloc, el llenguatge com a vehicle d'expressió d'una cultura.

Toury (1980) també advoca per un sistema descriptiu de la traducció i, basant-se en la teoria del polisistema, proposa unes normes de traducció: la norma inicial, les normes preliminars i les normes operatives. La norma inicial és la que determina el tipus de traducció: el traductor decideix si vol donar al text un enfocament més proper al de la cultura d'arribada o al de la cultura de l'original. A partir d'aquesta divisió, Toury defineix els conceptes d'adequació i d'acceptabilitat: el primer, lligat a l'exotització, prioritza les normes de la cultura del text original, mentre que el segon, més partidari de l'apropament, tendeix a prioritzar les normes de la cultura d'arribada.

2.5. L'adaptació

Al llarg de la història s'ha debatut, en traductologia, sobre la diferència entre traducció, adaptació i versió. Sovint, i prenent la cèlebre dicotomia de Sant Jeroni com a referència, s'ha dit que la traducció és l'equivalent a traduir «paraula per paraula» per oposició a la traducció del sentit o traducció lliure, anomenada sovint adaptació o versió. Per tant, molts pensadors han considerat que dir-li «traducció» a un text passat d'una llengua a una altra era una cosa ben feta, mentre que una adaptació era vista,

normalment, com una manipulació, un engany. Com hem vist anteriorment, però, en alguns moments de la història s'ha invertit la tendència i l'adaptació, entesa com una aproximació a la cultura d'arribada, era la norma a seguir. Així doncs, queda clar que l'adaptació ha significat una cosa o una altra en funció de l'època, dels destinataris del text traduït i de les tendències del moment.

En la traductologia moderna, l'adaptació encara és un concepte que costa de definir. Sovint va lligada al teatre i a la literatura per a nens o per a estudiants de llengües estrangeres, encara que ens els darrers anys també s'ha relacionat amb la publicitat i altres mitjans audiovisuals, com ara el cinema, i, més concretament, al pas d'un mitjà a un altre (d'una novel·la al cinema, per exemple). L'adaptació, doncs, respon a uns criteris estètics i funcionals que varien en relació amb els destinataris i les tendències de cada període històric. Actualment, però, alguns autors no estan d'acord amb la distinció entre traducció i adaptació perquè són del parer que l'activitat traductora engloba qualsevol tipus de transformació.

L'adaptació com a estratègia es pot descriure, segons els criteris Vinay i Darbelnet (1958), com el procés que té lloc quan el context de la llengua d'origen obliga a dur a terme una recreació en la llengua d'arribada a causa de la manca d'equivalències i la impossibilitat de substituir-les amb elements propis de la cultura de la llengua d'arribada. En aquest cas, cal trobar un referent que tingui unes implicacions iguals o semblants en la llengua d'arribada. Aquests autors consideren que hi ha dos tipus de traducció possible: la traducció literal, que manté l'estructura morfosintàctica de l'original en la llengua d'arribada (la qual cosa només és possible entre llengües molt properes) i la traducció obliqua, que no permet la traducció paraula per paraula i obliga el traductor a buscar solucions alternatives.

En el cas de les traduccions literals, destaquen tres estratègies possibles: el préstec (la paraula es manté com a la llengua d'origen i, per tant, es crea un neologisme en la llengua d'arribada), el calc (es manté l'estructura morfològica del mot en la llengua de partida però amb paraules de la llengua d'arribada) i la traducció literal (es tradueixen paraula per paraula els elements d'una expressió o d'una frase). En canvi, per a la traducció obliqua proposen les estratègies següents: la transposició (es modifica la categoria gramatical d'una paraula: un verb per un substantiu, un substantiu per un sintagma preposicional, etc.), la modulació (un canvi en el punt de vista en sentit cognitiu, com ara «Guinea pig» per «conillet d'Índies»), l'equivalència (per exemple, les frases fetes, en què es manté una mateixa idea mitjançant imatges diferents però equivalents en el significat), i l'adaptació (es substitueix un element cultural propi de la llengua de partida per un altre amb connotacions iguals o similars en la llengua d'arribada).

Paral·lelament, proposen parells oposats d'estratègies (excepte la compensació i la inversió), els quals es poden entendre com les dues cares d'una mateixa moneda: concentració vs. dissolució (l'ús de diversos elements lingüístics per a termes formats per un sol mot, o viceversa), amplificació vs. economia (emprat quan la traducció d'un terme requereix una explicació del sentit que engloba l'original en menys paraules o, en el cas oposat, la reducció de l'explicació amb un terme), ampliació vs. condensació (semblants a la dicotomia amplificació vs. economia, però en aquest cas centrat en l'àmbit exclusivament gramatical, no del significat), explicitació vs. implicitació (introducció d'informació explícita o elisió de la informació perquè el context fa implícites les connotacions del terme), generalització vs. particularització (es passa d'un terme concret a un de més general, o viceversa), gramaticalització vs. lexicalització (la substitució d'un element gramatical per un de lèxic, o viceversa), la compensació

(introducció d'un element d'informació o un efecte estilístic del text original en un altre punt del text perquè no era viable en el punt original) i la inversió (col·locar un terme en una posició diferent dins de la frase respecte de la posició en què apareixia a l'original).

Hurtado i Molina (2002: 509-511), basant-se en la classificació de Vinay i Darbelnet, proposen divuit estratègies possibles des d'un punt de vista funcional, entre les quals hi ha l'adaptació, entesa també com la substitució d'un element culturalment molt marcat de la llengua d'origen per un altre de la llengua d'arribada amb unes connotacions similars. Ho exemplifiquen amb la substitució del beisbol en un text anglès americà pel futbol en un text en castellà com a hipotètic cas d'adaptació per les connotacions que tenen aquests esports per als lectors d'un text i de l'altre (2002: 509). Tant les estratègies proposades per Vinay i Darbelnet com les d'Hurtado i Molina ens semblen un bon punt de partida en l'intent de descriure les decisions dels traductors, però les definicions d'adaptació ens semblen massa enfocades a elements culturals exclusivament i, des del nostre punt de vista, la majoria les estratègies esmentades són una forma d'adaptació, en tant que no es recorre a una equivalència absoluta, sinó que es busquen elements amb connotacions iguals o similars per al públic receptor. A més, ens sembla que es limiten massa al nivell textual i no tenen en compte el pas d'un mitjà a un altre, com en el cas de les adaptacions cinematogràfiques d'una obra literària, per exemple.

Newmark (1981) i Coseriu (1977) justifiquen l'ús de l'adaptació en els textos didàctics sobre llengua, és a dir, metalingüístics. Aquests autors opinen que en la traducció d'aquestes obres ha de prevaldre la funció per damunt de la forma, de manera que és més acceptable una versió lliure que no pas una de més literal o fidel a l'original. Com hem dit abans, malgrat que actualment el concepte de «fidelitat» es fa servir poc

perquè es considera ambigu, l'adaptació ha anat de la mà de tots els debats per definir la traducció al llarg de la història i s'ha considerat una versió «poc fidel» de l'original.

En canvi, Bastin (1993) proposa una definició d'adaptació en relació amb tres nocions: la d'estratègia de traducció, la del metallenguatge i la de la fidelitat, malgrat que aquesta darrera és força ambigua i poc emprada en la traductologia moderna. L'autor elabora una llista d'estratègies possibles per a fer una adaptació, classificades en funció del mode, dels factors o motius que condueixen a aquesta tècnica i de les restriccions. En el primer cas es contempen la traducció paraula per paraula del text original, l'omissió o eliminació d'informació, l'expansió o explicitació d'informació que no apareix a l'original, l'exotització (introducció de conceptes de la cultura del TO que no existeixen en la cultura del TT), l'actualització (substitució d'elements antiquats o poc clars per d'altres de més propers al lector del TT), l'equivalència situacional (introducció d'un context que el lector en LT pugui reconèixer més fàcilment que el de la LO) i la creació.

Pel que fa als factors o motius, Bastin (1993: 475) distingeix entre un seguit de categories que poden confluïr en un mateix text i que condicionen el tipus d'adaptació en funció de si els problemes apareixen a nivell textual (adaptació local) o contextual (adaptació global):

- manca del codi (*cross-code breakdown*): absència d'un equivalent lingüístic exacte en la LT per a un concepte de la LO
- inadequació de la situació (*situational inadequacy*): el context de la LO no existeix en LT
- canvi de gènere (*genre switch*): modificació del discurs en funció dels destinataris
- interrupció del procés comunicatiu (*disruption of the communication process*): modificacions de l'estil, del contingut o de la representació del text en relació a les necessitats comunicatives.

Finalment, pel que fa a les restriccions, Bastin menciona els coneixements previs i les expectatives del lector, la llengua d'arribada i el significat i el propòsit del text original com algunes de les més evidents, com també fa referència a la importància de l'encàrrec i del mecenes, especialment en les adaptacions globals, com a elements delimitadors de l'ús d'estratègies de traducció.

Hurtado Albir (2001), d'altra banda, proposa una classificació de mètodes de traducció en què s'inclou l'adaptació com a tècnica depenent del mètode lliure. Segons l'autora, aquest mètode «no persigue transmitir el mismo sentido que el texto original aunque mantiene funciones similares y la misma información» (2001: 252), i l'equipara al que Nord anomena traducció heterofuncional. El mètode lliure té dos subnivells: la versió lliure, que s'allunya de l'original mitjançant tècniques com l'eliminació o addició d'elements segons el criteri del traductor; i l'adaptació, que, si bé també introdueix modificacions «domesticants» de cara als receptors del text traduït, és més propera a l'original a nivell de macroestructura.

De manera paral·lela i no necessàriament relacionada amb la traducció (encara que és una disciplina que també s'hi té en compte), els *adaptation studies* analitzen l'adaptació entesa, principalment, com el procés de passar un text d'un mitjà a un altre, si bé també es tenen presents elements com la rebuda dels textos al llarg de la història o el procés psicològic d'arribar a entendre's en un acte comunicatiu. Els estudiosos d'aquest corrent es centren tradicionalment en la relació entre la literatura i el cinema, però també amb la literatura infantil o qualsevol tipus de text que demana una reescriptura del missatge per respondre a unes necessitats específiques. Els estudis sobre l'adaptació, igual que la traductologia, tenen les bases assentades sobre la noció de fidelitat i en la crítica literària i, per extensió, a la crítica de cinema: molts crítics donen per bona una adaptació sempre que sigui tan propera al text original com sigui possible.

De fet, el paper de l'autor del text original i la fidelitat són el centre d'un debat semblant al que s'ha donat històricament en la reflexió sobre la traducció i envoltat de la mateixa controvèrsia.

Raw (2013), però, afirma que l'adaptació no només es refereix a les transformacions textuais, sinó també al procés de «coming to terms with new material and new phenomena» (2013: 3). Així doncs, en aquesta definició d'adaptació també s'hi engloben actes de comunicació tan bàsics com la interpretació que l'oient fa d'allò que li expressa l'interlocutor per tal de comprendre quina informació li està transmetent, quin significat i quines implicacions té, etc.

Raw emprà el símil de la ruta de la seda per a exemplificar la seva definició. Els viatgers de la ruta de la seda durant l'Edat Mitjana van establir contacte amb noves cultures, la qual cosa va comportar, inicialment, problemes de comprensió a causa de les diferències de creences, tradicions, ideologies i, evidentment, llengües. Analitzant aquesta època, diversos autors s'adonen que l'adaptació permet reconèixer cultures, individualismes, minories socials, etc., que fins aquell moment desconeixíem o no reconeixíem i, alhora, redefinir-nos nosaltres mateixos com a individus o com a grup social. Els textos literaris juguen un paper destacat en aquest descobriment de l'alteritat i en l'autodescobriment, sobretot des d'un punt de vista historiogràfic o diacrònic. L'anàlisi dels textos de diversos mercaders i missioners europeus de la ruta de la seda per part de Victoria Bledsloe (2013) demostra que, si bé hi havia un interès per les cultures asiàtiques, la voluntat d'arribar a la comprensió mútua no es donava per feta, principalment perquè els europeus es consideraven superiors.

Des del nostre punt de vista, el que Bledsloe descriu és el que fa el traductor: coneix la cultura de la llengua de partida i la cultura de la llengua d'arribada, cadascuna amb les seves particularitats i normes, i, a l'hora de traduir, ha de prendre decisions per

tal de mantenir un equilibri entre el text original i allò que és acceptable i efectiu de cara al públic destinatari. Francesc Parcerisas (2013) posa com a exemple les traduccions al català de dues obres de Molière per part d'Alfons Maseras, publicades entre 1930 i 1936, en què el traductor prescindeix de les formes en vers de l'original i escriu en prosa «per poder incorporar a la cultura catalana algunes de les obres mestres de la literatura mundial» (2013: 88). Els lectors no només van donar una bona rebuda a aquestes versions sinó que les consideraven una millora respecte de l'original perquè en aquell moment la prosa tenia més prestigi que la poesia i la traducció va adquirir, en aquest cas, una funció renovadora. Com que la funció del text original es va mantenir en la traducció, es van «passar per alt» o es «perdonar» els canvis de registre, de mode, etc. En general, el públic receptor està disposat a acceptar aquesta mena de modificacions sempre que la funció del text no perdi l'essència.

Diversos autors han criticat l'enfocament teòric tradicional dels estudis sobre l'adaptació degut al fet que sovint s'aproximen massa a la crítica literària o a la crítica cinematogràfica i no tenen presents els altres àmbits en què cal recórrer a l'adaptació. Gary Bortolotti i Linda Hutcheon, per exemple, l'exploren des de la biologia i la comparen amb la selecció natural i l'evolució de les espècies (Whelehan, 2013: 22). Segons aquesta perspectiva, l'adaptació és com una espècie que ha evolucionat a partir d'una altra i en manté els trets principals, però les modificacions que ha patit en el procés fan evident que es tracta d'un ens completament nou i independent. Des del punt de vista de la psicologia, l'adaptació és un procés instintiu de l'ésser humà, tant mental com físic, que ens fa adquirir estratègies de solució de problemes per tal que emprem aquelles que considerem més adequades i que ens representin el mínim esforç segons la situació (Raw, 2013: 4).

Venuti advoca per trobar paral·lelismes entre la traductologia i els estudis sobre l'adaptació en tant que en tots dos casos s'analitza el resultat sabent que s'ha guanyat i s'ha perdut respecte de l'original i, per tant, una simple comparació entre els dos textos és insuficient per a l'anàlisi. De fet, la gran varietat de disciplines que es poden arribar a englobar dins dels estudis sobre l'adaptació ha despertat crítiques a les bases teòriques, basades gairebé exclusivament en l'anàlisi del procés de transformació d'una obra literària en una obra cinematogràfica o de la posada en escena d'una obra de teatre.

Arran d'això, s'ha proposat la distinció entre «adaptació» i «intermedialitat» (Whelehan, 2013: 19). L'intermedialitat es refereix al pas d'un mitjà a un altre (per exemple, d'una novel·la a una adaptació cinematogràfica) mentre que en el cas de les modificacions dins d'un mateix mitjà parlariem d'intramedialitat (per exemple, la reducció d'una novel·la a un nivell adequat al lector novell) de transmedialitat quan ens referim a l'ús de diversos mitjans dins d'una mateixa adaptació (per exemple, l'òpera, que combina música i teatre). Per això no estem d'acord amb l'ús que Irina Rajewsky (2005) dóna a l'intermedialitat com a terme genèric que engloba l'adaptació, l'intramedialitat i la transmedialitat com a subcategories. Des del nostre punt de vista, totes tres són nivells diferents en l'adaptació del mitjà, però considerar l'adaptació com a terme genèric, però, tampoc no ens sembla adequat pel fet que ens sembla que el terme «adaptació» engloba molts més elements i la definició no s'hauria de limitar al mitjà.

Així doncs, on hauríem de situar la frontera entre la traducció, l'adaptació i la versió? Es tracta, efectivament, de conceptes diferents o de matisos d'una única disciplina? Considerem que el problema de base el trobem en la dicotomia clàssica de Ciceró i de Sant Jeroni, que encara avui és el punt de partida a partir del qual es

construeixen moltes definicions. La traducció, per tal que sigui acceptable per al públic receptor, sempre requereix un grau de manipulació en major o menor mesura: la traducció paraula per paraula, per exemple, no resulta satisfactòria ni a nivell textual ni a nivell lingüístic, no compleix amb la funció comunicativa en tant que el receptor no pot entendre el significat i, per tant, no és acceptable. La dicotomia clàssica, doncs, queda invalidada com a possibilitat de traducció acceptable o correcta.

Això no obstant, la qüestió que ens interessa de les reflexions històriques és la de l'autoria del text original, una noció que també resulta problemàtica en els *adaptation studies* a l'actualitat, sobretot pel que fa al concepte de plagi. El plagi és vist actualment com una violació dels drets d'autor, un robatori de la propietat intel·lectual. No sempre ha estat així històricament, i és innegable que la línia que separa el plagi d'altres formes com la paròdia o la revisió modernitzada d'altres obres és molt fina i difícil de definir. Per posar un exemple, Cervantes assegura diverses vegades al llarg d'*El Quixot* que l'obra és, en realitat, una traducció del manuscrit d'un autor morisc.² Tant si això és cert com si fou una estratègia de Cervantes per a evitar confrontacions amb la censura inquisitorial de l'època, ningú no posa en dubte qui és l'autor del text. Tampoc no són vistes com plagis les paròdies, en què s'evidencia que el punt de partida és una obra existent i que sovint comparteixen prou elements perquè el públic identifiqui els referents de l'obra original, ni les versions modernitzades de clàssics de la literatura.

Creiem que l'acceptació per part del públic d'aquestes noves versions es deu al fet que sempre hi ha un grau d'adaptació, la qual cosa fa que els receptors hi trobin nous elements o una distància prou gran per a considerar «nova» l'obra. Com més gran és la distància respecte de l'original, més probable és que el nou text sigui considerat una

² La investigadora Jadwiga Konieczna-Twardzikowa analitza l'obra cervantina amb la intenció de resoldre la incògnita sobre l'origen d'El Quixot. Vegeu Konieczna-Twardzikowa, Jadwiga. “¿Es el Quijote una traducción?”

obra original en comptes d'un derivat d'una obra prèvia. En canvi, com més s'assembla el nou text a l'original, més probable és que el públic el rebi com un plagi.

Hi ha un altre element, però, que fa les paròdies i les revisions o modernitzacions d'obres més acceptables de cara al públic, que també afecta les traduccions a la inversa: la intencionalitat del nou text. En el cas de les paròdies i les revisions o modernitzacions, els receptors són conscients que el producte s'inspira en un altre que ja existia, ja sigui en forma d'homenatge, de crítica, de reinterpretació humorística, etc., de manera que són més permissius amb les modificacions respecte de l'original. En canvi, amb la traducció (sobretot amb la literària i cada cop més amb l'audiovisual) encara preval la idea que el text i l'autor estan en un pla jeràrquic superior que el traductor, el qual s'ha de «limitar» a traslladar l'obra a la llengua d'arribada i, per tant, les desviacions no són tan ben acceptades, sobretot si el públic està familiaritzat amb la cultura o la llengua de l'original. Actualment, a més, la rapidesa amb què podem obtenir informació a través d'internet fa que certs tipus d'adaptacions que tradicionalment havien estat acceptables (com ara els canvis de nom dels personatges de llibres o sèries infantils) actualment siguin vistos com una traïció a l'obra original. Així i tot, opinem que no es pot confondre l'acceptabilitat amb l'adequació de les solucions, per bé que sovint vagin de la mà. Tampoc no podem oblidar que la funció del text traduït és el que determina el tipus d'estratègies que empraria el traductor i, per tant, tant l'acceptació com l'adequació s'avaluen des de punts de vista diferents.

A més, el fet que la interpretació del missatge pugui variar en funció del receptor, de la seva configuració ideològica i de la seva visió del món ja implica una adaptació constant (Hermans: 7), fins i tot dins d'una mateixa llengua, de la mateixa manera que l'ésser humà té la capacitat d'adaptar-se a noves situacions i, per tant,

modificar la manera d'entendre el món. Així doncs, considerem necessària la distinció dels diversos tipus d'adaptació possibles. D'acord amb el que hem exposat anteriorment, proposem la classificació següent: adaptació comunicativa, adaptació del mitjà i adaptació natural. Aquestes etiquetes no són exclusives, sinó que sovint se sobreposen o són complementàries.

L'adaptació comunicativa es refereix a tots els processos d'adaptació que tinguin lloc en una situació comunicativa, ja sigui en l'àmbit oral o en l'escrit. En la línia del que exposa Hermans, quan un emissor transmet un missatge, el receptor ha de fer-se una idea pròpia del significat: per exemple, entendre les implicacions o interpretar el significat d'una metàfora. Això pot succeir en el pla intralingüístic (una mateixa llengua) o bé en el pla interlingüístic (entre llengües diferents). En aquest segon pla hi podem englobar la traducció i la interpretació, malgrat que en aquests casos concrets hauríem de parlar d'una dualitat en tant que el traductor és el receptor del text en llengua original alhora que l'emissor del text en llengua d'arribada.

En canvi, parlem d'adaptació del mitjà quan les modificacions es fan entre gèneres textuais o en el mitjà a través del qual es rep el nou text: per exemple, l'adaptació al cinema d'una novel·la implica un canvi del mitjà escrit al mitjà oral-visual; de manera similar, la traducció d'una obra de teatre escrita en vers a l'original però transferida en prosa representa un canvi de gènere, a part de l'adaptació interlingüística que també succeeix. Finalment, pel que fa a l'adaptació natural, té més relació amb l'àmbit biològic que proposen Bortolotti i Hutcheon i la capacitat que té l'ésser humà de trobar una posició còmoda o acceptable en les diverses situacions vitals en què es troba.

Des del nostre punt de vista, doncs, la traducció és una forma d'adaptació comunicativa interlingüística i que pot mantenir o no el mitjà de l'original, però en

qualsevol cas s'hi manté tan proper com pot, a nivell de continguts i de la funció. En canvi, quan parlem de versió tenim present que hi ha una distància més gran respecte del punt de partida i que l'autoria esdevé una noció clau a l'hora de definir si es tracta d'una obra de nova creació inspirada en altres d'anteriors.

3. Joan Oliver: dramaturg i traductor de circumstàncies

«Joan Oliver, que cumplirá en noviembre sesenta y cuatro años, es una figura compleja e importante de nuestras letras, con logros tan dispares como la adaptación de *Pígmalión*, donde el lenguaje teatral catalán alcanza uno de sus mejores momentos, hasta la profundidad barnizada de frivolidad de su poesía», afirmava un periodista l'any 1963³ en l'anunci d'una conferència sobre l'obra literària d'Oliver que després s'hauria de publicar en un llibre signat per Joan Triadú, Joan Fuster, J.M. Castellet, Jordi Carbonell i Joaquim Molas. El dramaturg i poeta es trobava en aquell moment en el punt àlgid d'una carrera literària que ja havia conreat èxits notables abans de la guerra civil però que va veure com la dictadura i l'exili truncaven les possibilitats d'assolir el desenvolupament natural de l'obra i el reconeixement merescut per a l'autor.

Joan Oliver nasqué a Sabadell el 1899 en el si d'una família benestant. Malgrat que va estudiar la carrera de dret, va dedicar la major part de la vida a la literatura. Va escriure poesia, prosa i teatre, a més de col·laboracions periodístiques, tant en català com en castellà, i va dur a terme nombroses traduccions. Va ser un dels intel·lectuals més destacats i actius de la seva ciutat natal a principis del segle XX com a membre fundador del Grup de Sabadell i, durant la República, com a director del *Diari de Sabadell*, en el qual també va publicar crítiques literàries, que demostren el seu posicionament a favor d'un desenvolupament intel·lectual i, sobretot, literari català de qualitat i un interès per potenciar els cercles creatius de la metròpoli barcelonina, especialment els de la seva ciutat (Puig Molist, 2001).

Aquest diari va ser especialment important per a la seva trajectòria perquè és on va publicar els seus primers poemes, però no va debutar oficialment en el món de la

³ «Sobre la obra de Joan Oliver», *Diario de Barcelona*, 29 de juny del 1963, p. 38.

literatura fins al 1928, amb un recull de narracions titulat *Una tragèdia a Lil·liput*, amb el qual ja deixava clara la visió crítica i satírica de la societat, que apareix repetidament en el conjunt de l'obra teatral i poètica. *Decapitacions* és el primer recull de poemes que va publicar amb el pseudònim Pere Quart l'any 1934. La producció teatral, d'altra banda, es va iniciar a finals dels anys vint amb obres com *Una tragèdia a Lil·liput o El descompte* (escrita l'any 1928 i inspirada en la novel·la homònima), *Cambrera nova* (1928) o *Una mena d'orgull* (1929), en les quals criticava el matrimoni com a institució burgesa i, de retruc, l'estructura social d'aquesta classe.

L'esclat de la guerra civil va suposar un canvi en la temàtica i l'estil. Sense abandonar del tot la vessant crítica i humorística, el conflicte va esdevenir un dels temes centrals, explorat des d'un punt de vista més realista que no pas moralista, com es desprèn de l'obra *La fam*, que es considera un dels textos cabdals de la dramaturgia oliveriana i de la literatura de guerra. Durant aquest període tampoc no va deixar d'escriure en l'àmbit periodístic, principalment com a col·laborador de *Meridià*, i va dirigir la Institució de les Lletres Catalanes.

L'exili a França i a Xile no va aturar la producció literària. D'aquesta època són més destacables les col·laboracions en diverses publicacions xilenes i catalanes al país sud-americà, així com les traduccions. Allí es va retrobar amb Xavier Benguerel, amb el qual va fundar la col·lecció *El Pi de les Tres Branques*. També va establir contacte amb altres catalans exiliats, com Montserrat Julió, amb qui treballar anys més tard a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (de la qual Oliver va ser cofundador) en tornar a Catalunya el 1948.

Un cop instal·lat de nou al Principat, va fer principalment de traductor i de redactor en publicacions de caire divers, tant en català com en castellà, però no va

deixar de banda l'obra creativa. De fet, al llarg de les dècades de 1950 i de 1960 va adquirir reconeixement i popularitat com a poeta i com a autor de teatre, i encara va continuar escrivint fins el final de la seva vida. Va rebre premis com el Lletra d'Or el 1961, el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes el 1970 o la Creu de Sant Jordi, ja en democràcia, que va refusar.

A banda de l'obra literària pròpia, Oliver també va dur a terme una tasca traductora destacable, sobretot durant l'exili i en retornar-ne. Les seves versions d'algunes peces de Molière, que van ser reconegudes amb el Premi del President de la República Francesa, són potser les més conegudes, però no podem deixar de banda totes les traduccions que va fer per a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, sobretot d'autors contemporanis: Txèkhov, G.B. Shaw, Samuel Beckett, Alfred Jarry o Bertold Brecht. Normalment, Oliver escrivia les versions emprant les traduccions franceses com a pont, ja que no tenia coneixements d'anglès, d'alemany ni de rus. Més endavant ens referirem amb més detall a totes aquestes obres.

A grans trets, podríem fer una distinció entre les obres escrites abans de la guerra civil i durant el conflicte, d'una banda, i a l'exili i a la tornada a Catalunya, de l'altra, atès que l'autor hi plasma una ideologia i una maduresa literària diferent en funció del context històric i social, que van influir significativament en la producció pròpia. A continuació repassarem aquestes etapes fent èmfasi en la producció teatral, més o menys paral·lela a l'obra traductora.

3.1. Abans de la guerra i en plena conflagració

Cap al final de la vida, Joan Oliver es considerava un «autor dramàtic frustrat per les circumstàncies» (Pons, 1979). És possible que aquesta afirmació es remunti a la

concepció que el teatre ha de tenir una funció social clara, una idea molt arrelada al pensament d'Oliver als inicis de la seva carrera literària. Més concretament, partia de la premissa que al teatre català li mancava qualitat i calia revitalitzar-lo prenent com a model la *pièce bien faite* de la tradició francesa i el caràcter moralista inspirat en les obres del *Grand Siècle*. La Colla de Sabadell s'emmirallava en els corrents del país veí, sobretot d'avantguarda, si bé també prenien com a referent el vuitcentisme català i en consideraven Santiago Russinyol un epígon i el màxim exponent. El públic destinatari ideal d'aquesta mena de teatre havia de ser la burgesia culta catalana, a la qual es volia transmetre una reflexió ètica, social i, fins a cert punt, política. D'aquesta manera, el teatre era una mena d'instrument educatiu per a una classe social que aquests joves intel·lectuals de principis del segle passat consideraven inculta i limitada, estancada en el passat, i s'emprava com a eina de presa de consciència i de canvi social.

Joan Oliver advocava per una mena de situació ideal en la qual el dramaturg hauria de poder estrenar obres amb una certa regularitat gràcies a la subvenció del govern. D'aquesta manera es potenciaria, d'una banda, la creació i la consolidació d'un teatre popular en règim professional i, de l'altra, que les obres (i, de retruc, els autors) no haguessin de dependre del finançament extern, dels beneficis de l'obra i de la recepció per part del públic. Oliver pretenia, en definitiva, crear unes bases sòlides per a un teatre nacional que, en el context de la segona república, semblava factible⁴, i no va deixar de defensar aquesta posició, malgrat que en els darrers anys de vida tendia a

⁴ Josep M. Benet i Jornet (1977: 127), poc després de la publicació del volum *Obra completa*, criticava que l'autor, al llarg de la seva trajectòria com a dramaturg, havia estat massa dependent d'aquesta audiència hipotètica i, en certa manera, dels seus criteris i preferències. Això feia les obres d'Oliver poc accessibles al públic general, més difícils d'estrenar en la temporada comercial, i l'autor no podia obtenir el reconeixement social que esperava. Benet i Jornet considera que una part de la «frustració dramaturgic» d'Oliver la va causar ell mateix en no saber adaptar-se a les circumstàncies i aquest fet, juntament amb el context històric i social (tant abans com després de la guerra), va provocar que «les possibilitats renovadores i la solidesa de la literatura dramàtica» oliverianes no es poguessin desenvolupar plenament (Oliver, 1977: XV).

prendre un caire crític amb la direcció que havia agafat el teatre català i amb l'ús que es feia de les subvencions, especialment un cop recuperada la democràcia i restablert el govern de la Generalitat (Borràs, 1987: 24).

La necessitat imperiosa d'impulsar el teatre, especialment en el sentit literari, s'originava en la trajectòria estranya de la literatura catalana en global. El dramaturg opinava que el segle d'or de les lletres catalanes estava massa allunyat en el temps i, sobretot, en l'estil per ser presa de model per a la creació, i que la Renaixença havia estat una iniciativa lloable i necessària però massa tardana respecte d'altres literatures en altres llengües i amb una base poc sòlida perquè no es podia recolzar en una tradició cronològicament propera. Poc abans de morir, exposava a Xavier Borràs, durant una conversa que es va publicar pòstumament en forma de llibre, la creença que autors com Ramon Llull i Ausiàs March estaven massa allunyats en el temps de la Renaixença per fer-los servir de referent i, per aquest motiu, el sistema literari no havia evolucionat com li hauria pertocat sinó que quedava un buit de tres segles pràcticament insalvable a causa del predomini de la llengua castellana en gairebé tots els àmbits (Borràs, 1987: 57). Al llarg de tota la carrera, però, va publicar un nombre considerable d'articles sobre l'art, l'estat de la llengua i la literatura, fent èmfasi en la necessitat de renovació del teatre català, segons ell el gènere literari més empobrit en la tradició catalana. Moltes d'aquestes reflexions, juntament amb d'altres que retraten el país i la gent en diversos moments clau del segle passat, han estat recollides al volum *Obra en prosa* (1999) de les *Obres completes*. Si bé el to càustic i humorístic és omnipresent, en cap moment no abandona el criticisme i, amb el pas dels anys, es fa més palès el desencís amb la manca de millores i d'iniciatives rellevants i de qualitat en l'àmbit cultural.

La producció teatral d'Oliver dels primers anys beu directament de la tradició francesa, especialment dels autors del segle d'or, tot i que de ben jove havia estat en

contacte amb altres autors clàssics com Shakespeare o Lope de Vega. L'exemple més significatiu és, sens dubte, Molière, de qui pretenia transportar tota l'obra al català. També havia llegit els autors contemporanis francesos, tot i que estava influït per altres dramaturgs estrangers d'aquell moment, com ara Henrik Ibsen, Sacha Guitry, Jules Supervielle o George Bernard Shaw, alhora que prenia com a referents autors catalans coetanis com Cèsar-August Jordana o Carles Soldevila, dels quals n'emulava, sobretot, la temàtica. Aquestes influències es noten en les primeres comèdies d'Oliver, que tenen per tema central el matrimoni i la família, entesos com una institució burgesa decadent i insostenible, però que sovint manté l'equilibri mitjançant un triangle amorós entre marit, muller i amant. Obres com *Una tragèdia a Lil·liput*, *Cambrera nova* o *Allò que tal vegada s'esdevingué* tenen un element en comú: la reflexió al voltant de les estructures socials domèstiques i, més específicament, de la burgesia.

Malgrat que l'autor prenia com a model teatral la comèdia burgesa, el públic destinatari, evidentment, no havia de pertànyer exclusivament a aquesta classe.⁵ De fet, els hipotètics receptors ideals de les peces d'Oliver havien de ser, segons ell mateix, un públic il·lustrat i influent, capaç de dur a terme una reflexió posterior sobre el tema central aplicable al desenvolupament social. Hi ha, doncs, una clara voluntat de «progrés intel·lectual, estètic i humà dels estaments burgesos i dels nuclis culturitzats» (Gibert, 1998: 119) i d'emprar el teatre com a eina educadora i de cultura, per a assolir un model de societat millor.

És amb *El 30 d'abril* i, especialment, amb *La fam*, escrita i representada durant el conflicte, que es nota aquesta voluntat de conscienciar els espectadors, que tampoc en aquestes circumstàncies extraordinàries no eren necessàriament la gran massa popular.

⁵ Miquel M. Gibert considera que el fet de compartir-ne «les formes [...] i l'esperit de fons» facilita el reconeixement dels elements paròdics i, sobretot, parodiats, a la comèdia (Oliver, 1977: XIV).

Aquesta obra, considerada per alguns estudiosos la millor peça catalana de tot el conjunt escrit durant la guerra civil, s'endinsa més en la reflexió política que no pas en la crítica a la societat, que havia estat el tema central del teatre oliverià fins aleshores, si bé no n'està exempta de manera implícita, i del populisme d'altres peces contemporànies escrites en el mateix context. El dramaturg també deixa de banda el model teatral francès per adoptar un patró essencialment català, més adequat i proper a la temàtica de l'obra. El teatre de guerra representa un canvi de direcció per a Oliver, les obres dramàtiques del qual adquireixen un nou nivell de maduresa i un grau de reflexió sociopolítica menys frívola, més compromesa amb les circumstàncies històriques i amb una ideologia concreta. Aquesta implicació va ser un dels motius pels quals va emprendre el viatge a Xile, així com un dels principals punts en contra del retorn a Catalunya el 1948.

D'una manera similar, *El 30 d'abril*, escrita entre 1934 i 1936 (la data exacta no queda clara) i publicada per primer cop al volum *Teatre original* a finals dels anys setanta, ja demostra un canvi en la direcció crítica del teatre oliverià en mostrar una visió d'allò que podria haver estat Catalunya, en unes condicions purament d'«història-ficció». Podríem afirmar que aquesta obra, escrita en un període de grans tensions polítiques, denota el posicionament ideològic del dramaturg, per al qual «plenitud nacional i desenvolupament social són dues conquestes indestruïbles» (Fàbregas, 1977: 17). Tant *El 30 d'abril* com *La fam* són testimonis de les maneres d'entendre el país en aquell context històric. De fet, en cap moment no es pot desvincular tot el conjunt l'obra de Joan Oliver del moment històric en què es va escriure, especialment en tant que reflex d'una societat concreta en un moment determinat: de la primera etapa, com hem vist, en destaca la crítica irònica i el distanciament de l'autor de la classe social a la qual pertany; durant la conflagració i els anys de l'exili, la política i l'activisme antifeixista

prenen el relleu; en tornar a Catalunya, recupera la visió humorística i irònica de la societat però la crítica queda diluïda, mentre que els textos li serveixen com a testimoni d'un català normatiu que sona natural i poc artificios, alhora que esdevé una proposta per a l'estàndard un cop recuperada la democràcia i reinstaurades les institucions polítiques i culturals catalanes, a més de continuar la tasca d'«educació» de dramaturgs i d'actors en el cas del teatre.

Durant la guerra civil, Oliver va estar vinculat a l'activitat política del govern català des d'un àmbit cultural o intel·lectual: d'una banda, va ser membre i un dels principals impulsors de la Institució de les Lletres Catalanes i va ser un dels noms visibles d'alguns textos que defensaven la causa republicana, com una carta de l'Associació d'Escriptors Catalans que responia al suport que intel·lectuals britànics donaven a la República per mitjà d'una publicació al diari londinenc *The Times*; d'altra banda, durant el conflicte bèl·lic va dur a terme una important tasca literària: a més dels poemes que va presentar a diversos certàmens literaris, algunes narracions i la publicació d'obres de teatre escrites abans de l'esclat de la guerra, tenia una secció fixa a la revista *Meridià*,⁶ en la qual comentava l'actualitat amb la intenció de fer reflexionar els lectors i trobar «conclusions aplicables a la realitat immediata de la guerra» (Gibert, 1998: 144). En aquests articles no deixava de banda la crítica a l'empobriment i a la decadència del panorama literari català del moment.

Paral·lelament, sembla que, juntament amb Àngel Ferran, Ernest Guasp i Andreu Avel·lí Artís, també publicava a la revista *L'Esquella de la Torratxa* i de manera anònima breus obres de teatre de caire humorístic en què es parodiaven o

⁶ No podem perdre de vista que *Meridià* va adquirir gran rellevància en plena conflagració perquè «va assumir la defensa en l'últim any de la guerra de la construcció d'un Teatre Nacional bastit sobre la pròpia tradició com a contrapès a la reivindicació i proposta d'un teatre de classe o estrictament revolucionari [...] dels primers temps de la guerra» (Foguet i Boreu, 1999: 12).

caricaturitzaven personatges i esdeveniments del conflicte armat, tant del bàndol franquista com del republicà, amb l'objectiu secundari de donar continuïtat a la tradició dramaturgic reiniciada en els darrers anys, encara que, segons afirmacions d'Avel·lí Artís, cap dels autors estava completament vinculat a la ideologia del setmanari (Foguet i Boreu, 1999: 11). D'aquesta època, se li atribueixen les següents peces: *Els emboscats*; *El general a l'altre barri*; *Senyors, va bola!*; *Casa't, que no tindràs dona!*; *Declaracions del Bou a la Mula sobre el que espera al Nen Jesús*; *Lo Rabadà*; i *Serveis Auxiliars* (Foguet i Boreu, 1999). Igualment, és digne de menció el projecte que va iniciar amb Xavier Benguerel, el poema *El comte Arnau*, la tardor del 1938, que imagina què hauria passat si el bàndol republicà hagués sortit victoriós. Malauradament, aquesta obra va quedar inacabada en exiliar-se tots dos a principis de l'any següent.

Durant aquesta època inicial, la traducció no va ser una de les activitats principals d'Oliver, però ja en trobem algunes mostres. Són destacables uns contes russos de Txèkhov, Andreiev i Averchenko que va publicar al *Diari de Sabadell* entre 1925 i 1926, segurament per mitjà del francès. Segons Puig Molist (2001), és possible que es decantés per aquestes narracions perquè reflectien unes maneres de pensar i d'interpretar la realitat allunyades de les convencions socials amb les quals el Grup de Sabadell s'identificava. En plena guerra civil va publicar traduccions diverses, com ara el recull de quatre narracions *La noia d'alta mar* de Jules Supervielle, considerat el debut «oficial» com a traductor d'Oliver (Bacardí, 2012: 31), i poemes de d'Aragon, Eri Adent, Paul Éluard, Benjamin Péret i Tristan Tzara a les revistes *Mirador* i a *Meridià*, com també una adaptació d'una cançó russa de Puixkin. El 1938 s'havia projectat una traducció al català d'obres de Jules Supervielle per a ser publicada, però no es va poder dur a terme per l'evolució del conflicte bèl·lic. No és fins a l'exili i a la tornada a Catalunya que es planteja seriosament la traducció com a activitat professional, tot i que

ho fa més per necessitat que no pas per interès personal, exceptuant les versions de Molière, com veurem més endavant.

Així i tot, no podem perdre de vista la similitud, quasi traductora o adaptadora, entre algunes de les primeres creacions teatrals pròpies i algunes peces d'autors estrangers contemporanis, sobretot francesos, i fins i tot alguns de catalans. Aquest fet s'evidencia en el paral·lelisme argumental de les obres que reprenen els mites bíblics. Els protagonistes d'*Allò que tal vegada s'esdevingué* són la primera família bíblica: Adam i Eva i els fills, Caín i Abel. També ho són a *La première famille* de Jules Supervielle, a *Adam et Eve* de Sacha Guitry i a *In the Beginning* de George Bernard Shaw. Sembla evident que Oliver es va inspirar en aquestes comèdies per a escriure *Allò que tal vegada s'esdevingué*, però l'enfocament oliverià no busca tant fer una crítica directa a la religió i la fe cristianes, qüestionant-ne la veracitat, com reflexionar-hi, sense posicionar-se del tot. Oliver pren de totes tres el que més li interessa per a confeccionar la seva pròpia versió del mite. L'ús dels relats bíblics funciona com a metàfora del destí de la humanitat més que no pas com a relat d'uns fets concrets. Ara bé: mentre que a les obres estrangeres la crítica religiosa hi té un pes destacat, Oliver no abandona la reflexió sobre la família burgesa i el triangle amorós, format per Caín, Abel i Nara, una filla d'Adam i Eva creada expressament per Oliver.

No es pot negar que hi ha una forta influència dels autors esmentats: de Guitry, en pren més la temàtica que no pas la vessant cínica; de Supervielle, s'hi nota un emmirallament líric i humorístic; amb Shaw, hi ha molts paral·lelismes en l'ideari polític i en la consideració de la llengua com un dels elements principals de la comèdia, tot i que les aportacions intel·lectuals oliverianes són més moderades i no es manifesten amb tanta claredat. Oliver no va acabar d'abandonar les formes de la comèdia burgesa i la idea de la *pièce bien faite*. De fet, mai no va renegar del tot del seu origen social, si bé

es manté, al llarg de tota la trajectòria literària, un cert conflicte entre el context familiar, de què s'intenta desprendre, i el canvi social que proposa als textos. Considerava que les classes benestants eren la clau per a assolir el model de teatre nacional ideal en què creia.

La ironia tampoc no falta en cap moment, tant en l'obra poètica com en el teatre i la narrativa. Això es deu al fet que Oliver «sap que la ironia és, encara, l'única arma susceptible per a destruir, en veritat, tanta bestiesa omnigloriosa com bull dins el cervell de l'home» (Porcel, 1969: 11): l'humor emprat com a eina de crítica i, en definitiva, de catarsi, a més de servir de divertiment, la qual cosa es feia especialment necessària en temps de guerra i durant la postguerra. No podem oblidar, d'altra banda, que el teatre vodeviles, en el qual s'inspirava Oliver, és de caire humorístic a la vegada que crític amb l'entorn, com també ho són les peces de Molière, que el sabadellenc considerava el model a seguir. A més, podríem dir que, a Catalunya, l'humor i la sàtira han tingut una forta tradició com a mitjà de comentari del context històric però, sobretot, com a resposta a la repressió política i la censura.

Al pròleg de *Teatre original*, Miquel M. Gibert considera que moltes de les obres del dramaturg, sobretot les de la primera etapa, són una forma de «plagi» molt específic: la paròdia, que podem relacionar amb l'adaptació, entesa com l'apropiació d'un text mitjançant un seguit de modificacions i anostaments significatius per generar un text nou, però en el qual encara s'entreveu el punt de partida original. Es tracta d'un recurs literari que s'ha repetit tot sovint al llarg de la història. Gibert (1999) ho defineix de la següent manera:

Oliver converteix el plagi –una forma o altra del plagi– en un element constructiu, no pas circumstancial, de la producció pròpia. En fa, doncs, un ús conscient que va, objectivament, del plagi argumental de Benavente en un melodrama com *Una drecera* al plagi ideològic de Txèkhov a *Ball robot*,

passant per un altre manlleu argumental, d'Anouilh en aquest cas, a *Primera representació*. I encara hauríem de parlar de les coincidències –el concepte té uns límits, certament, imprecisos– amb George B. Shaw i Jules Supervielle a *Allò que tal vegada s'esdevingué*, i potser amb Jules Romains, a *La fam*. (Gibert, 1999: XI)

Gibert estableix que es fa un homenatge a l'obra original, una citació completa, tot substituint els elements per d'altres que han de provocar l'efecte còmic: la noblesa esdevé vulgaritat; el respecte, irrellevància; etc. Oliver l'empra, al llarg de tota la seva trajectòria, en un sentit irònic i crític. Per exemple, *Allò que tal vegada s'esdevingué* i *Noè al port d'Hamburg* s'inspiren en uns episodis bíblics concrets, *El roig i el blau* és una visió paròdica del sentimentalisme de l'òpera clàssica. L'escriptor vol fer una exploració ètica a través del teatre: vol que el públic reflexioni sobre els temes que es tracten a l'escenari, però en cap moment no proposa una alternativa a allò que ja està predeterminat i acceptat socialment perquè no vol fer un teatre moralitzant. És per aquest motiu, però, que li cal un públic il·lustrat, que sàpiga reconèixer la crítica que s'amaga en la comèdia i en els elements que la conformen. Estem d'acord amb la definició de Gibert del «plagi» oliverià d'obres d'autors estrangers en tant que la imitació es correspon amb la idea que el teatre català necessita créixer amb traduccions, gràcies a les quals després podrà crear textos propis. A més, no podem perdre de vista que, en certa manera, aquest fenomen succeeix al llarg de tota la història de la literatura: el contacte entre llengües i cultures, especialment a través de la traducció, ha servit per a fer créixer els sistemes literaris nacionals i la literatura universal.

El fet que Oliver no es posicioni del tot en la crítica social ens sembla una actitud conciliadora i potser també còmoda i ens fa pensar que, en realitat, li interessava més fer una aportació progressista als models literaris del moment que no pas incidir en uns canvis polítics i socials significatius, ja que, d'alguna manera, el fet de confiar en

una elit il·lustrada com a motor revolucionari en l'àmbit cultural sembla una mica contradictori. També resulta paradoxal que Oliver busqui la renovació del teatre a través de la comèdia burgesa, un model que tendeix a enaltir aquest estament des d'un punt de vista romàntic i noucentista, i que, paral·lelament, tingui l'esperança d'arribar a un públic prou ampli i que això li permeti estrenar regularment.

Així doncs, és fàcil entendre per què es considerava un «dramaturg frustrat», però també es fa evident que no va saber adaptar-se prou als corrents de l'època ni als canvis socials imminents. Això no obstant, considerem que, com a traductor, assoleix més aquest objectiu, malgrat les dificultats imposades pel context històric.

3.2 A l'exili i la tornada a Catalunya

El gener del 1939 Joan Oliver va emprendre la fugida cap a França i l'any següent va embarcar-se cap a Xile a causa de l'ocupació alemanya. A l'exili, va establir contacte ràpidament amb el Casal Català de Santiago de Xile, amb el qual va col·laborar com a redactor en cap de la revista *Germanor*. Tant en aquesta publicació com a l'argentina *Catalunya*, hi van aparèixer diverses traduccions de poemes de Stéphane Mallarmé, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Jules Supervielle, Rainer Maria Rilke o Paul Valéry, a més d'una primera versió del *Cucurell o el cornut imaginari* de Molière (1942). Per guanyar-se la vida també traduïa cap al castellà, com demostren les versions de *Mi pueblo en la hora alemana* (1947), de Jean-Louis Bory, i *Vals* (1945) i *Temperatura* (1947) de Francesc Trabal, però gairebé sempre emprava pseudònims.

Paral·lelament, va escriure algunes obres de teatre destinades a la colònia de catalans emigrats, com *Un servidor sóc lladre* i *L'amor deixa el camí ral* (aquesta darrera amb la col·laboració de Xavier Benguerel), en les quals no abandonava la

reflexió sobre la situació del teatre català i la visió crítica de la societat burgesa i les seves institucions, però ho feia des d'una posició nostàlgica de la vida d'abans de la guerra que més que res buscava entretenir i divertir el públic.

És igualment digna de menció una obra escrita en castellà el 1943 i promoguda per l'ambaixada britànica a Xile amb finalitats propagandístiques: *Las víboras son venenosas*, en la qual un triangle sentimental serveix per a definir el règim nacionalsocialista com l'enemic absolut i per a enaltir els aliats, especialment els britànics, com a defensors de la llibertat. Aquest drama es transmetia en episodis tres cops per setmana a la ràdio. No és l'única peça d'aquest tipus que Oliver va escriure amb intencions propagandístiques a Xile, de manera que el que cercava era la reacció sentimental del públic i no tant la racional, contràriament al que havia fet en el teatre original fins a aquell moment; és una mostra del «compromís intel·lectual ben concret [...] amb la llibertat» (Gibert, 1998: 169).

Aquestes aportacions van ser un dels motius pels quals el sabadellenc dubtava de posar fi a l'exili. A les cartes que escrivia a Conxita Riera, la seva esposa, durant els mesos que van estar separats, entre 1947 i 1948, perquè ella havia viatjat a Catalunya per veure la família, exposa diverses vegades els dubtes i les pors que té, així com l'enyorança que li provoca, en part, la situació precària en què es troba a nivell econòmic i laboral a Xile. La llista d'avantatges i inconvenients que li redacta a la carta del 10 de setembre del 1947 ho resumeix a la perfecció:

Els arguments en pro són més o menys els següents:

1. Per veure la mareta, la tieta, els germans i tenir i donar una alegria.
2. Per veure Catalunya i per viure a casa i allà on em correspon viure amb la meva Conette⁷.

⁷ Con o Conette, sobrenoms afectuosos que donava a Conxita Riera.

3. Per veure si salvo alguna pesseta del patrimoni de casa (tu i jo no som interessats, però si pogués posar una impremta o el que fos, no hem de deixar-ho córrer, no et sembla?).
4. Perquè aquí les coses cada dia es posen més malament i jo em trobo en situació difícil; he de començar algun negoci o buscar un bon empleu [sic] (cosa molt escassa).
5. Perquè la colònia catalana està com esclafada i ensopida, cansada i fofa.
6. Perquè amb els diners que costaria el teu viatge Barcelona-Santiago, puc jo fer el viatge Santiago-Barcelona.
7. Perquè la meva Conette viurà més tranquil·la i no haurà de treballar tant.

Els arguments en contra són, si fa no fa, els següents:

- A. La mala situació del país (Catalunya i Espanya) i el perill d'una catàstrofe social i política més o menys imminent.
- B. La mala situació d'Europa i el perill d'una guerra de la qual la península no s'escaparia.
- C. Les dificultats de guanyar-se la vida a Catalunya (malgrat tot sempre és més fàcil guanyar-se-la a Xile).
- D. Els perills més o menys problemàtics que em molestin, detinguin, castiguin, denunciïn, obliguin a firmar una adhesió al Penques⁸, etc. Si no pel que vaig fer durant les baralles del 36-39, pel que he fet a l'exili (articles a G.⁹ i H.C.¹⁰ etc. A.P.C.¹¹ etc.).

(Oliver, 2000: 41)

L'exili va suposar una etapa de dificultats econòmiques, que van ser una constant fins ben entrada la dècada dels 60. A Xile, el matrimoni va subsistir principalment amb els ingressos que generava la impremta Mediterrània i les traduccions i els articles per a diverses publicacions, com ara *Germanor*. Poc abans de tornar a Catalunya, Oliver va ser el director i un dels impulsors principals de la creació de l'editorial El Pi de les Tres Branques, que tenia per objectiu principal permetre la publicació en català de literatura contemporània de nova creació. El finançament provenia, d'una banda, dels socis inversors¹² i, de l'altra, els subscriptors, tant exiliats com peninsulars. El projecte va

⁸ Sobrenom que dóna a Franco.

⁹ Revista *Germanor*.

¹⁰ *Hora Catalana*, programa radiofònic en català de difusió internacional.

¹¹ Agrupació Patriòtica Catalana.

¹² A la carta a Conxita Riera de l'11 d'agost del 1947, Oliver enumera els següents inversors, cadascun dels quals aportava 50.000 pesos xilens per al capital inicial de l'editorial: Pere Mir, Joaquim Sabaté, Josep Salamó, Joan Joanet i Josep Castellà Granja. A més, comptava amb Salvador Sarrà Serravinyals per

tirar endavant amb èxit i es van publicar obres de diversos autors, com ara Carles Riba, Xavier Benguerel o Cèsar-August Jordana, a més d'Oliver, el qual també tenia planificades algunes traduccions per a la col·lecció però que sembla que no van arribar a veure la llum.

Finalment, l'octubre del 1947 es va decidir d'iniciar els tràmits per marxar de Xile i ho va aconseguir al gener de l'any següent a bord del *Vinland*, un vaixell suec que el va dur fins a Gènova, des d'on va viatjar fins a Barcelona. Durant la travessia per l'Atlàntic va escriure diversos poemes que es van recollir en el volum *Epístola d'alta mar* (1948). L'arribada a Catalunya, però, no va ser fàcil: Conxita Riera va morir de leucèmia pocs mesos després de la tornada, Oliver va ser breument empresonat a la Model de Barcelona immediatament després per la seva implicació a favor de la causa republicana durant la guerra civil, els problemes econòmics persistien i la feina promesa no acabava d'arribar mai.

Un cop instal·lat a Barcelona, a partir de l'any 1948, Oliver repregué les comèdies, però, malgrat que no va deixar mai d'escriure teatre, es va centrar més en la poesia i en la traducció, que considerava un element necessari per a dotar d'uns bons fonaments la tradició dramàtica catalana i per a la creació d'un teatre nacional català digne, a part de ser un dels principals mitjans de subsistència que va tenir en retornar. En una entrevista que li va fer Baltasar Porcel l'any 1966, es justificava tot dient que havia desistit de l'intent de «promoure un redreçament o almenys un endegament de l'escena professional» a través de l'obra pròpia i, per això, s'havia decantat per «la porta falsa i còmoda de les traduccions» (Porcel, 1966), una afirmació força discutible des d'un punt de vista traductològic. Així i tot, el paper clau de la traducció com a eina per a

trobar subscriptors i va demanar a Conxita Riera que fes d'intermediària en nom seu i es posés en contacte amb autors instal·lats a Catalunya, com Carles Riba, per explicar-los el projecte. (Oliver, 2000: 20-21)

l'enriquiment de la dramaturgia catalana era indiscutible per a ell, com explicava a Pere Calders en una conversa transcrita per Xavier Febrés:

Com vols que els autors aprenguem a escriure teatre si no veiem les nostres obres a l'escenari, o les hi veiem en condicions precàries? Com vols que el públic s'afeccioni al teatre i pugui discernir el bo del dolent? En conseqüència, he predicat, des dels temps de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, que el teatre català hauria de viure molts anys d'aprenentatge amb traduccions. Vam ser els primers de la península a estrenar una obra de Bertolt Brecht. Sí, feiem [sic.] teatre per als burgesos, però com podíem arribar al gran públic amb representacions úniques?

(Febrés, 1984: 35)

Per aquests motius va col·laborar molt estretament amb l'Agrupació Dramàtica de Barcelona i li va proporcionar traduccions d'autors internacionals de renom com Samuel Beckett, Bertold Brecht, Goldoni o Txèkhov, entre molts altres. Oliver afirmava que havia preferit fer aportacions al teatre català per mitjà de la traducció i no de l'obra original a causa de la pèssima situació en què es trobava durant la dictadura. De fet, retornat a Barcelona de l'exili, va expressar en diverses ocasions als amics Xavier Benguerel i Josep Ferrater Mora el desencant que sofria per l'estat de les coses, sobretot en l'àmbit cultural, i les dificultats que troba per publicar (Oliver/Ferrater Mora, 1988; Benguerel/Oliver, 1999).

La necessitat el va empènyer a treballar d'allò que va poder. Va acceptar tants encàrrecs de traducció cap al castellà com va poder, segons explicava en la correspondència amb Benguerel i amb Ferrater Mora, com també a diverses entrevistes. La majoria són anònimes o signades amb pseudònims. La dificultat de catalogació d'aquestes traduccions s'accentua pel fet que Oliver pràcticament no en va deixar constància escrita, bé perquè la qualitat de les obres li semblava pobra o bé per qüestions ideològiques. És per aquestes raons, també, que alguna vegada havia preferit renunciar-hi, com quan va li van oferir de traduir *Los cipreses creen en Dios* i *Un millón*

de muertos, de Josep M. Gironella, al català, malgrat que l'autor estava disposat a pagar la traducció «millor que ningú: 40 pessetes el full [...]. L'Arbó em va dir: firma amb un pseudònim... però no: m'enganyaria jo mateix. Ja veus la nosa que foten les “idees”!» (Benguerel/Oliver, 1999: 584). De manera similar, també va escriure articles periodístics en castellà, especialment per a la revista *Destino*, que va signar amb el pseudònim Jonàs, i va participar en l'adaptació a aquella llengua del *Diccionario literario* de l'editorial italiana Bompiani entre els anys 1957 i 1963.

3.2.1. Les traduccions de Molière

Un dels grans projectes d'Oliver va ser el trasllat de tres obres de Molière: *Sganarelle ou le cocu imaginaire*, *Le misanthrope* i *L'imposteur ou le Tartuffe*. La motivació principal responia als propis interessos literaris i dramàtics, més que no pas a criteris comercials. El dramaturg considerava que Molière era l'exemple paradigmàtic que calia seguir i creia que era essencial per a enfortir el teatre català que les obres de Molière tinguessin un equivalent en la nostra llengua com a model de referència. A més, pensava que podia convertir aquestes traduccions en un *modus vivendi* en una època de grans dificultats econòmiques, causades per la dificultat de publicar i la dilapidació de la fortuna familiar.

Molière presentava un seguit d'avantatges per a Oliver: d'una banda, el diàleg de les obres emula la llengua parlada al carrer, de manera que podien contribuir en el procés d'estandardització del català, que havia tingut el punt àlgid als anys vint i trenta i que va quedar aturat en sec a causa de l'esclat de la guerra; d'altra banda, el teatre del dramaturg francès era el teatre antiretòric i antitranscendental que Oliver sempre havia defensat, un punt entremig entre el teatre clàssic i la *pièce bien faite*. Paral·lelament,

l'estrena regular de teatre clàssic podia esdevenir una bona escola per als actors (Gibert 2009: 44) i, a un nivell més personal, li permetia «deixar circular estats d'ànims personals i col·lectius ben comprensibles en aquells anys ofegadors» (Casas, 1989: 8).

Per a assolir aquests objectius, Oliver havia posat les esperances en el mecenatge privat de «la colla del Millet –grup de mecenes milionaris, que han finançat la versió de Shakespeare (Sagarra), *Odissea* (Riba), *Paradís perdut* (Boix i Selva), etc.» (Oliver/Ferrater Mora, 1988: 53). Considerava que aquest suport econòmic l'ajudaria a poder estrenar regularment, que era un dels propòsits inicials que s'havia marcat com a dramaturg abans de 1936 i que, en realitat, mai no va arribar a abandonar del tot, com demostra la fructífera activitat traductora amb l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB en endavant).

Això no obstant, Oliver es va trobar amb moltes dificultats per a la publicació de les traduccions de Molière. Tampoc era fàcil la posada en escena: a Xile havia provat de dur la traducció de *Sganarelle ou le cocu imaginaire* a l'escenari del Casal Català de Santiago, i a Barcelona no només va haver de fer front a la prohibició del català, sinó que també va resultar que les obres eren «massa grans» per a ser representades (Gibert, 2001: 158). Fins al 1973 no es van publicar totes tres traduccions en el volum *Teatre de Molière*. Malauradament, tampoc no han estat portades a l'escenari amb prou freqüència per a tenir la repercussió que Oliver havia projectat.

La primera de les obres que va traduir va ser *Sganarelle ou le cocu imaginaire*. Va ser publicada per primer cop el 1941 a la revista *Catalunya* de Buenos Aires amb el títol *Cucurell o el banyut imaginari*. Oliver hi va treballar des de l'arribada a Xile i la va revisar el 1948 en tornar a Catalunya. L'editorial Selecta havia proposat editar-la el

1953 però finalment no va sortir. Segons Gibert (2009: 45), tampoc no hi ha constància que s'hagi representat en règim professional als escenaris catalans.

El *Misanthrop* va tenir més fortuna, malgrat que la correspondència amb Xavier Benguerel i amb Josep Ferrater Mora és testimoni de les dificultats que van suposar tant el procés creatiu com el procés editorial. Oliver va engegar el projecte a Santiago de Xile, tot just després de *Cucurell o el banyut imaginari*, però va quedar interromput fins que el va reprendre a Barcelona i el va enllestir l'agost de 1948. Per a aquesta traducció, l'autor comptava que rebria el suport dels mecenes esmentats anteriorment, però el 1949 se li va negar el permís d'edició i la traducció no es va poder publicar.

Arran d'aquest esdeveniment, Oliver va optar per pagar l'edició de la pròpia butxaca a mitges amb Jaume Pla, gravador i editor. A Ferrater Mora li confessava per carta: «en sóc l'autor (vull dir, traductor), l'editor, l'impressor, el corrector de proves, i a vegades el caixista» (Oliver/Ferrater Mora, 1988: 53). La idea inicial era fer una tirada de cent exemplars de bibliòfil, que finalment va sortir per Sant Jordi de l'any 1951. Malgrat que les vendes no van ser del tot dolentes, Oliver no considerava les xifres positives: dels 116 exemplars que s'havien imprès, se'n van vendre 25 la primera setmana. Se'n lamentava en una carta a Benguerel: «hi ha tanta crisi i tan pànic que són molts els milionaris que no amollen un ral per coses “supèrflues”» (Benguerel/Oliver, 1999: 294-295).

La representació escènica tampoc no va ser un camí de roses. Amb motiu de la publicació, a l'Institut Francès de Barcelona es va fer una lectura dramatitzada aquell mateix any, que va ser objecte d'una ressenya positiva sense signar a la revista *Destino* i que augurava l'èxit, perquè «la traducción de Joan Oliver es una auténtica maravilla y conserva integra [sic] toda la malicia y delicadeza del original» (1953).

La lectura tenia com a objectiu la representació posterior al Teatre Romea per part de la companyia d'aquell teatre i «un joven grupo de amateurs», però no es va poder dur a terme fins al 25 de març del 1954 dins del cicle «Nits de Teatre» en una única funció, que ja s'havia ajornat diverses vegades. De fet, la posada en escena va estar farcida de complicacions de tota mena. No es va tornar a portar als escenaris fins a l'edició del Teatre Grec del 1982, però en aquell moment el teatre català havia pres una direcció diferent de la proposada per Oliver i no podia tenir la influència desitjada en el panorama teatral.

Així i tot, el *Misanthrop* té l'honor de ser «la primera traducció de la postguerra que obtenia el permís oficial de representació» (Bacardí, 2012: 34). També cal remarcar que el dramaturg havia presentat aquesta traducció als Jocs Florals del 1952 de Toulouse i va rebre el Premi Extraordinari del President de la República Francesa. Dos anys abans ja havia participat, sense èxit, en el certamen amb aquesta mateixa obra i la narració *Biografia de Lot*.

Immediatament després de completar el *Misanthrop*, Oliver es va dedicar a l'adaptació d'*El Tartuf*, que va quedar interrompuda diverses vegades a causa d'altres projectes, entre els quals una traducció d'*El criat de dos amos* de Carlo Goldoni per a l'ADB. Finalment, entre 1953 i 1954 va aconseguir completar-la, no sense dificultats, gràcies a modificacions i canvis proposats per Benguerel. No va ser publicada fins a l'aparició del volum *Teatre de Molière* el 1973 i fins al 1991 no va ser estrenada en règim professional.

El llenguatge de l'obra de Molière, igual que el de Goldoni i el de *Pigmalió* de G.B. Shaw, emula la parla del poble: per exemple, en l'ús del llenguatge col·loquial o de dialectes. Oliver, igual que altres autors contemporanis, defensava que la literatura

havia de ser l'eina clau per a l'estandardització del català i, més específicament, del registre culte i, per aquest motiu, tant a la producció pròpia com a les traduccions s'hi reflecteix aquesta voluntat. Miquel M. Gibert defineix així l'ús de la llengua d'Oliver en les traduccions de Molière:

Oliver recurre a una lengua que, partiendo del pulcro y a veces envarado modelo noucentista, consigue integrar con soltura y convicción literaria coloquialismos, dialectalismos y algunos escogidos arcaísmos. El resultado es un alejandrino eloquente y vivo, perfecto en el ritmo, con licencias escasas en la rima y de una plasticidad que lo convierte en especialmente apto para la escena. (2001: 159)

Així doncs, Oliver no només resol la dificultat de traduir l'original en vers: ho fa amb un llenguatge que no resulta forçat per al públic perquè està basat en la «fuerza comunicativa que le confiere el ser proclamado en voz alta desde un escenario» (Gibert 2001: 159), que és una característica del teatre oliverià en general. Cal dir, però, que el dramaturg no pretén fer una traducció literal ni literària de Molière, sinó donar-li en català un equivalent del text francès que omplís el buit creat per una suposada «inferioritat» de la llengua i la literatura catalanes.

A les traduccions de Molière hi trobem per primer cop un fenomen que es repeteix posteriorment: l'adaptació d'elements i referències socials i culturals de l'original per fer-les més properes a la realitat catalana. Un exemple és el canvi dels noms propis dels personatges: Oliver empra noms catalans amb el mateix regust arcaïtzant de l'original, però que són més fàcils d'identificar per al públic que no pas els noms francesos.

De manera similar, a la versió d'*El criat de dos amos de Goldoni*, la problemàtica prové de l'ús del dialecte venecià per part d'alguns personatges. Sembla que Oliver va comptar amb l'ajut d'una «senyora veneciano-barcelonina que m'ha

presentat l'impagable *Canyameres*» (Benguere/Oliver 1999: 501). En aquesta adaptació, Oliver també emprà l'anostrament de què ja s'havia servit amb Molière, tant pel que fa als noms propis dels personatges com en la part idiomàtica. L'obra, que el dramaturg va traduir el 1953 per encàrrec del grup Teatro de Cámara¹³, va ser estrenada per l'ADB el 1956 en una funció única. Les crítiques van ser generalment positives, tot i que centrades principalment en la posada en escena i els actors, en detriment dels aspectes lingüístics del text, que van passar pràcticament desapercebuts. De totes maneres, és possible que el motiu principal pel qual la companyia es va decantar per aquesta obra fou l'èxit que el muntatge de Giorgio Strehler havia tingut a Milà l'any 1947 que no pas l'interès lingüístic (Casas, 1989).

3.2.2. Col·laboracions amb l'Agrupació Dramàtica de Barcelona

Amb Ferran Canyameres també va iniciar diversos projectes de traducció, principalment cap al castellà, però en català van col·laborar en l'adaptació de *L'anunciació de Maria* de Claudel. Es tracta d'una versió una mica *sui generis* perquè es van inspirar en la primera edició de 1912 però hi van incorporar els actes que Claudel havia afegit a l'edició de 1938, que no va ser la definitiva, i el producte final, en el qual costa de distingir qui va escriure què, és poc reeixit en el sentit que «els traductors tot sovint van trinxar l'estructura rítmica dels versets en la seva recreació catalana» (Casas 1989: 17).

A través del francès va fer adaptacions catalanes d'unes obres de Txèkhov, recollides posteriorment en el volum *Tres farses ruses* (1961). La primera obra que va traduir, que també va ser de les primeres col·laboracions amb la companyia, va ser *L'ós*.

¹³ Casas (1989) afirma al pròleg de *Versions de Teatre* que la redacció va començar el 1955.

Oliver explica en una carta a Ferrater Mora que va treballar-hi durant la primera meitat de 1955 com a encàrrec de l'ADB, que comptava amb un cert recolzament econòmic de Maurice Sarrazin, director del Garnier de Toulouse. *L'ós* va ser estrenada el juny d'aquell any en una sessió doble en la qual també es va representar *L'Apol·lo de Bellac* de Jean Giraudoux, i va ser represa durant les temporades de 1958, 1959, 1960 i 1963.

L'èxit conreat va fer que Txèkhov esdevingués una aposta segura per a l'ADB i, per això, entre 1959 i 1960 es van representar altres obres seves: *Un prometatge*, que Oliver havia traduït el 1952 i que ja s'havia representat a Tossa de Mar aquell any; el monòleg *Els estralls del tabac* (1960), que va sofrir un canvi de nom respecte del que havia rebut a la traducció de 1957; *L'hort dels cirerers* (1960) i *L'aniversari* (1961), aquesta darrera inclosa en el volum *Tres farses ruses* juntament amb les traduccions revisades de *L'ós* i *Un prometatge*. En els anys posteriors també va fer una versió de *La gavina* i de *Les tres germanes*, que van ser publicades en un recull de les versions de Txèkhov l'any 1982. Són les que menys anostrament inclouen, de tot el conjunt de l'obra traductora oliveriana, perquè les va adaptar del francès i no del rus, llengua de la qual no tenia coneixements, i el doble trasllat li va semblar una empresa massa arriscada.

També era difícil d'anostrar *Tot esperant Godot* de Beckett, obra que havia de representar l'ADB la temporada 1958-1959 però que no va ser estrenada fins ben entrada la dècada de 1960 per Teatre Experimental Català (TEC) i represa i popularitzada quan l'autor va rebre el Premi Nobel de Literatura el 1969. L'obra era difícil d'anostrar per la rigidesa estilística de Beckett, tot i que Oliver va aconseguir encabir-hi alguns canvis «prudents» que feien l'obra «viable a l'escenari» (Casas 1989: 20), com per exemple topònims i noms propis, a més d'una cançó de bressol que esdevé

la popular nadala *El noi de la mare*. En el seu lloc, l'ADB va estrenar una obra d'Oliver, *Ball robot*, escrita originalment el 1956 i que el mateix autor va dirigir.

Com que Oliver tampoc no sabia alemany, va ser a través del francès que va fer parlar els personatges de *L'òpera de tres rals* de Bertold Brecht en català (1963). En aquesta ocasió, el dramaturg volia dur a terme canvis espai-temporals semblants als que havia fet a *Pigmalió*, però l'ADB el va convèncer que calia fer una traducció tan propera a l'original com fos possible perquè era la primera vegada que Brecht es representava fora de la clandestinitat. Malgrat que aquella vegada es va adaptar a l'encàrrec, el 1984 va supervisar el muntatge de Feliu Formosa i Mario Gas, que prenia com a referència les modificacions proposades per Oliver: traslladar l'acció a la Barcelona del 1929, més concretament al «barri xino». Formosa també va mantenir el llenguatge que havia plasmat el Oliver perquè considerava que facilitava la posada en escena.

Malgrat que *L'òpera de tres rals* fou l'última versió de teatre que el sabadellenc va escriure per a l'ADB, no va ser la darrera de la seva carrera. El 1960 va fer una adaptació d'*Un barret de palla italià* de Labiche per a una funció del cicle de teatre d'aficionats anomenat «L'alegria que torna». A la funció hi van participar diverses personalitats del moment com ara Rosa Leveroni, Alicia de Larrocha, Celesí Martí Farreras, Eduard Toldrà i el mateix Oliver en un petit paper secundari. A l'obra, una peça de teatre de vodevil, el dramaturg hi va fer una bona versió anostrada del llenguatge, així com també va adaptar diversos elements culturals i va rebatejar molts dels personatges per a donar-los un aire més vodevilesc.

L'activitat traductora va prosseguir fins els anys setanta, però d'una manera molt menys intensa amb la desaparició de l'ADB el 1963 i amb la represa de la creació

pròpia en veure la bona rebuda per part del públic i de la crítica de *Ball robot*. Aquest fet va potenciar que Oliver veiés renovades les ganes d'intentar incidir en el panorama teatral català i en la societat a través de les seves obres, objectiu al qual realment mai no va renunciar, tot i que, com reitera diverses vegades a la correspondència amb Benguerel i amb Ferrater Mora, la situació del teatre català era tan deplorable com abans de la guerra, o més encara:

L'escena comercial està en ple procés de dissolució: a partir de 1946, data en què hom autoritza de nou a parlar català des d'un escenari, les companyies havien subsistit tot reposant el repertori més conservador o més acreditat d'abans de 1939, i incorporant textos nous que comportaven, però, escassa novetat i nul esperit de recerca. (Fàbregas 1977: 20)

Sembla, però, que el bon funcionament de l'ADB, que Oliver havia cofundat, li va donar esperances de veure complert el somni d'estrenar amb regularitat com a dramaturg establert. Malgrat que reprèn alguns dels temes de la primera etapa, es mostra molt menys crític amb la burgesia, principalment perquè la guerra i l'evolució dels fets havien fet desaparèixer aquell estament com l'havia conegut en la joventut i, per tant, no reflectia la realitat social del moment. Va continuar emprant les formes dramàtiques de la *pièce bien faite* de les primeres obres, però es va rendir força ràpidament en veure que la rebuda no era tan bona com esperava, convençut que el públic buscava obres més implicades en la crítica de la política i de la societat i que encara «no està preparat per al teatre» (Fàbregas 1977:23), com tampoc no ho estava, des del seu punt de vista, a principis del segle XX. La popularització del cinema, que era molt més econòmic tant per al públic com per als empresaris, tampoc no afavoria l'escena dramàtica.

Així i tot, no va abandonar la creació dramàtica fins a la dècada de 1970, ni tampoc no va deixar de banda les traduccions. De fet, un dels motius pels quals va retornar tan aviat com va poder de Xile fou la necessitat que sentia de continuar el

projecte dramaturgic que havia ideat de jove, que va servir d'impuls per a la creació de noves obres de teatre. *Primera representació*, escrita el 1955 però que no es va publicar i estrenar fins el 1959, és la primera de què tenim notícia un cop va estar instal·lat a Catalunya¹⁴. Posteriorment, el 1956 va redactar *Ball robot*, que, com hem vist anteriorment, va ser una gran èxit quan la va estrenar l'ADB la temporada 1958-59, i *Una drecera*, de 1957, que va ser editada el 1960 i estrenada l'any següent amb el títol *La gran pietat*. Totes tres coincideixen en el fet que, malgrat que són crítiques amb l'estructura social, no tenen la força ni la càrrega sarcàstica que caracteritzava les obres de la primera etapa. *Una drecera* va ser la que va tenir més pes en la decisió d'Oliver d'abandonar l'escena.

3.3. Els darrers anys

El dramaturg encara va escriure altres obres durant els últims anys de la dècada de 1950: *El roig i el blau*, inspirada remotament en *El roig i el negre* de Stendhal, escrita aparentment el 1958 però que no es va estrenar fins a l'edició del Teatre Grec de 1985, i *Tercet en re* (1959) s'inscriuen en els intents de crear un teatre original rellevant per a l'escena catalana. També va reescriure *Cataclisme*, una peça original de 1935 i que als anys seixanta va rebatejar amb el títol *El papà de Romeu i Julieta* després d'incloure-hi alguns canvis que rebaixaven la càrrega sarcàstica de l'original.

En canvi, a partir de la renúncia oficial a esdevenir un dramaturg consagrat a principis dels seixanta, que va estar directament relacionada amb el prestigi que havia adquirit com a poeta, es va dedicar a obres més curtes, normalment d'un sol acte, com

¹⁴ Val a dir que Oliver no era gaire constant en la datació de les pròpies obres i a vegades ell mateix no sabia exactament quan havia escrit un text, malgrat les mencions que en fa a la correspondència amb Benguerel i amb Ferrater Mora.

ara *Noè al port d'Hamburg* (1966) o *Vivalda o l'Àfrica tenebrosa* (1967), i a monòlegs com *El mercat comú* (1965). Curiosament, aquestes obres tenen un caràcter àcid i crític més semblant al de les obres de la joventut, possiblement perquè les considerava més una diversió que no pas una aportació significativa al panorama teatral, que havia pres una direcció diferent a la que a ell li hauria agradat amb l'aparició de nous corrents artístics i interpretatius.

Fins a la dècada dels setanta va dur a terme traduccions de teatre, malgrat que normalment estaven desvinculades d'un projecte escènic, com és el cas d'*Anònim venecià*, de Giuseppe Berto, que segurament va traduir per una preferència personal, i d'*Ubú rei*, d'Alfred Jarry, la qual no es va publicar fins el 1983 en un volum de la Biblioteca de l'Institut del Teatre. De fet, al pròleg, Feliu Formosa critica que és una versió poc encertada respecte del text original i la qualitat del producte, en general, és inferior al nivell que Oliver havia demostrat fins aleshores.

No és el cas de *Faisons un rêve* de Sacha Guitry, que va traduir per encàrrec de l'actor Alberto Casas el 1970 per a ser estrenada aquell mateix any a Barcelona. La crítica la va valorar positivament, tant pel que fa a la posada en escena com pel que fa a l'ús de la llengua, però la bona rebuda no va ser suficient per a tirar endavant el projecte de dur a l'escenari més obres de creació pròpia d'Oliver durant els anys immediatament posteriors.

Amb tot, les traduccions de Joan Oliver no es poden menystenir, dins del conjunt de la literatura catalana del segle XX, perquè, com afirmava Formosa a la ponència al Congrés Internacional de Teatre de Catalunya el 1985, «responen a tres principis de gran importància» (Formosa, 1985): d'una banda, a través de les versions de teatre, Oliver enforteix la tradició dramàtica catalana i el gruix de la literatura, en general, en

català. Així, la literatura estrangera dota, a través de la traducció, a la literatura catalana d'unes estructures estilístiques noves en les quals es pot emmirallar per a créixer i convertir-se en un sistema literari estable.

D'altra banda, el sabadellenc oferia a les companyies catalanes una ampliació del repertori que anava més enllà de la malmesa tradició del país i, amb això, una bona base per a la formació dels actors, a banda de promoure el teatre de qualitat de cara al públic. De retruc, les adaptacions van potenciar també la creació pròpia d'Oliver, que va adquirir un paper destacat en la literatura catalana en tant que poeta i dramaturg i, per tant, els nous autors tenien en Oliver un model lingüístic i estilístic a seguir.

Així doncs, no podem estar d'acord amb la connotació negativa que el dramaturg atribueix a la seva tasca traductora: la rellevància de les versions de teatre, especialment a nivell lingüístic, és innegable. El cas de *Pigmalió*, que analitzarem amb profunditat en el proper capítol, és especialment destacable, però no podem menystenir la gran feina que les traduccions oliverianes van fer per a l'estandardització del català, especialment en un moment històric tan complicat com el que li va tocar de viure.

3.4. Reflexions sobre la llengua

Al llarg de tota la trajectòria vital, Joan Oliver va demostrar interès per diversos temes de caire polític i social, però l'ús de la llengua és probablement el que més atenció va rebre per part del dramaturg, ja fos de manera explícita, com es desprèn de les cartes a Benguerel i a Ferrater Mora i de les respostes que donava a les entrevistes, o d'una forma menys evident dins de l'obra literària i traductora, com queda reflectit en la representació escrita de la parla genuïna i el llenguatge acurat que emprava en tot moment.

Fins i tot en la correspondència privada amb Conxita Riera s'hi nota la preocupació per la correcció, ja que tot sovint confirma a la seva esposa que ha emprat l'ortografia i l'expressió correctes, si bé a les que firma ell hi ha diverses faltes i alguns barbarismes que contrasten amb l'atenció al detall que donava a l'ús de la llengua a la literatura.

Oliver considerava que la literatura era una eina idònia per transmetre el model de llengua estàndard que calia implementar per al català i per a dotar als parlants d'eines normalitzades per a l'ús quotidià, alhora que els textos havien de prendre la llengua parlada com a model per tal que el lector s'hi sentís identificat i reconegués el codi com a propi i no com un element artificial. Quan estudiem l'obra oliveriana no podem perdre de vista el context històric en què apareix: per exemple, als anys 20, la dictadura de Primo de Rivera dificultava la divulgació de la premsa i de la literatura en català i per això es tendia a publicar tot allò escrit en llengua catalana, indiferentment de si eren productes de qualitat o no, perquè no es podien permetre el «luxe» de destriar allò que valia la pena de la resta. La premsa era una de les plataformes que garantien una difusió més gran i, per aquest motiu, els joves autors s'hi donaven a conèixer. En el cas d'Oliver, el *Diari de Sabadell* va ser crucial en aquesta primera etapa, ja que no només hi va escriure articles de caire periodístic i d'opinió sinó que també hi van aparèixer els primers poemes.

Tant ell com altres intel·lectuals del moment creien en la necessitat d'educar els lectors, que sobretot llegien premsa, en la distinció entre la bona literatura i la dolenta. A causa del gran nombre de lectors que tenien els diaris, consideraven que fer-s'hi un nom era una bona manera de familiaritzar el públic amb la nova fornada d'autors i de crear un nivell d'exigència més elevat per part dels lectors, la qual cosa, de retruc, obligava també les editorials a establir uns criteris editorials més rigorosos i a oferir

principalment productes de qualitat, a més d'un ventall d'opcions literàries més gran que pogués satisfer un públic més ample (Puig Molist, 2001: 14).

Les crítiques literàries que Oliver va escriure per al Diari de Sabadell s'hi troben les primeres reflexions entorn a l'ús de la llengua. Per a ell, emprada en el context literari, servia com a eina per desvetllar la consciència de la manipulació de la realitat i la interpretació del món a través del llenguatge (Puig Molist, 2001: 31), una idea estretament lligada a la funció social que ha de tenir el teatre. Per al sabadellenc, la qualitat literària està directament relacionada amb la qualitat lingüística, com es desprèn de les crítiques que feia de textos d'autors coetanis seus als quals considera estancats en les fórmules literàries i lingüístiques del Noucentisme, que ell considera obsoletes i un fre a l'evolució natural de les lletres catalanes.

De manera similar, poc abans de morir es mostrava descontent amb els models de llengua que s'havien pres durant els inicis de la Renaixença, abans de la reforma de Fabra, com ara el de Joan Maragall. Durant la dictadura franquista també va advocar per la recuperació de l'estàndard, sobretot a través de les traduccions (a les quals dediquem un apartat més endavant), i per lluitar contra la tendència d'emprar un català ple de calcs del castellà oficial. Un cop recuperada la democràcia, va recalcar i lloar el paper normalitzador de Televisió de Catalunya, especialment de cara als més joves:

Bé, això de la televisió és molt important, per les criatures sobretot [...]. Ara, les pel·lícules, el que té molta influència són les pel·lícules doblades al català que n'hi ha algunes que estan molt ben doblades [...]. Això és un fenomen social olt important, pot tenir una influència enorme.

(Borràs, 1987: 58)

En canvi, criticava durament la premsa escrita posterior a 1975 i apareix un cop més la figura del públic que pràcticament no llegeix perquè no té literatura de qualitat a l'abast, tot i que també ho atribueix al fet que, durant la dictadura, la gent ha perdut l'hàbit de llegir en català per falta de material disponible i això ha provocat que la majoria de catalans tampoc no sàpiguen parlar-lo correctament. Aquesta queixa anava acompanyada d'una crítica explícita a la transició i, més concretament, als polítics catalans que hi van jugar un paper clau. Naturalment, les condicions de la dictadura no afavorien la difusió del català com a llengua de cultura, malgrat l'aixecament de la prohibició de publicar en les altres llengües peninsulars, per la qual cosa Oliver tenia moltes esperances posades en el govern restaurat de la Generalitat com a institució principal de la defensa del català, però es mostrava descontent amb els actors polítics que van participar en la transició, així com amb les institucions culturals en general, les quals considerava més preocupades de fer diners que no pas de crear i oferir productes de qualitat (Borràs, 1987; Febrés, 1984; Oliver, 1999).

Durant la dictadura, Oliver no va deixar de promoure, dins de les possibilitats que tenien els intel·lectuals de l'època, un model de llengua que podia servir d'estàndard i contribuir a l'enriquiment i la millora de la literatura catalana. A més de l'obra pròpia, tant poètica com dramàtica i els articles periodístics, la principal eina de difusió d'aquesta idea fou, sens dubte, la traducció.

3.4.1. Reflexions sobre a traducció

Malgrat que Joan Oliver mai no va escriure assajos sobre la traducció, sí que trobem rastres de reflexions sobre la tasca traductora en els pròlegs de les seves obres, en entrevistes o en els epistolaris. Potser una de les més rellevants sigui la declaració a

l'entrevista que li va fer Baltasar Porcel: «vaig esquitllar-me per la porta falsa i còmoda de les traduccions» (Porcel, 1966: 74). Era la manera com Oliver justificava haver «abandonat» la creació teatral pròpia, menystenint el valor real de les seves adaptacions i tot allò que van representar (i representen) per al panorama literari català.

Es tracta, sens dubte, d'una afirmació contradictòria amb la creença del sabadellenc que la traducció de grans obres de la literatura universal i dels autors contemporanis més rellevants havia d'esdevenir una peça fonamental per la recuperació de la tradició literària catalana i, més concretament, «posar els fonaments per a un futur teatre català decorós» (Oliver/Ferrater Mora, 1988: 69), el gran projecte d'Oliver des de l'inici de la seva carrera, perquè considerava que el teatre té una funció social i, per tant, era la forma literària que més difusió popular podia tenir.

La traducció tenia, per tant, una funció gairebé pedagògica per als autors catalans (aportar models estrangers que calia imitar a mode de trampolí per al desenvolupament de formes pròpies) i una altra funció indubtable: la lingüística. Gibert afirma que «les traduccions i versions de l'autor esdevenen un instrument tant o més destacat que la seva obra original en la creació d'una llengua dramàtica moderna eficaç» (Gibert, 1998: 320). Les adaptacions oliverianes, com també les obres de creació pròpia, en certa mesura, no només servien de model de l'ús de l'estàndard normatiu, basat principalment (tot i que no exclusivament) en la gramàtica de Pompeu Fabra, sinó que també feien una radiografia del panorama lingüístic català i l'intentaven emular, malgrat que es podria dir que en l'època de la postguerra esdevé més una mena de model que un retrat acurat, amb la possible excepció de *Pigmalió*.

El bon ús de la llengua i la qualitat literària van ser dues de les grans preocupacions d'Oliver al llarg de tota la carrera, com evidencien les constants revisions

de les versions de Molière, tant per part seva com per part d'amics com Benguerel i Ferrater Mora, o les correccions, no sempre necessàries, que van sofrir traduccions alienes a les seves mans. Arran de la feina feta a diverses editorials com a editor i corrector, i un cop aixecada la prohibició de publicar en català per part del règim, tot sovint va reflexionar, tant als epistolaris com als pròlegs, sobre l'estat de la llengua catalana. El desànim el va portar a escriure a Ferrater Mora, en una carta del 20 de setembre de 1959:

Una llengua sense escola, sense Universitat, sense premsa ni ràdio, és una llegua moribunda, o destinada a morir en tant que instrument de cultura. La llengua popular, per altra banda, també es veu profundament amenaçada, més que amenaçada, ferida greument. El camp català està infestat per la ràdio i per una mísera immigració de llengua vagament castellana. No se salvarà res! (Oliver/Ferrater Mora, 1988: 125)

Potser per aquest motiu, i perquè creia de veritat en la necessitat d'enriquir el panorama literari català, Oliver va maldar per a oferir al públic un estàndard de qualitat excel·lent. Així i tot, se sentia frustrat per veure les aspiracions literàries del país limitades pel context històric i va arribar a escriure, el 7 de desembre de 1965: «Vivim de traduccions, que és com nodrir-se de menges de segona mà —o de segon estómac— ja païdes per d'altres, com aquell que diu vomitades i cuinades de nou» (Oliver/Ferrater Mora, 1988: 160).

Tampoc no estava satisfet amb la tasca traductora aliena. Conscient de l'impacte sobre la llengua que havien de tenir totes les adaptacions d'aquella època, considerava que hi havia una «crisi dels bons traductors», potenciada pel fet que «traduir és pesat [...] i els bons ho eviten» a causa de la mala remuneració d'aquesta activitat (Oliver/Ferrater Mora, 1988: 160). A partir dels anys seixanta, Oliver va esdevenir una

figura cabdal del món editorial nacional i s'encarregava, com a editor i com a director literari, de triar quines obres calia traduir i s'havia adjudicat el paper de corrector o, com ell ho anomenava, «corrector d'estils aliens» (Oliver/Ferrater Mora, 1988: 160). Malgrat la frustració que això li provocava, feia una primera correcció dels textos (tant en manuscrits originals com en traduccions), seguida d'una revisió de la versió corregida per l'autor o pel traductor, i, finalment, preparar-lo per a l'impremta. En el cas dels textos traduïts es reservava, a més, el dret d'«adequar-los o completar-los, si cal, fragmentàriament a les circumstàncies històriques, geogràfiques, psicològiques, de gust, etc. del nostre país, amb els assessoraments tècnics que puguin caldre en qüestions especials» (Bacardí, 2012: 39).

Aquestes llicències van provocar que Josep M. Corredor, traductor d'*Els mots* de Sartre per a Aymà, escrivís una carta al número de març de 1966 de *Serra d'Or* en la qual es queixava que el corrector havia abusat de la seva posició i havia fet modificacions que poc tenien a veure amb la llengua, de manera que, al final, el corrector es podia considerar el traductor *de facto*. L'editorial va respondre, amb una carta sense firmar, que l'objectiu primordial de l'editorial era dotar de la màxima qualitat possible tot allò que publicava i que, per tant, els semblaven adequats tots els canvis que el corrector considerés oportuns, «a profit de l'obra, de l'autor, de les llengües, dels lectors i... del mateix traductor» (1966: 10).

En certa manera, podríem dir que la visió oliveriana de la traducció és semblant a la del corrent funcionalista en tant que consideren que l'objectiu de la traducció és traslladar el sentit del text original per tal que els receptors el llegeixin com si fos en llengua original. Si més no, aquest sembla que era el propòsit d'Oliver: acostar la literatura estrangera al públic català mitjançant l'anostrament, des de donar noms

catalans als personatges a incloure referents culturals, com ara fer aparèixer *El noi de la mare* a la versió de Beckett, i canviar l'espai de l'obra original per llocs de la geografia catalana.

El sabadellenc afirmava, en una carta a Xavier Benguerel datada del 21 de juny de 1949, que «per traduir bé es necessita: posseir els dos idiomes i *a més* tenir el *sentit traductiu* (passez le mot), un sisè sentit que exigeix molta atenció i *ulleres*. El traductor també té un altre perill: enamorar-se de certes solucions que sorgeixen com per miracle, que són «dons de l'àngel dolent, del temptador» (Benguerel/Oliver, 1999: 150). La primera part de l'afirmació pot semblar contradictòria amb el fet que Oliver no sabia la majoria de llengües de les quals va traduir i es servia de les versions franceses com a pont. Ho admetia a Benguerel quan aquest darrer li recriminava, en referència a l'adaptació d'*Un prometatge* de Txèkhov, que «cal traduir... i prou! Crec que es pot transigir només en adaptar coses insignificants: noms de persones i coses que no lliguin amb l'ambient del país en el qual l'obra serà representada» (Benguerel/Oliver, 1999: 357). Oliver, que en primer moment li va donar la raó, es va defensar tot dient que, en haver-se valgut de l'adaptació francesa, no sabia quin grau de manipulació hi havia hagut respecte de l'origina rus i que, en qualsevol cas, totes les modificacions tenien la finalitat de fer l'obra «més divertida» i d'afegir «pintoresc a la farsa», sense anar mai «contra l'esperit de l'obra, ni contra el caràcter dels personatges» (Benguerel/Oliver, 1999: 367). Era conscient, per tant, de l'efecte que podia tenir un text estranger ple de referents culturalment propers per al públic català, especialment en un lloc com el teatre, en què la reacció ha de ser gairebé immediata, i emprava el seu excel·lent coneixement de la llengua i el seu talent per a manipular-la, com evidencia l'obra poètica, per a oferir als destinataris de les adaptacions un text de qualitat no només escènica sinó també lingüística.

Ho podem veure també en una crítica que va fer, en la carta del 22 de març de 1951 a Ferrater Mora, de la traducció d'*El hombre en el espejo* de Benguerel, que «fa molta olor de traducció» (Oliver/Ferrater Mora, 1988: 55). Malgrat que immediatament després deia que «això, en certa manera és un elogi», i excusava el seu amic perquè intentava compaginar la direcció d'un negoci amb la traducció (dues activitats en principi incompatibles, per a Oliver), l'afirmació deixa entreveure que el sabadellenc creia que una bona traducció és aquella que es llegeix com un original i en què el traductor és «invisible».

Pel que fa al «sentit traductiu», no queda clar què és exactament, per a ell, però tenint en compte el tipus de suggeriments que feia com a corrector d'Aymà és possible que es referís a la idea que el traductor ha de saber quina mena de canvis ha de fer, quin registre ha d'escollir, ha de preveure què espera el públic destinatari, etc. En definitiva, sembla que per a Oliver era molt més important traslladar la funció i el sentit del text que no pas reproduir paraula per paraula l'original. Així i tot, algunes de les cartes a Ferrater Mora en què parla del procés traductor de les obres de Molière dóna a entendre que, per a ell, l'autor sempre està per damunt del traductor, de manera que el text original no es pot perdre de vista mai com a referent.

Al pròleg que va fer per al volum *Teatre de Molière* (1973) també hi queda plasmada aquesta idea quan Oliver insisteix en la dificultat que li va suposar el trasllat cap al català de les obres del francès, sobretot perquè va voler mantenir els textos en vers, com els originals. Assegura que «l'empresa de traduir en vers a qualsevol idioma una obra important qualsevol [...] és sempre temerària i, de fet, impossible d'acomplir en forma passablement satisfactòria» (Oliver, 1989: 1085), donant una prevalença evident al text original. Pel que fa a la traducció en vers, si bé la qualifica de

«temerària», no la considera d'impossible, sobretot per la proximitat gramatical entre el català i el francès i per l'evolució històrica semblant de totes dues llengües. La dedicació amb què hi va treballar durant molt anys i les revisions constants doten les adaptacions d'una gran qualitat literària i lingüística.

Així i tot, el pròleg del *Teatre de Molière* es llegeix com una justificació, gairebé com una disculpa, per haver «catalanitzat» els textos i haver «traït» l'autor original en tant que ha hagut de canviar el significat de l'original per a mantenir la mètrica del vers alexandrí, a més de diverses «llicències que m'he permès de prendre» (Oliver, 1989: 1087). Entre les «traïcions» cita l'evident canvi de noms catalans, sovint arcaïtzants o arcaïcs, en comptes dels francesos catalanitzats, i tot un seguit de modificacions de caire lingüístic que responen, essencialment, a les necessitats mètriques i que no deixen de ser un reflex de la parla, la qual cosa ja era, de bon principi, l'objectiu de Molière en l'original i d'Oliver en la traducció. El llistat esmenta la contracció de partícules, que resultarien naturals en la parla però no en l'escrit: «pro» en comptes de «però» i «per'xò» enlloc de «per això», així com en les formes pronominals «-vos», que passen a ser «-us» («plànyer-vos» esdevé «plànye-us»); també hi apareixen modificacions de caire normatiu, com l'ús de «per» i «per a» com a sinònims, el dels articles possessius «mon» i «ma» per «meu» i «meva» (que, de fet, no és incorrecte i el mateix Oliver afirma que ajuda a donar un caràcter arcaïtzant a les versions), i una única vegada empra «és dir» en comptes de «és a dir». En tots casos, l'adaptació a la mètrica és el motiu pel qual l'autor escull aquestes opcions i no unes altres.

Però precisament perquè els originals de Molière volien ser un retrat de la llengua oral del públic destinatari per tal que s'hi sentissin identificats, Oliver dona per bones les solucions que proposa i les defensa. La genuïnitat del llenguatge esdevé el

motiu principal pel qual el sabadellenc trasllada l'obra de Poquelin, segons el pròleg, a més de la qualitat literària i, sobretot, dramàtica: «Els seus caràcters són fets d'una substància genuïna i comuna, senzillament humana, i, per tant, traduïble. Heus ací perquè [sic] m'he vist amb cor i he tingut la gosadia de fer parlar en la nostra llengua els seus personatges». (Oliver, 1989: 1086).

La qualitat literària i lingüística de les obres traduïdes són, per tant, dues de les qüestions principals que Oliver té presents a l'hora de fer les adaptacions, però el que mai no perd de vista, ni quan tradueix ni quan escriu obres pròpies, és el públic destinatari i la manera com rebran el text, que idealment és des de l'escenari. En les traduccions, aquest fet es fa especialment evident amb la catalanització de l'obra, no només en un nivell més superficial com són els noms dels personatges o els espais on transcorre l'acció, sinó també pel que fa als elements culturals extratextuals i l'ús de la llengua. Ho demostren especialment les adaptacions de Molière i *Pigmalió*, però en tenim exemples en tota l'obra traduïda del sabadellenc. Sembla, per tant, que la seva idea de «fidelitat» a l'autor original ve de la tradició que considera la traducció una mena de subproducte literari i «traïdor», però també queda clar que en reconeix l'immens valor com a eina per a desenvolupar la literatura catalana en un moment d'estancament.

4. El teatre social de George Bernard Shaw

George Bernard Shaw nasqué l'any 1856 a Dublín (Irlanda, en aquella època sota domini britànic), en el si d'una família amb pocs recursos econòmics. Quan tenia setze anys se'n va anar a Londres, on va treballar fent crítica literària per a diverses publicacions i va iniciar una carrera com a novel·lista, sense gaire èxit. També va ser aleshores que va començar a participar activament en política, atret pel socialisme, i per aquest motiu el 1884 va entrar a formar part de la Fabian Society, una associació socialista britànica que defensava els canvis socials en favor del poble. Aquestes tendències polítiques queden reflectides en la producció teatral, el gènere en què més èxits va conrear. Es fa especialment evident a les primeres obres que va escriure, recollides en el volum *Plays Unpleasant* (1898), que tracten i critiquen de manera directa la realitat dramàtica de l'època, des de l'abandonament de les formes teatrals romàntiques i amb una clara influència de les obres del norueg Ibsen, un dels primers impulsors del trencament amb l'idealisme romàntic a les acaballes del segle XIX. La primera obra de Shaw, *Widowers' House*, estrenada el 1892, no va tenir prou bona rebuda i va haver de ser cancel·lada. Amb les altres dues obres incloses a *Plays Unpleasant* va passar una cosa semblant: l'estrena londinenca de *The Philanderer*, el 1902, va sofrir retards a causa de l'estricta censura victoriana, malgrat que l'obra s'havia acabat d'escriure el 1893, i els actors de *Mrs Warren's Profession*, que critica l'actitud hipòcrita cap a la prostitució, van ser detinguts per la policia de Nova York tres dies després de la primera representació a New Haven.

En vista que aquest tipus de drames no triomfaven, Shaw va abordar la problemàtica social des d'una perspectiva humorística, sovint àcida i corrosiva. Així, va abandonar els «crímenes sociales que constituirían el eje temático» dels primers textos

(López Santos, 1989: 37) i es va centrar en la crítica a la societat victoriana i els valors i ideals que li eren propis i que, per a Shaw, eren bogeries que no permetien veure la realitat. El títol del segon volum d'obres dramàtiques, que va publicar el 1898, és *Plays Pleasant*, tota una picada d'ullet carregada d'ironia al recull anterior. Les quatre obres que s'hi inclouen van esdevenir molt més populars, malgrat que no seguien l'esquema dramàtic victorià tradicional i que els personatges s'havien d'enfrontar a decisions importants, si bé no tan «drásticamente vitales como en las *Plays Unpleasant*» (López Santos, 1989: 37). La crítica social no desapareix però queda suavitzada per l'humor, de manera que el públic va tenir una resposta molt més positiva que no pas amb la trilogia dramàtica.

Gràcies a les *Plays Pleasant*, Shaw es va acabar de consolidar com a autor dramàtic amb obres com *Man and Superman*, *Major Barbara*, *Saint Joan* o *Pygmalion*. Aquesta darrera és considerada per Holroyd (1989: 325) el punt àlgid de la carrera del dramaturg i la gran popularitat que va adquirir va derivar en diverses adaptacions cinematogràfiques, una de les quals va guanyar un Oscar el 1938, i un musical inspirat en l'obra, *My Fair Lady*, escrit i estrenat després de la mort de l'autor. Shaw, però, no estava satisfet amb cap de les pel·lícules, ni ho hauria estat amb el musical si encara hagués viscut, perquè arreu s'hi introduïa una relació amorosa entre el professor Higgins i Eliza, que per al públic semblava inevitable i lògica, però que anava en contra de les intencions i de la ideologia feminista que volia reflectir amb la decisió de la florista de casar-se per amor i no per la necessitat que li havia provocat la nova situació en què es trobava al final de l'obra. Per aquest motiu, Shaw es va sentir obligat a revisar el text i en va publicar una versió definitiva poc abans de morir, en la qual va intentar eliminar qualsevol ambigüïtat que fes intuir un romanç entre la parella protagonista.

Malgrat el renom que va adquirir com a dramaturg i els èxits literaris, entre els quals destaquem el Premi Nobel de Literatura que va rebre l'any 1925, l'interès de Shaw per la política el va dur a participar molt activament en el desenvolupament del socialisme a Anglaterra, especialment des de l'àmbit intel·lectual. Alguns dels assaigs polítics que va escriure van influir en l'establiment de les bases ideològiques del partit laborista (Labour Party), fins al punt que se'l considera «perhaps the most influential of all socialist propagandists» (Griffith, 1993: 1), si bé alguns crítics opinen que els escrits en aquest àmbit tenen molt poca consistència conceptual i l'ideari polític de l'autor era vist pels seus contemporanis com «an extraordinary medley of sense and nonsense» (Griffith, 1993: 2), amb alguns encerts destacables però també amb ximpleries i contrasentits. En alguns moments se'l va criticar per haver-se manifestat a favor dels règims totalitaris en auge a Europa, sempre que atorguessin una importància cabdal a la creació lliure i a les manifestacions artístiques.

En qualsevol cas, possiblement perquè provenia d'una família treballadora amb pocs recursos econòmics, Shaw va ser un gran defensor del canvi social i de la lluita feminista, com queda reflectit a l'obra dramàtica. L'autor hi posa de manifest que el sistema econòmic capitalista és el causant de les divisions socials tan evidents a la Gran Bretanya. El monòleg d'Alfred Doolittle a *Pygmalion* sobre la moral, que, segons ell, va lligada a la riquesa i, per tant, és una característica que només es pot permetre de posseir la classe mitjana, és un dels exemples paradigmàtics de la crítica shaviana al sistema i a la rígida societat victoriana. De fet, per a Shaw, la pobresa és el pitjor crim de la humanitat derivat del capitalisme i les paraules de Doolittle es converteixen en una denúncia a un sistema que feia l'estricta moral de l'època incompatible amb certes maneres de guanyar-se la vida perquè eren «indignes», com ara la prostitució a què es dedica la protagonista de *Mrs Warren's Profession* per tirar endavant la família. Segons

Shaw, l'exercici d'aquest tipus d'activitats no s'havia de considerar un crim personal, com induïen a pensar les normes de conducta d'aquell moment, sinó un crim social.

També hi ha una forta càrrega crítica a la societat en els personatges femenins, als quals Shaw converteix sovint en protagonistes de les obres i en motor del canvi, ja que es revelen contra les imposicions socials a les quals estan sotmeses per convertir-se en éssers autònoms, lliures de la subordinació a l'home. Representen l'idealisme utòpic de les generacions joves amb ganes de deixar enrere els vells costums, com també el realisme d'uns objectius concrets que cal assolir mitjançant la lluita per la igualtat amb l'home. En el personatge d'Eliza Doolittle, hi observem totes dues tendències: d'una banda, la lluita de classes (la florista es revela contra el destí que se li havia imposat pel fet d'haver nascut en una classe baixa i, en aprendre a parlar com una senyora, aconsegueix l'ascens social) i, de l'altra, la lluita per la igualtat entre els sexes (Eliza es nega a acceptar el nou paper que se li imposa com a dama de l'alta societat i declara que vol treballar després d'haver-se casat amb Freddy).

Shaw donava molta importància a la llengua i, en aquest sentit, és cèlebre la duríssima crítica que fa als parlants de l'anglès a les primeres línies del pròleg de l'obra:

The English have no respect for their language, and will not teach their children how to speak it. They cannot spell it because they have nothing to spell it with but an old foreign alphabet of which only the consonants –and not all of them– have any agreed speech value. Consequently no man can teach himself what it should sound like from reading it; and it is impossible for an Englishman to open his mouth without making some other Englishman despise him. (Shaw, 2003: 3)

Quan va escriure *Pygmalion*, en els estudis de la lingüística es treballava en la creació d'un alfabet fonètic que permetés transcriure tots els sons que es poden emetre amb l'aparell fonador humà. Potser per l'interès que sentia per aquest camp, Shaw es va inspirar en un amic, el fonetista Henry Sweet, per al personatge del professor Henry

Higgins, però sembla que la professió i el nom són dos dels pocs trets en comú entre el lingüista i el personatge, ja que, segons Shaw, per a Sweet «the adventure of Eliza Doolittle would have been impossible; still, as will be seen, there are touches of Sweet in the play» (Shaw, 2003: 6).

Shaw considerava que la reforma social a la Gran Bretanya havia de començar per la llengua. En posar el focus sobre aquesta qüestió a *Pygmalion*, el dramaturg pot accentuar les diferències entre els estaments. Com un element comú, la llengua, representa una barrera per a aconseguir qualsevol tipus de millora social. La principal motivació d'Eliza a l'hora d'acceptar convertir-se en subjecte de l'experiment de Higgins és la possibilitat d'ascens social que se li obriria pel simple fet de parlar de manera refinada, en comptes de fer-ho amb el marcat accent *cockney*, que delata no només la procedència geogràfica sinó també la posició socioeconòmica. Adquirint una nova manera de parlar, en comptes de ser rebutjada automàticament per part dels propietaris de les floristeries refinades on vol demanar feina, passa a ser considerada una candidata potencial a dependent. Al principi de l'obra, ni Eliza ni el professor Higgins compten amb les conseqüències socials de l'aprenentatge: un cop transformada en gran dama, la protagonista s'adona que el camí que ha emprès és irreversible, i ja no pot tornar a ser una florista de carrer com abans, perquè ha perdut allò característic dels seus orígens, el *cockney*, però la nova situació li imposa un seguit de restriccions que tampoc no li permeten una realització completa dels objectius que s'havia proposat al principi de l'obra; l'única sortida que li queda és un matrimoni de conveniència i ser mantinguda pel marit. Malgrat tot, Eliza es revela contra aquest destí que no desitja i fa tota una declaració de principis en la darrera conversa amb Higgins, quan assegura que es casarà amb Freddy per amor i que mantindrà la independència econòmica ensenyant a parlar l'anglès correctament, de la mateixa manera que ho ha fet Higgins amb ella.

4.1. La llengua com a marca social a l'Anglaterra victoriana

La idea de l'argument de *Pygmalion* va començar a germinar després que Shaw va veure una representació de *Fedora*, de Sardou, el 1895 en la qual Stella Campbell apareixia en el paper protagonista. El dramaturg va notar de seguida que l'accent delatava la procedència irlandesa de l'actriu, per més que ella s'esforcés a amagar-la darrere d'una articulació artificial (Greene, 2003: xiii). Shaw era perfectament conscient de la importància que té, en la societat anglòfona, la varietat lingüística dels parlants com a marcador social, així que va decidir de plasmar aquest fenomen de manera crítica a través de la comèdia i del personatge d'Eliza Doolittle, una florista de carrer de l'East End londinenc que acaba convertida en una dama de l'alta societat «només» aprenent a parlar de manera refinada. Com indica Holroyd, sovint descrivia l'objectiu de l'obra com «a dry dramatic experiment to demonstrate how the science of phonetics could pull apart an antiquated British class system now tied together by little more than a string of impressions and appearances» (1989: 325), una mena d'intent de remarcar l'absurditat de l'estructura social accentuadament classista del moment.

En els temps actuals, la tasca de Higgins hauria estat molt més complicada, perquè les diferències dialectals de l'anglès, si bé es mantenen força evidents dins de la geografia de les Illes Britàniques (i, no cal dir-ho, de la resta del món anglòfon), no es consideren tan acusades com a principi del segle passat. El professor no podria encertar de manera tan exacta («within two streets», s'atreveix a precisar) la zona de Londres de la qual procedeix el seu interlocutor. Segons diversos experts, com el lingüista David Crystal, es pot parlar de l'existència de varietats més específiques, dins d'un dialecte «general», per exemple l'anglès britànic, i limitades a un nucli urbà concret, com ara l'«anglès de Londres». Així i tot, Crystal creu que els moviments migratoris i el contacte més ràpid i directe entre varietats geogràfiques i socials gràcies a les

telecomunicacions facilita els accents «mixtes», és a dir, una mena d'idiolecte personal de cada parlant que es compon de trets característics dels diversos llocs i de l'ambient sociocultural en els quals ha viscut. Per demostrar-ho, posa el propi cas com a exemple:

These days, it is much less usual for people to live their whole lives in one place, and 'mixed' accents have become more widespread. After twelve years in North Wales, ten years in Liverpool, twenty years in Berkshire, and a subsequent period back in Wales, my own accent is perhaps most charitably described as hybrid — or a mess, if you prefer. (1988: 86)

L'ús de les varietats lingüístiques com a marcador sociocultural és molt freqüent a la literatura anglesa com a eina caracteritzadora dels personatges: els contextualitza dins de la societat, no només pel que fa a l'origen geogràfic sinó també a nivell social, cultural i econòmic. El lector o espectador sap a quins arquetips respondrà, seguint la teoria aristotèlica de les característiques ideals dels personatges, segons la qual han de ser adequats o escaients. És a dir, un personatge com Eliza Doolittle, una florista de carrer de classe baixa i que no ha rebut una educació, no pot anar vestida amb la mateixa riquesa ni pot parlar igual que Higgins o Pickering (als primers dos actes, si més no), perquè no es correspondria al «sentit comú», a allò que el públic espera trobar. La perversió de Shaw del tòpic, que té uns resultats inevitablement còmics, es fa evident al tercer acte, durant la reunió improvisada amb Mrs Higgins i els Eynsford Hill: Eliza s'ha disfressat de dama, ha après a pronunciar com les senyores de classe alta, però encara hi ha alguna cosa que falla. La florista no coneix les convencions socials i, diguem-ne, culturals associades al personatge que representa: no sap que «parlar del temps» no implica fer una previsió meteorològica amb terminologia científica, ni controla el registre que ha d'utilitzar per a referir-se a temes de salut, la qual cosa provoca un efecte còmic, perquè el públic és conscient de l'engany a què són sotmesos els altres personatges i reconeix les convencions que Eliza hauria d'emprar per a fer

creïble el paper que ha adoptat. Així i tot, malgrat que s'adonen que la nouvinguda no ha rebut el mateix tipus d'educació que ells, pel que fa al comportament social, sembla que els Eynsford Hill s'empassen la jugada.

En aquest acte, l'espectador també és testimoni d'un canvi generacional marcat, entre altres coses, per l'ús de la llengua. Els Eynsford Hill, especialment Clara i Freddy, no s'adonen del veritable origen de la florista perquè creuen que hi ha uns parlars de moda entre la gent benestant que consisteixen a imitar les expressions de la classe treballadora, com indica Freddy en felicitar Eliza per la bona imitació que en fa: «the new small talk», en diu (Shaw, 2003: 61). La seva germana també accepta les noves tendències, no tan per convenciment com perquè no vol que la gent dels cercles socials en què es mouen pensi que no estan al corrent del que és popular o acceptable en aquell moment per falta de contacte amb l'alta societat, com confirma Mrs Eynsford Hill més endavant. El «conflicte» entre la mare i els fills, especialment pel que fa a l'ús de la llengua per part de Clara, es fa més evident quan Eliza diu «not bloody likely!» (Shaw, 2003: 62), considerada, en aquell moment, una exclamació impròpia per a la gent educada. Al segon acte, Mrs Pearce ja ha renyat Higgins perquè fa servir «the b word» amb massa lleugeresa, la qual cosa és un mal exemple per a Eliza. De fet, justifica que Eliza emprà la paraula perquè, en no haver rebut una bona educació i en haver-ho sentit dir a la gent del seu entorn, no ho pot evitar i no és conscient que l'expressió és inadequada, però exigeix al professor que, per donar-li bon exemple i deixar de semblar un homenet barroer, supprimeixi els exabruptes del vocabulari. Mrs Eynsford Hill confirma que aquest tipus de llenguatge és «horrible and unladylike» (Shaw, 2003: 62), però Clara en justifica l'ús en tant que, segons ella, cal adaptar-se als nous temps, i li sembla que l'expressió té un valor emfàtic per a caure simpàtic als interlocutors.

4.2. Socialisme i feminisme a *Pygmalion*. Els dos finals de l'obra

Shaw és considerat un dels grans defensors del feminisme del tombant del segle passat. Són destacables les contribucions, per mitjà d'escrits de caire polític, a la lluita de les anomenades *suffragettes* per a la inclusió del vot femení a la Gran Bretanya, perquè creia en la necessitat d'assolir la igualtat de gènere i l'emancipació de la dona per a reformar la societat des del socialisme fabià. En les obres de teatre observem aquesta defensa, concretament, tot i que no exclusivament, en els personatges femenins protagonistes, que es revelen, d'una manera o d'una altra, contra la societat en què es troben inscrites. En són exemples clars Mrs Warren, que opta per la prostitució i la regència d'un bordell per a tirar endavant la família encara que estigui mal vist; Grace Tranfield, la qual declara obertament a les primeres pàgines de *The Philanderer*: «No woman is the property of a man. A woman belongs to herself and to nobody else» (Shaw, 2004: 9); o Eliza Doolittle, un model gairebé paradigmàtic de realització d'allò que Shaw proposava.

Sembla que la influència de les obres de Henrik Ibsen va ser clau a l'hora de construir aquest tipus de personatges i d'insertar la ideologia socialista als textos propis, especialment el contacte amb l'obra *La casa de nines*, la primera representació londinenca de la qual va impulsar. La protagonista, Nora, trenca l'estereotip de la dona submissa i subordinada a l'home, en aquest cas el marit, el qual la tracta com si fos una propietat, i es revolta obertament contra ell amb un cop de porta que Shaw va equiparar, en una crítica, amb la càrrega simbòlica del canó de Waterloo o de Sedan, en tant que marcador del final d'un conflicte (la rebelió i la lluita contra el patriarcat per part de Nora), i el va titllar de punt d'inici d'una era en què homes i dones es troben en igualtat de condicions a nivell social i, sobretot, econòmic. Shaw creia que, després d'aquesta obra, la societat havia de tombar obligatòriament en aquesta direcció, si bé sembla que

no va tenir present que la repercussió del text d'Ibsen no havia estat prou gran ni que el teatre no tenia prou força per ell mateix, com a eina per al canvi real (Griffith, 1993: 165).

Per bé que Shaw va participar com a guionista en l'adaptació cinematogràfica de *Pygmalion* de 1938, a última hora, i sense el consentiment del dramaturg, els productors van optar per convertir la faula lingüística d'Eliza Doolittle en la comèdia romàntica que el públic volia veure, una mena de Ventafocs que, finalment, es casa amb el príncep –encara que, en aquest cas, sigui el despòtic Higgins. Els espectadors de l'obra estaven convençuts que entre el professor i la florista s'establí una relació que anava més enllà de la de mestre i alumna, la qual cosa ja havien reforçat traduccions i adaptacions anteriors de la pel·lícula. Per exemple, les versions cinematogràfiques alemanya i holandesa van enfurismar Shaw perquè tampoc no van respectar el final que havia escrit. L'autor defensava que ja havia inclòs prou elements de romanticisme a *Pygmalion* i que, de fet, si li havia donat el subtítol «A romance in five acts» era perquè, en efecte, «it is the story of a poor girl who meets a gentleman at a church door and is transformed by him into a beautiful lady. That is what I call romance. It is also what everybody else calls romance, so for once we are all agreed» (Holroyd, 1989: 331). A més, com totes les comèdies en el sentit clàssic del terme, *Pygmalion* acaba amb un casament, si bé no és el de la parella protagonista, sinó el d'un personatge secundari, Alfred Doolittle, que podríem considerar equivalent al criat barrut de la Comèdia dell'Arte. A l'epíleg de la versió definitiva, Shaw fins i tot cita com a exemple el cas de Nell Gwynne, que va esdevenir una actriu d'èxit el segle XVII al teatre davant del qual va començar venent taronges. Un clar paral·lelisme, doncs, amb la trajectòria del personatge d'Eliza per remarcar l'absurditat de creure que, pel fet d'haver representat grans heroïnes dramàtiques, allò l'hagués dut irremeiablement a casar-se amb l'actor

que actuava com a protagonista. Curiosament, Gwynne va acabar sent l'amant del rei Carles II d'Anglaterra, un final més proper al del conte de la Ventafocs que no pas el que el dramaturg irlandès volia per a Eliza.

Shaw manifestava que l'amor no podia sorgir entre els protagonistes de l'obra per diverses raons. D'una banda, Higgins no està disposat, des del principi, a veure Eliza com una dona amb potencial per a esdevenir la muller, ni tan sols quan Alfred Doolittle pràcticament l'hi ven i li recomana que s'hi casi, mentre la florista encara és ignorant, la qual cosa fa ja deixa entreveure l'emancipació que aconseguirà al final de la representació. A més de ser solter per convenciment, com manifesta diverses vegades al llarg de l'obra, al·legant que troba les relacions sentimentals i les dones massa complicades, i a més de tenir la mare tan idealitzada que, per a ell, cap dona no s'hi pot comparar, el fonetista assegura que «teaching would be impossible unless pupils were sacred» (Shaw, 2003: 38). Al final de l'obra, queda clar que aprecia Eliza només a partir del moment que la noia demostra que s'ha anivellat amb ell com a individu, tot i que se sent amenaçat davant la perspectiva que el sobrepassi i la independència que Eliza acaba de guanyar la faci superior a ell. En cap moment no es fa palès que Higgins se senti atret per ella, sinó més aviat al contrari, si tenim en compte l'afirmació que li fa a Pickering al segon acte sobre el respecte sagrat pels alumnes i un aclariment de Shaw a l'epíleg en què el dramaturg assegura que la passió que el professor sent per la fonètica substitueix el desig sexual. De fet, sembla que, per al fonetista, el matrimoni no deixa de ser una transacció comercial i el compara al negoci d'Eliza al principi de l'obra «s'yolling voylets [selling violets]» (Shaw, 2003: 100).¹⁵ El mateix principi s'aplica,

¹⁵ En aquest fragment, Higgins reproduceix a la perfecció l'accent *cockney* que caracteritzava Eliza als actes I i II, donant a entendre que no hi ha cap diferència entre el fet de vendre flors i el fet de vendre els sentiments, en aquest cas, en l'àmbit del matrimoni.

segons el personatge, a totes les relacions humanes, amb el benentès que tothom vol treure profit dels altres.

Així i tot, és innegable que Higgins sent alguna cosa per Eliza, que, des del nostre punt de vista, és una barreja estranya d'amor paternal (o paternalista) i, paradoxalment, d'admiració per haver estat capaç d'assolir l'emancipació com a individu. La confessió «I have learnt something from your idiotic notions [...]. And I have grown accustomed to your voice and appearance. I like them, rather» (Shaw, 2003: 100), sovint entesa com una declaració d'amor, és un dels indicis que Higgins aprecia Eliza, però entenem que es refereix al fet que la florista no és, per a ell, una ximpleta com les altres dones que coneix, com afirma al segon acte, sinó que ha assolit un grau d'independència i d'amor propi que no tenia al principi de l'obra. A més, la presència d'Eliza a casa li representa una comoditat en tant que ella fa les funcions de secretària, a més de rebre lliçons de fonètica.

Tenint en compte com reacciona la noia, interpretem, però, que Higgins només és parcialment sincer; és a dir, queda en dubte si ho diu perquè ho sent de veritat o si només és una tàctica xantatgista per a evitar que Eliza marxi, ja sigui com una mena d'assistent en la recerca lingüística (amb la qual cosa reconeix les capacitats intel·lectuals de la protagonista) o per simple paternalisme, ja que considera l'Elizaduess a una creació pròpia, de la mateixa manera que l'escultor Pigmalió, a què remet el títol de l'obra, havia donat forma a l'estàtua Galatea i l'havia educada, un cop els déus li havien donat vida, segons el que considerava que era la dona perfecta. Aquesta mena de jerarquia torna a aparèixer quan Eliza declara que es casarà amb Freddy perquè l'estima, en comptes d'esdevenir la muller d'algun ambaixador o magnat, que és el que Higgins considera apropiat i inevitable, tenint en compte el tipus de llenguatge que li ha

ensenyat i l'educació que li ha donat fins a convertir-la en el seu ideal de dona, malgrat que no fos per a casar-s'hi, com sí que fa el Pigmalión del mite clàssic.

Mentre que la idea de dona perfecta de l'escultor mitològic s'adequa més a uns criteris purament estètics, el model a partir del qual Higgins mesura la resta de persones de sexe femení, indiferentment de si es podrien categoritzar com mullers potencials o no, és la pròpia mare. Shaw mateix especifica a l'epíleg que Mrs Higgins és l'única dona per la qual el fonetista sent alguna cosa semblant al respecte i l'única capaç de «sotmetre'l» a la seva voluntat: es pot observar en les interaccions entre tots dos personatges, tant al tercer acte com al cinquè, especialment en aquelles en les quals la mare aconsegueix que el professor quedi reduït a una figura infantil, gairebé «peterpanesca», de nen malcriat que es nega a créixer i acceptar les normes de conducta dels adults.

Pel que fa als sentiments de la florista, és evident que, en la recerca de l'aprovació de Higgins com a alumna, també desenvolupa la necessitat de ser apreciada com a persona i de ser corresposta en l'afecte que sent per ell, però descartem que aquest amor sigui romàntic precisament pel tracte paternalista i, en ocasions, cruel que rep del fonetista. El marit d'Eliza només pot ser algú que la faci sentir estimada de debò i el matrimoni no pot ser un intercanvi comercial mitjançant el qual podrà ser mantinguda, com no pot ser d'una altra manera, segons les convencions socials, ara que s'ha transformat en una dama i no pot tornar al carrer a vendre flors. Per això, segons explica ella mateixa, Freddy és el candidat ideal: a través de les diverses cartes que li escriu cada dia, demostra un amor romàntic, pràcticament de novel·la, per la senyoreta Doolittle, i la ruïna econòmica del Eynsford Hill permet que Eliza no dubti d'afirmar que serà ella qui mantindrà el matrimoni amb els ingressos que rebí ensenyant a parlar correctament, amb les tècniques i els mètodes de Higgins. És probable, però, que Eliza,

al llarg dels sis mesos que dura l'experiment, es planteja si el fonetista hauria pogut ser un bon marit, com es desprèn del fet que afirmi que Pickering seria un candidat millor, malgrat que és més gran que Higgins, quan el fonetista admet que no s'havia aturat a pensar quin futur li espera a Eliza passats els sis mesos de l'aposta i li proposa adoptar-la com a filla (la qual cosa no és, necessàriament, una mostra d'afecte, sinó que es pot entendre com un tràmit burocràtic) o que es casi amb Pickering. Totes dues suposicions són confirmades per Shaw a l'epíleg de l'obra:

Eliza's instincts tell her not to marry Higgins. It does not tell her to give him up. It is not in the slightest doubt as to his remaining one of the strongest personal interests in her life. It would be very sorely strained if there was another woman likely to supplant her with him. But as she feels sure of him on that last point, she has no doubt at all as to her course, and would not have any, even if the difference of twenty years in age, which seems so great to youth, did not exist between them. (Shaw, 2003: 108)

Sigui com vulgui, la decisió de casar-se amb Freddy per amor, en lloc de Pickering o qualsevol altre home que podria assegurar-li un benestar econòmic, representa una defensa, per part de Shaw, de la «democratització» de l'amor i de la igualtat d'oportunitats que haurien de tenir les dues parts d'una parella. Eliza escull lliurement en comptes de deixar que la decisió recaigui en Mrs Higgins, la qual, segons el fill, estaria ben disposada a buscar-li un marit dins dels cercles socials més elevats de Londres i Eliza se sentiria obligada a acceptar un matrimoni de conveniència per continuar vivint com la dama en què s'ha transformat. Això, per a ella, és equivalent a vendre's com si fos mercaderia, com les flors del primer acte, i per això diu, amb resignació: «we were above that at the corner of Tottenham Court» (Shaw, 2003: 78). Shaw, a més, reforça aquesta idea amb l'argument que la florista encara és jove i, per tant, l'edat tampoc no representa un factor que l'empenyi obligatòriament al matrimoni per a evitar convertir-se en una eterna soltera, allò que popularment s'anomena «quedar-

se per a vestir sants». El problema principal que es troba la noia és que la nova situació lingüística li condiciona les possibilitats d'ascens.

El procés d'aprenentatge d'un nou sociolecte, per a Eliza, comporta un canvi en la parla però també un canvi social. Com ella mateixa reconeix, un cop transformada, ja no pot tornar a l'estat del qual va patir: ha adquirit un nou codi de conducta, que va associat a una classe social concreta, la que parla la varietat lingüística que li ha ensenyat Higgins i ha d'adaptar-s'hi. El problema, que tant Mrs Higgins com Mrs Pearce preveuen i que Higgins i Pickering ignoren, és que Eliza no està preparada, a nivell econòmic, per a assumir aquesta nova condició, i l'única solució socialment acceptable que li queda és el matrimoni. El personatge de Clara serveix de paral·lelisme amb la nova situació d'Eliza. La família Eynsford Hill, malgrat la posició benestant que els atorga el cognom i l'herència familiar, es troba en decadència econòmica. La que més pateix les conseqüències, a nivell personal o directe, és Clara, els esforços patètics de la qual per a fer-se agradable a Higgins i a Pickering són el producte de la necessitat de "vendre's" al millor postor, a un marit potencial que estigui al mateix nivell social i que pugui mantenir-la, en termes econòmics. Per descomptat, entre dames burgeses, la idea de posar-se a treballar era completament descabellada i no es plantejava com a opció. Per aquest motiu, la decisió d'Eliza de casar-se per amor i de treballar per mantenir econòmicament el matrimoni amb Freddy resulta revolucionària en el context històric en què se situa l'obra, però concorda amb l'ideari socialista i feminista de Shaw.

Com hem dit anteriorment, el dramaturg va ser un gran defensor del canvi social. Havia nascut en una família treballadora de Dublín amb pocs recursos econòmics, i sovint va manifestar, sobretot per mitjà dels seus personatges, però també en assaigs, que el sistema econòmic capitalista era el que creava unes divisions socials tan grans i evidents. Els valors morals de l'època eren molt rígids, però en boca d'Alfred Doolittle,

el pare de la protagonista de *Pygmalion*, Shaw denuncia que només aquells que gaudeixen d'una posició econòmica benestant i que poden viure «per a ells mateixos» es poden permetre de tenir moral, mentre que tots aquells que s'han de guanyar la vida com poden i «viure per als altres» no s'ho poden permetre.

Segons l'esquema clàssic de la comèdia, calia acabar l'obra amb un casament, tot i que en aquest cas no és el de la parella protagonista sinó el d'un personatge secundari. Igual que la filla, Doolittle es veu obligat a adoptar els costums i la moral burgesos dels quals renegava al principi de l'obra, en heretar una fortuna, gràcies al que ell considera una mala jugada de Higgins. El drapaire, que al segon acte és capaç de «vendre's» Eliza per cinc lliures esterlines per a poder mantenir un estil de vida que el satisfà i el desvincula de l'estricta moralitat victoriana del moment, perquè la pobresa econòmica és, segons ell, incompatible amb una sèrie de valors concrets, s'ha d'anivellar socialment amb les noves condicions econòmiques. La finalitat que Shaw dona al personatge, però, és la de denunciar les desigualtats socials del sistema socioeconòmic britànic anterior a la primera guerra mundial i de posar de manifest la necessitat imminent de reformes en aquest àmbit.

Així com Eliza representa el canvi del paper de la dona a tots els nivells, independentment de la classe social, Doolittle esdevé un símbol de la lluita de classes i de la crítica socialista als estaments tradicionals. El drapaire és conscient de la situació socioeconòmica en què es troba, però, a diferència de la florista, l'accepta i aprèn a sobreviure amb una picaresca característica en comptes d'intentar ascendir socialment per mitjà de la feina honrada o, com Eliza, modificant la manera de parlar. A més, justifica totes les accions amb una retòrica i una capacitat argumentadora que, a la llarga, el convertiran en allò que ha intentat evitar tota la vida: un burgès del qual depenen econòmicament altres persones. El contrast entre el drapaire barrut del segon

acte i el senyor vestit amb smoking i a punt de casar-se té un efecte clarament humorístic, però també és l'eina amb la qual Shaw condemna el poder dels diners de sotmetre tothom, tard o d'hora, a unes condicions indesitjables i d'obligar-nos a actuar contra els propis principis.

La intervenció més cèlebre d'Alfred Doolittle és, sens dubte, aquella en què afirma que no es pot permetre de tenir els mateixos estàndards morals que la burgesia pel simple fet de pertànyer a una altre estament:

HIGGINS [*revolted*] Do you mean to say that you would sell your daughter for £50?

DOOLITTLE. Not in a general way I wouldnt; but to oblige a gentleman like you I'd do a good deal, I do assure you.

PICKERING. Have you no morals, man?

DOOLITTLE [*unabashed*] Cant afford them, Governor. Neither could you if you was as poor as me. Not that I mean any harm, you know. But if Liza is going to have a bit out of this, why not me too? (Shaw, 2003: 45)

Doolittle es val del paternalisme de la societat victoriana per a extreure diners de Higgins i Pickering. Ho fa aprofitant-se d'un dels trets més significatius pel que fa al tracte de la dona: Eliza deixa de ser propietat del pare per a ser-ho de Higgins. Així que el drapaire reclama el dret de rebre un pagament, una mena de dot matrimonial, per salvar-la d'un destí «pitjor que la mort», ja que creu que el fonetista, un home solter i ric, té males intencions i podria deshonrar la noia. De fet, en un moment del diàleg, Doolittle intenta convèncer Higgins que es casi amb Eliza, en part per treure-se-la del damunt a efectes legals, però també amb l'esperança de treure profit econòmic del matrimoni potencial de tant en tant, en consonància amb la «venda» per cinc lliures.

La crítica de Shaw és explícita: el que per als burgesos Higgins i Pickering és escandalós a causa de la moralitat de classe, per a Doolittle no és més que un intent de sobreviure sense perdre l'*status quo* que el caracteritza, el d'algú que va tirant a costa de

l'esforç dels altres, malgrat que defensa que la pobresa causa la falta de moral, i que aquesta situació no sempre li permet de fer feines dignes per a aconseguir els diners que necessita per a mantenir la família. Des del seu punt de vista, és propi de la classe alta permetre's de preocupar-se únicament per un mateix i els interessos personals. Precisament per això resulta especialment còmic que, al final de l'obra, sigui Doolittle qui acaba proveint de mitjans econòmics la dona i altres parents. També és per això que, en comptes d'alegrar-se per la fortuna heretada, acusa Higgins d'haver-li destrossat la vida: tenir diners l'obliga a adaptar-se a les normes morals i socials de les quals s'ha intentat mantenir al marge. El casament és potser l'exemple més evident, ja que era inacceptable que una parella convisqués sense haver passat per l'altar, com li retreu Pickering, però se sobreentén que el drapaire haurà de trobar una altra ocupació, un altre cercle social i, sens dubte, haurà d'adaptar la manera de parlar a la del nou estament social.

L'epíleg, revisat per a l'edició de 1947 i clarament influït pel desenvolupament de la història després de la primera guerra mundial, explica què succeeix amb els personatges un cop ha caigut el teló i passats uns quants anys. Shaw es mostra esperançat i dóna una resolució positiva per als protagonistes, si bé no planteja en cap moment una situació ideal o romàntica. Tot al contrari, les dificultats que troben Eliza i Freddy en els primers anys de matrimoni són causades, indirectament, per la inflexibilitat social. L'autor afirma que «complications ensued; but they were economic, not romantic. Freddy had no money and no occupation» (Shaw, 2003: 111). Tot i que, gràcies al suport econòmic de Pickering, aconsegueixen obrir una floristeria, l'ineptitud de Freddy per treballar, que Shaw considera un producte de l'educació rebuda, i la falta de coneixements econòmics d'Eliza són el que causa les penúries financeres a la parella, que sovint ha de recórrer a l'ajut del coronel. Així i tot, Shaw planteja un futur en què

els ideals socialistes amb els quals combrega són viables i en què la societat evoluciona i abandona (parcialment, si més no) l'estricta moralitat victoriana, i reforça la idea d'una reforma educativa, no només a nivell acadèmic sinó també a nivell emocional.

Paral·lelament, el personatge de Clara també s'adapta als nous temps, i potser els prospectes vitals que Shaw planteja per a ella són tan revolucionaris com els d'Eliza, si bé aquesta evolució queda fora de l'obra escènica i en un segon pla fins i tot a l'annex del text. La filla dels Eynsford Hill simbolitza el pas a la inversa que fa Eliza, la «caiguda» de la burgesia esnob a un nivell més popular. Segons l'epíleg, l'entrada de la florista a la família obre els ulls a la noia, que s'adona de la realitat externa a la classe mitjana i acaba treballant amb el germà i la cunyada, malgrat que Mrs Eynsford Hill hi estigui en desacord perquè ho considera impropï. En certa manera, el que Shaw retrata a l'epíleg s'assembla al desenvolupament real que es va observar al final de totes dues guerres mundials, en què les dones van prendre el relleu laboral als homes que havien anat al front i van demostrar que eren igualment vàlides per a la feina, així com un cert trencament de les diferències entre classes (o, si més no, un acostament) que es va produir i que va culminar durant les dècades posteriors a la mort de Shaw. Si bé no tots els ideals polítics del dramaturg s'han complert, tampoc no anava tan desencaminat.

5. Anàlisi de l'obra

Malgrat les dificultats traductològiques que presenta el text, especialment en el pla lingüístic, *Pygmalion* ha estat traduïda a nombrosos idiomes des que va ser escrita el 1912. Shaw afirma al pròleg que l'obra vol ser una faula lingüística que reflecteix una problemàtica de l'anglès, el fet que la parla revela l'origen geogràfic i social dels individus i en condiciona les opcions vitals. Però aquesta no és l'única crítica del dramaturg a la seva llengua materna, sinó que posa en relleu la dificultat que representa aprendre-la fins i tot per als parlants nadius, els quals «have no respect for their language, and will not reach their children to speak it. They cannot spell it with but an old foreign alphabet of which only the consonants – and not all of them – have any agreed speech value» (Shaw, 2003: 3). És per aquest motiu que Shaw proposa el fonetista Higgins com a heroi modèlic de la reforma fonètica i ortogràfica que, segons ell, li cal a una llengua que ni tan sols els mateixos anglòfons són capaços de parlar i escriure correctament (Shaw, 2003: 3). L'autor mateix es troba amb aquest problema per representar gràficament el dialecte *cockney* d'Eliza i abandona, després de les primeres dues intervencions de la florista al primer acte, el que considera «this desperate attempt to represent her dialect without a phonetic alphabet» (Shaw, 2003: 11).

La traducció de dialectes sempre és conflictiva perquè les varietats, tant geogràfiques com socials, d'una llengua poden tenir connotacions extralingüístiques. Tots els traductors que accepten el repte d'adaptar *Pygmalion* han de prendre, inevitablement, una decisió sobre com traslladar el *cockney* londinenc al pla dialectal i/o sociolectal de la llengua d'arribada, però és difícil que hi hagi una equivalència formal absoluta i decantar-se per una varietat concreta pot modificar la intenció i el significat de l'original. Sara Ramos Pintos (2009) analitza diverses traduccions cap al portuguès,

tant de l'obra com de les pel·lícules basades en la comèdia de Shaw, i conclou que les estratègies emprades depenen d'una decisió anterior, la de conservar la varietat lingüística de l'original o, per contra, l'estandardització de la llengua en tots els plans. Partint d'aquesta premissa, cal decidir si es mantenen de l'espai i el temps de l'original. La investigadora defineix les quatre possibilitats següents:

- es mantenen l'espai i el temps de l'original [+ espai + temps]
- es manté l'espai però no el temps de l'original [+ espai -temps]
- es manté el temps però no l'espai de l'original [-espai +temps]
- no es mantenen ni el temps ni l'espai de l'original [-espai -temps]

Entre les possibilitats traductològiques que es contemplen en funció de la decisió presa respecte de l'espai i el temps, Ramos Pinto distingeix entre l'ús d'opcions que els receptors reconeixeran com a pròpies però no del registre estàndard i l'ús de formes noves, com ara la creació d'un nou dialecte basat en el que apareixia al text original, entre altres. L'autora postula que es tendeix a parlar de traducció en els casos en què s'han mantingut l'espai o el temps, mentre que aquells en què s'han modificat de manera clara són entesos com una adaptació. Emili Boix-Fuster (2006: 56-57) proposa tres dicotomies semblants a les de Ramos Pinto, tot i que, en general, s'apliquen més a l'escrit que a l'oral: la traducció amb marques o sense (l'ús de dialectes per a caracteritzar o l'ús de l'estàndard per a neutralitzar), amb transgressió o sense (és a dir, l'alteració d'algun nivell de la norma lingüística, com ara l'ortografia o el lèxic) i l'adaptació o no de les varietats (l'ús d'una varietat real o la creació d'una varietat nova que serveixi com a convenció per a crear una sensació de versemblança).

Boix-Fuster, però, considera que el català encara no ha arribat al punt de fixar unes convencions pròpies pel fet que «pocs parlants coneixen l'estàndard, de manera que no saben avaluar l'adequació d'un registre o d'una varietat» (2006: 58). Coincidim amb l'autor que un dels grans problemes és la tendència a homogeneïtzar la varietat

lingüística amb l'estàndard, ja que es prioritza la necessitat de difondre'l entre la població, mentre que els registres sí que es mantenen, però sonen forçats perquè no aconsegueixen fer un retrat fidel de la realitat lingüística catalana un cop passada pel sedàs de la normativa. No hi ha dubte que productes audiovisuals com les sèries de Televisió de Catalunya han fet una gran tasca per a la difusió i la implantació de l'estàndard, però, en general, les traduccions tendeixen a prescindir de les varietats dialectals si no tenen un paper rellevant de cara al desenvolupament del text, com en el cas de *Pigmalió*.

Joan Oliver no és l'únic que ha fet parlar en català els personatges de l'obra de Shaw, però el fet que la versió de Xavier Bru de Sala del 1997 mantingui els noms catalanitzats amb què el dramaturg sabadellenc va rebatejar els personatges (tot i que la Roseta passa a ser una Rosita amb un català encara més ple d'interferències del castellà) i opti per traslladar l'acció a la Barcelona dels anys vint, demostra fins a quin punt la versió oliveriana ha esdevingut canònica dins de la literatura catalana. L'autor va adaptar l'obra de Shaw al català per a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), un grup de teatre «amateur» creat el 1953 a partir de la necessitat d'un teatre català digne i de qualitat organitzat a nivell nacional, que no va funcionar oficialment fins el 1955. La idea va sorgir en una de les reunions anuals per organitzar la festa literària de Riells de Montseny de l'any 1954, amb la intenció de dur a terme algun tipus d'activitat més duradora que el festival. Els principals impulsors d'aquesta iniciativa van ser Antoni Mirambell i Regina Tayà de Solà, si bé hi estigueren involucrades altres persones que lluitaven clandestinament per la pervivència de la cultura catalana: Enric Dachs, Marià Manent, Claudi Martínez Girona, Carles Riba o Joan Triadú, entre altres.

L'ADB volia ser «una societat pública, integrada per socis i similar a l'Orfeó Català i a l'Esbart Verdaguer, la finalitat de la qual sigui fer per a la nostra escena el que

aquelles institucions fan per a la dignitat del cant i de la dansa a Catalunya» (Coca, 1978: 12). Ferran Soldevila en va esdevenir el primer president i un dels principals impulsors de l'activitat del grup, mentre que Josep Maria Millàs-Raurell, un home estretament vinculat al teatre, es va convertir en un dels vicepresidents juntament amb un membre designat pel Cercle Artístic de Sant Lluç, ja que l'ADB es va haver de registrar legalment com una secció del Cercle i, per tant, havia de tenir-hi representant a la junta directiva.

L'Agrupació no aspirava a ser una companyia professional ni tampoc a fer teatre experimental, sinó que volia esdevenir un referent per al teatre català com a forma artística «a base d'un repertori d'obres consagrades, antigues o modernes» (Coca, 1978: 12). Per a assolir els seus objectius, s'emmirallava en el teatre francès i en l'italià, concretament en Le Grenier de Toulouse i en el Piccolo Teatro de Gènova. Fins i tot van comptar amb la presència de Maurice Sarrazin, el director de Le Grenier de Tolosa, i de l'ajudant de direcció Alain Carel els dies 11 i 12 de febrer de 1955. Sarrazin va fer proves als actors de la companyia i els va donar unes directrius bàsiques que Carel va acabar de perfilar. Gràcies al reclam de la col·laboració amb Le Grenier de Tolosa, més d'una cinquantena de persones, entre les quals diverses personalitats cabdals de les lletres catalanes, van entrar a formar part de l'associació en qualitat de socis.

Malgrat les dificultats a l'hora d'arrencar el projecte, la repressió i la censura omnipresents i l'oposició del règim a qualsevol intent d'innovació artística que xoqués amb la ideologia oficial, l'ADB va aconseguir programar un cicle de teatre, batejat «L'alegria que torna», que van subvencionar venent-lo com un acte benèfic en el qual participaven activament els mateixos membres de la burgesia catalana que hi aportaven diners. Gràcies a la mediació de Regina Tayà de Solà, es van poder dur a terme diverses representacions entre 1955 i 1962, la majoria obres d'autors catalans i algunes

traduccions del francès. Paral·lelament, l'ADB considerava que un teatre català de qualitat havia d'anar acompanyat d'altres activitats i, per aquest motiu, pretenia organitzar un cicle de conferències i lectures, crear una biblioteca de teatre i editar una col·lecció de llibres de teatre i una revista especialitzada.

Per tal d'establir un contacte amb Le Grenier, la junta directiva, amb col·laboració de l'Institut Francès, va subvencionar l'estada a Tolosa de Pau Garsaball, que en aquell moment era el director del l'ADB, per observar els assaigs de Le Grenier. Malgrat l'entusiasme inicial, Garsaball s'anà desanimant en veure que difícilment aconseguirien el suport que esperaven per part dels francesos i dels catalans residents a França, especialment a nivell econòmic. El mateix Sarrazin havia demostrat un interès dubtós en l'activitat de l'ADB i en el teatre català en general i la importància que aquella iniciativa tenia per a la cultura catalana (Coca, 1978: 34) i no estava interessat en l'oferta d'esdevenir-ne el director. El fracàs del viatge de Garsaball va causar una divisió interna a la junta directiva entre els partidaris de tenir un director català i els que en preferien un d'estranger, preferiblement francès, ja que aquest fet s'havia defensat com un dels pilars del futur del teatre català. El conflicte va arribar al punt culminant amb la dimissió de Dachs, de Martínez-Girona i de Mirambell el 1956, a causa d'un desacord amb l'orientació del projecte de l'ADB. Això no obstant, la situació econòmica de l'agrupació va millorar gràcies a les representacions que havien fet l'any anterior, fins al punt que es va contemplar la possibilitat d'independitzar-se del Cercle Artístic de Sant Lluç.

L'ADB va comissionar la traducció de *Pigmalió* a Joan Oliver i la va estrenar al teatre La Faràndula de Sabadell el 26 de maig del 1957. Dos dies més tard es va tornar a representar al Palau de la Música Catalana. Totes dues representacions van ser dirigides per Montserrat Julió, una actriu que Joan Oliver havia conegut a l'exili a Xile i que ell

mateix havia recomanat a l'associació, en part perquè era l'únic lloc on es podia fer teatre en català. *Pigmalió* fou una estrena important per a l'ADB, d'una banda, per la rellevància de l'obra i, de l'altra, perquè significava un èxit destacable que feia oblidar el fracàs econòmic de la representació de *Volpone*. A més, arran de la funció al Palau de la Música, el nombre de socis va augmentar considerablement.

L'adaptació oliveriana va tenir bona rebuda atès que «no es limita a adaptar una determinada realitat catalana del moment de l'obra de George Bernard Shaw» (Gibert, 1999: XLVIII), sinó que, gràcies al trasllat de l'acció a la Barcelona dels anys cinquanta i l'aparició de referents socioculturals com la presència d'una nova classe burgesa formada per gent enriquida gràcies a l'estraperlo i altres negocis de procedència dubtosa durant la postguerra, va aconseguir dotar l'adaptació d'una versemblança que el públic podia identificar amb la pròpia realitat, de la mateixa manera que ho havien fet els espectadors britànics.

Tots els canvis que Oliver va introduir arran de la decisió de modificar l'espai i el temps de l'original ens fan plantejar si estem davant d'un cas de traducció, de versió o bé si hauríem de parlar, com indica el subtítol de l'obra, d'adaptació. Al segon capítol hem establert que l'adaptació seria un «terme paraigua» que engloba diversos tipus de canvis introduïts en un text a diversos nivells i que la traducció seria una modulació en el pla comunicatiu interlingüístic que es manté tan proper com pot a l'original, mentre que la versió se situa a més distància i admet més modificacions. Partint d'aquesta distinció, tot seguit analitzarem diversos aspectes del text oliverià en relació amb el de Shaw per esclarir davant de quin cas ens trobem. Hem dividit l'anàlisi en set categories: els personatges, l'espai-temps, les supressions, les ampliacions, les substitucions, els aspectes socioculturals i, finalment, els aspectes lingüístics, centrant-nos en l'idiome del personatge de la Roseta.

Per a l'anàlisi, hem treballat a partir del text original en anglès i l'hem comparat amb la versió oliveriana. Així i tot, és ben sabut que el dramaturg sabadellenc no dominava prou la llengua de Shakespeare i que es va inspirar en altres traduccions prèvies. Hem emprat, d'una banda, l'adaptació francesa del 1924 comissionada a Augustin i Henriette Hamon per a l'escena i publicada l'any següent en el volum número 14 de la col·lecció *Les cahiers dramatiques*, i la traducció castellana de Julio Brouta, emprada per a la representació de l'obra a Madrid l'any 1920 i editada el 1949.

5.1. Personatges

Una de les decisions traductològiques més evidents de Joan Oliver va ser la «catalanització» dels noms dels personatges, com ja havia fet amb els trasllats de Molière. D'aquesta manera, Eliza Doolittle passa a ser Roseta Fernandes, amb la qual cosa es perd el doble sentit del cognom en anglès: Doolittle, un cognom relativament comú que sona com la frase «do little» (fer poc, fer poca cosa), i que Shaw tria expressament en referència al caràcter mandrós del pare de la protagonista, Alfred Doolittle. Oliver opta per un cognom molt comú i estès per tota la península, el qual dóna un caràcter marcadament popular a aquests dos personatges per oposició als de les classes altes, si bé no permet cap joc de paraules. Hamon, que també canvia els noms dels personatges en situar l'acció a París, i Brouta mantenen els noms de pila dels personatges, si bé adaptats a la fonètica de les respectives llengües (en castellà, són Elisa i Alfredo, mentre que en francès la florista s'anomena simplement Lisa).

Shaw decideix que Higgins es digui, de nom, Henry, en honor al fonetista Henry Sweet. De fet, sembla que el personatge està basat, en gran part, en aquest amic del dramaturg, especialment pel que fa a la passió per descriure la llengua i, en menor

mesura, alguns trets de la personalitat; per exemple, les postals que Mrs. Higgins rep del seu fill i que no pot desxifrar perquè Higgins hi transcriu fonèticament allò que ha sentit durant els viatges, són una referència directa d'unes postals idèntiques que Shaw havia rebut de Sweet (Shaw, 2010: 4). Oliver també fa un homenatge a un col·lega, l'escriptor Cèsar August Jordana, de qui pren el nom per al despòtic lingüista de l'obra, tot i que aquí s'acaben els paral·lelismes, ja que en Martí Jordana té la mateixa personalitat i manera de fer que l'homòleg londinenc. En francès, el personatge rep el mateix cognom que els traductors, Hamon, en una mena d'exercici autoreferencial (l'autor fou el traductor oficial de Shaw al francès) i Broutá el manté, però canvia Henry per Enrique, segurament perquè resultés més familiar per als espectadors.

El cognom de la família Eynsford Hill denota, indubtablement, aristocràcia. Eynsford és un cognom amb origen toponímic, concretament d'una població homònima al comtat de Kent, i que trobem en un noble del segle XI, William d'Eynsford, que hi va fer construir un castell, propietat de la família fins que el van abandonar al segle XIV i en ruïnes des d'aleshores. El doble cognom dels personatges de Shaw reforça aquesta idea de pertinença a una classe privilegiada, al mateix temps que podria fer referència a la unió de dues famílies prou poderoses econòmicament perquè la dona no perdés el cognom i s'optés, en canvi, pel doble cognom, la qual cosa té una funció irònica en relació amb l'empobriment dels Eynsford Hill de *Pygmalion*. Fortuny, un cognom relativament freqüent a Catalunya, sembla que deriva del nom llatí Fortunius i que podria fer referència a la fortuna dilapidada de la família, encara que també podria ser un homenatge al pintor Marià Fortuny. Mentre que el castellà manté el cognom anglès, en francès, els personatges passen a ser la família de Jolimont. En aquest cas, la preposició «de» recorda la noblesa gal·la i els títols nobiliaris associats a un territori

geogràfic, tot i que de Jolimont també fou un pintor francès de la primera meitat del segle XIX.

El cognom de Fontanella també podria fer referència a una personalitat destacada, en aquest cas del jurista i polític català del segle XVII, Joan Pere Fontanella, que va ser Conseller en Cap de la Generalitat durant la Guerra dels Segadors i que dona nom a un carrer de Barcelona, o bé del seu fill, l'escriptor Francesc Fontanella, que va participar en la Guerra dels Segadors i es va haver d'exiliar a França per aquesta causa. En canvi, Shaw torna a prendre un topònim per a Pickering. Un cop més, la traducció castellana no introdueix modificacions, però la francesa sí i el coronel passa a dir-se Latour.

Finalment, ens ha cridat l'atenció que Shaw faci compartir el nom a Freddy Eynsford Hill i a Alfred Doolittle, el pare d'Eliza, però Oliver no. Interpretem que la tria no és fortuïta i que Shaw ho fa expressament amb intencionalitat irònica, ja que Doolittle no vol treballar i sempre busca la manera de sobreviure a costa de la feina o dels diners dels altres i Eliza està disposada a treballar per mantenir Freddy després de casats. Així, hi ha dos vincles entre tots dos homes: d'una banda, la relació directa amb Eliza (l'un com a pare, l'altre com a futur marit); de l'altra, el destí o la casualitat ha volgut que s'estableixi un paral·lelisme en la manera de viure d'aquests personatges, depenent sempre de diners aliens, malgrat que es troben en bandes diferents de l'espectre social en començar l'obra. Considerem que el canvi en el català es deu, simplement, al fet que són dos personatges diferents i segurament Oliver pensava que no era convenient que es diguin igual.

Podríem concloure que el dramaturg irlandès es decideix sovint per cognoms d'arrel geogràfica per reforçar la idea que els dialectes dels anglòfons en condicionen la

trajectòria vital dels britànics, mentre que Oliver fa un homenatge particular a la cultura catalana sense perdre del tot les implicacions de l'original. En tots dos casos, no ens sembla una tria innocent o casual.

5.2. Espai i temps

D'entrada, el que segurament crida més l'atenció d'aquesta obra és el canvi d'espai i temps: del Londres de 1913 a la Barcelona dels anys cinquanta, la qual cosa obliga, naturalment, a situar l'acció en localitzacions de la ciutat. Les indicacions sobre aquests aspectes es fan, essencialment, a les acotacions dins de l'obra mateix, al principi de cada acte. L'acotació del primer acte és la que dona més informació al lector:

ANGLÈS	CATALÀ
<p>London at 11.15 p.m. Torrents of heavy summer rain. Cab whistles blowing frantically in all directions. Pedestrians running for shelter into the portico of St Paul's church (not Wren's cathedral but Inigo Jones's church in Covent Garden vegetable market), among them a lady and her daughter in evening dress. All are peering out gloomily at the rain, except one man with his back turned to the rest, wholly preoccupied with a notebook in which he is writing.</p> <p>The church clock strikes the first quarter.</p> <p>(Shaw, 2003: 9)</p>	<p>Carrer de Sant Pere més Alt i atri del Palau de la Música Catalana, a Barcelona, <i>a la sortida d'un concert</i>. Plou torrencialment; llamps i trons. Alguns assistents ressaguers hi han quedat assetjats per la pluja. Alguns transeünts hi han buscat soplug. Hi ha, entre altres, la senyora FORTUNY i CLARA, la seva filla, vestides amb distinció, i MARTÍ JORDANA, molt ocupat a escoltar els altres i a prendre notes en una llibreta. Són les nou de la nit d'un dia d'hivern. Toquen hores a l'església veïna.</p> <p>(Oliver, 2010: 41)</p>
FRANCÈS	CASTELLÀ
<p>La place du Théâtre-Français à Paris, à 11 h. 15 du soir. Torrents d'eau d'une averse d'été. Dans toutes les directions, on entend des frénétiques coups de sifflets, qui hèlent des taxis. Les piétons courent s'abriter sous les arcades et sous le porche du théâtre. Diverses personnes s'y sont</p>	<p>Pórtico de la iglesia de San Pablo, en Londres, después de las doce de la noche. Lluvia torrencial, con truenos y relámpagos. Por todas partes llamadas a los cocheros y chofeferes de taxis. Transeüntes a pie corriendo a cobijarse en los portales, cafés o en donde pueden. En</p>

déjà réfugiées et, parmi elles, une dame et sa fille, en toilette de soirée. Le cou tendu, elles regardent sombrement tomber la pluie. Toutes, sauf un homme qui, à l'arrière-plan, prend des notes. Il a le visage tourné vers la porte du théâtre et semble entièrement absorbé par son carnet de notes.

La cloche d'une église sonne le premier quart après onze heures.

(Shaw, 1925: 1)

el pòrtico hay varias personas, entre ellas una señora distinguida y su hija, en traje de sociedad. Todos miran mustios cómo cae el agua, excepto un caballero ocupado en tomar notas en un cuaderno. En un reloj de torre vecino se oyen dar las doce y media.

(Shaw, 1949: 48)

El canvi més evident és el pas de l'església de St. Paul a Covent Garden al Palau de la Música Catalana. Shaw es veu obligat a distingir l'església de Covent Garden, construïda per Inigo Jones la dècada de 1630, de la catedral londinenca, dedicada al mateix sant. Això sembla indicar que la majoria de la gent que és sorpresa per la pluja ve d'algun dels espectacles teatrals o musicals que s'ofereixen en aquella part de Londres, com ara la Royal Opera House, hipòtesi reforçada pel fet que les dues senyores que introdueix l'acotació vagin vestides de gala i que també deixa clar que pertanyen a la classe alta londinenca. Sembla que els traductors ibèrics adapten l'hora en funció dels horaris habituals dels espectacles als països respectius: mentre que Hamon manté l'hora de l'original, Brouta situa l'acció passada la mitjanit i Oliver, a les nou del vespre.

Per oferir un bon equivalent al text català, el sabadellenc podria haver escollit altres zones de Barcelona, com ara el Paral·lel, on es concentra un nombre considerable de teatres de tota mena, o fins i tot el Liceu, a la Rambla, per emfasitzar el caràcter burgès dels personatges, com va fer Xavier Bru de Sala a la traducció de 1997. Malgrat això, Oliver es va decantar pel Palau de la Música Catalana, segurament pel valor simbòlic de l'edifici, carregat de referències a la cultura catalana, com ara l'escultura de Sant Jordi damunt de l'atri que serveix d'espai del primer acte. Curiosament, la segona i

darrera representació de l'adaptació oliveriana de *Pigmalió* per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) va tenir lloc al majestuós auditori modernista de Domènech i Montaner.

Tant l'adaptació de Broutá com la d'Oliver elideixen la marca de l'estació de l'any que proporciona el text anglès («torrents of heavy summer rain», Shaw: 2003: 9) i que el francès manté. Creiem que es tracta, simplement, de la correcció d'un error de continuïtat de Shaw, perquè al llarg de l'obra s'especifica que l'aposta de Higgins i Pickering té una durada de sis mesos, però la nit que presenten Eliza en societat com si fos una aristòcrata és descrita al tercer acte com «one summer evening after dark» (Shaw, 2003: 68) i al quart acte s'especifica que «it is a summer night» (Shaw, 2003: 73). En castellà, la festa és a la primavera, la qual cosa fa pensar que els fets del primer acte tenen lloc a la tardor.

Paral·lelament, els orígens geogràfics associats a la parla dels personatges que apareixen al primer acte i els espais on succeeix l'acció al llarg de l'obra han hagut de canviar. A la taula següent classifiquem els orígens dels personatges, tenint en compte també els canvis de nom que sofreixen a les adaptacions francesa i catalana, que són les úniques que varien aquest aspecte respecte de l'original:

Personatge	Shaw	Hamon	Oliver
Eliza Doolittle / Lisa Colombe / Roseta Fernandes	Nascuda a Lisson Grove	Nascuda a la rue Mouffetard	Nascuda als casals de la Marbella, Poble Nou
	Viu a Angel Court, Drury Lane, next Meiklejohn's oil shop [sic]	No dona l'adreça al taxista	Viu al carrer de l'Hort de la Bomba, 10b, a les golfes
Henry Higgins / Henry Hamon / Martí Jordana	Nascut a Hanwell ('Anwell)	Originari de Charenton	Nascut a Sant Boi de Llobregat (Sant Baudili / Baldiri)
	Viu a 27A Wimpole Street	Viu a 27, rue Cassini	Viu al carrer de Ganduxer, 46, torre

Colonel Pickering / Colonel Latour / Coronel Fontanella	Ha viscut a Cheltenham, Harrow, Cambridge i l'Índia	Angers, Poitiers, París i l'Índia	És de l'Alguer i ha viscut a Xile
	S'està a l'hotel Carlton	S'està a l'hotel Majestic	S'està a l'hotel Ritz
Mrs Eynsford Hill / Mme de Jolimont / Senyora Fortuny	Originària de Largelady Park, Epsom	Criada a la pensió de la Grosse-Dame, a prop de Carcassona	Originària del Pla de Bages (concretament, Manresa)
Clara Eynsford Hill / Clara de Jolimont / Clara Fortuny	Originària d'Earlscourt	Originària del Quartier de l'Hôtel de Ville de París	Originària del Maresme
A bystander / le spectateur / el desconegut	Originari de Selsey	Originari de Grenelle	Originari de l'Alt Empordà
A sarcastic bystander / le spectateur sarcastique / el badoc sarcàstic	Originari de Hoxton	Originari de Montmartre	Originari de l'Esquerra de l'Eixample, pels volts d'Aribau [sic]
Alfred Doolittle / Alfred Colombe / Joaquim Fernandes	Criat a Hounslow, de mare gal·lesa	Criat a Trelazé, de mare de la Baixa Bretanya	Criat al Vallès Occidental, de mare cartagenera
Mrs Higgins / Mme Hamon / Senyora Jordana	Viu a Chelsea Embankment	No s'especifica a quina part de París viu	Viu al carrer de Mallorca, entre Passeig de Gràcia i Pau Claris
Nepommuck / Professeur Nipian / Ponç Piulacs	Originari d'Hongria	Origen desconegut	Origen desconegut

L'Eliza de Shaw ha nascut o, si més no, s'ha criat, a Lisson Grove, actualment una de les zones residencials benestants del centre de Londres, que rep el nom d'un dels carrers principals que la conformen, però a principis del segle XX era una barriada pobra, situada al voltant de l'estació de tren de Marylebone, en la qual s'establien els immigrants que buscaven feina a la capital britànica, sobretot vinguts d'altres zones del país. El barri va passar de ser una petita vila als afores a una de les àrees més poblades de la ciutat fins que, als anys seixanta, va començar a adquirir un caràcter més residencial que no popular. Les condicions de vida per als treballadors no devien ser

òptimes, si ens refiem del comentari d'Eliza quan Higgins li demana què fa tan lluny del seu barri: «It wasnt fit for a pig to live in; and I had to pay four-and-six a week» (Shaw, 2003: 14).

La Lisa francesa viu a la rue Mouffetard, un dels carrers més antics de París i amb una forta tradició comercial, convertida en l'actualitat en una atracció turística de la ciutat. Potser per associació amb la professió de venedora de carrer, Hamon escull aquest barri, freqüentat per artistes i estudiants, com a lloc de naixement de la protagonista. A diferència del que veiem al text anglès, però, la florista no renega del carrer, que fou descrit a la novel·la de primers dels anys 20 de Georges Duhamel, *Confession de minuit*, com un lloc ple de vida i amb personalitat pròpia a causa de les transaccions, especialment gràcies a les aromes dels aliments que s'hi venien. Malgrat el positivisme amb què el protagonista de la novel·la de Duhamel parla del carrer, s'hi entreveu certa decadència:

Elle ressemble à mille choses étonnantes et diverses: elle ressemble à une fourmière dans laquelle on a mis le pied: elle ressemble à ces torrents dont le grondement procure l'oubli. Elle est incrustée dans la ville comme un parasite plantureux. Elle ne méprise pas le reste du globe: elle l'ignore. Elle est copieuse et Vautrée, comme une truie.

(Duhamel, 2003: 38)

La Roseta també és, lògicament, originària d'un barri humil. Oliver tria el Poble Nou, tradicionalment obrer, possiblement com a homenatge a la família Rouquier de l'obra homònima de l'amic Xavier Benguerel, i també perquè fou una de les parts de Barcelona amb més concentració d'immigrants provinents de la resta de la península i de fàbriques i tallers que els donaven feina. La Roseta en parla com un lloc on «no hi poden viure ni les txintxes» (Oliver, 2010: 50).

Les protagonistes anglesa i catala viuen relativament a prop d'on té lloc el primer acte: l'Eliza, a Drury Lane, el carrer que es considera el límit de Covent Garden a l'Est, i on hi ha un teatre històric que porta el mateix nom i on es va estrenar la versió musical de *Pygmalion, My Fair Lady*, l'any 1958. Sembla que la zona s'havia convertit en un *slum* progressivament, al llarg del segle XIX. Similarment, Roseta viu en un carrer més o menys fronterer entre dos barris: el carrer de l'Hort de la Bomba, al Raval o «barri xino», considerat un dels més perillosos de Barcelona al llarg del segle XX, però proper a la zona de més concentració de teatres i sales d'espectacles de la ciutat, amb la qual cosa s'estableix un paral·lelisme amb el text anglès. En comparació, la florista de la versió francesa és qui ha de fer el trajecte més llarg entre casa i la place du Théâtre Français, en la qual passen els esdeveniments del primer acte.

Higgins, Hamon i Jordana, en canvi, tenen residència en zones altes de les seves respectives ciutats. Si bé la porta 27A de Wimpole Street és fictícia, en aquell carrer s'hi concentraven des del segle XIX un nombre força elevat de consultes mèdiques, entre les quals la de l'oftalmòleg convertit en autor Arthur Conan Doyle. El professor Jordana, consegüentment, també viu en una de les zones més luxurioses de Barcelona, el número 46 del carrer de Ganduxer. En canvi, sembla que a la rue Cassini on Hamon té l'estudi s'hi havia hostatjat autors i artistes de renom de la segona del segle XIX, entre els quals destaca Honoré de Balzac, possiblement un homenatge particular del traductor a la novel·la francesa com a gènere que va influir marcadament la literatura europea.

El fet que Higgins sigui originari de Hanwell propicia una situació humorística quan el Sarcastic Bystander, pronuncia «Anwell», sense aspirar la *hac*, un tret fonètic característic de l'accent *cockney*. Com que el català no compta amb aquesta problemàtica fonètica concreta, Oliver opta per fer una mena de joc de paraules amb la «catalanització» del nom en castellà de la ciutat i el nom en català, amb la finalitat que

Jordana pugui, com el seu homòleg britànic, corregir de manera força impertinent l'interlocutor. És per això que, quan el Badoc sarcàstic endevina que Jordana ve de «Sant Baudili», el fonetista explica que aquesta població del Baix Llobregat es pot anomenar tant «Sant Boi» com «Sant Baldiri», deixant clar que «Sant Baudili» no deixa de ser un intent de catalanitzar la forma castellana, «San Baudilio», imposada per la dictadura. Curiosament, tant Hanwell com Sant Boi compten amb un hospital psiquiàtric, però sembla que aquí s'acaben els paral·lelismes, deixant de banda la proximitat a Londres i a Barcelona, respectivament. Mentre que la localitat catalana té una forta presència industrial, Hanwell, coneguda pel carnaval, és més aviat una zona residencial. A la traducció francesa, l'error de pronunciació l'Spectateur Sarcastique s'elimina perquè el personatge surt d'escena sense donar temps a Hamon de corroborar si, efectivament, prové de Charenton, als afores de París. Aquest és l'únic punt en comú que sembla tenir amb Hanwell.

Pickering, Latour i Fontanella tenen orígens força diferents, malgrat que els personatges són molt similars: tots ells són militars d'alt rang i, per tant, estan acostumats a sentir un llenguatge més barroer a les casernes, si bé, no sense un cert efecte còmic, tots tres reconeixen que els renecs de Higgins/Hamon/Jordana fan de mal sentir. En el fons, tant Pickering com Latour i Fontanella són cavallers «a l'antiga», com demostra el tracte que donen a Eliza/Lisa/Roseta, i han abandonat la carrera a l'exèrcit per dedicar-se a la investigació sobre els dialectes de les respectives llengües.

Els llocs on ha viscut Pickering reflecteixen l'origen aristocràtic o benestant del personatge. No s'especifica en cap moment quant de temps va viure a les ciutats britàniques que esmenta, però aquesta informació permet al lector britànic fer-se una idea general del context socioeconòmic del qual prové. Per exemple, Cheltenham, una població del comtat de Gloucestershire situada a uns 170km al nord-oest de Londres,

és coneguda pels banys termals medicinals que freqüentaven la reialesa i la noblesa britànica. Això sembla indicar que la família Pickering té una posició social molt elevada i que el coronel s'ha criat envoltat d'aristòcrates, la qual cosa demostra el tracte envers Eliza. El fet que hagi viscut a Harrow, una zona residencial del districte del Gran Londres que comptava amb una indústria vidriera, podria fer pensar que la família Pickering té o tenia algun tipus de negoci manufacturer com a font d'ingressos en aquella ciutat.

A causa de la carrera militar, és poc probable que el coronel rebés formació universitària a Cambridge, on hi ha una de les universitats més antigues i prestigioses del Regne Unit i del món, mentre que sí que és lògic concloure que va ser destinat al servei militar a l'Índia, que encara era una colònia britànica i un dels principals proveïdors de matèries primeres de la metròpoli quan Shaw va escriure l'obra. Així i tot, només sabem amb certesa, perquè ell mateix ho explica a Higgins, que Pickering va desenvolupar un interès pels dialectes que es parlen en aquell país i va escriure un llibre anomenat *Spoken Sanscrit* (Shaw, 2003: 18), motiu pel qual podríem pensar que la temporada que va passar a Cambridge, la va dedicar a la confecció d'aquesta obra.

Dues de les ciutats on ha estat Latour tenen una tradició militar històrica en tant que escenaris de batalles o fets històrics destacats. La posició geogràfica de Poitiers la convertia en un punt clau a nivell estratègic però també comercial, ja que es trobava a la ruta que connectava les illes britàniques amb el continent europeu. Angers, en part, també reflecteix la història bèl·lica de França, però pot ser que Hamon es fixés en la ciutat com a centre intel·lectual per establir el paral·lelisme amb Cambridge. Creiem que Hamon va escollir aquestes dues poblacions per les connotacions històriques i, sobretot, militars que tenen. El cas de l'Índia podria reflectir el passat colonial del país, competidor directe d'Anglaterra pel que fa a l'hegemonia mundial. De fet, tots dos

imperis posseïen territoris al subcontinent indi, així que al traductor no li calgué canviar el referent. Pel que fa a París, es podria especular tant des de la vessant militar en tant que capital i centre d'operacions militars del govern, però també, si tenim en compte que, un cop acabada la carrera a l'exèrcit, Latour es dedica a l'estudi de les varietats dialectals, podríem suposar que duu a terme l'activitat investigadora a la Sorbona.

El cas de Fontanella és lleugerament diferent. Per començar, és originari de l'Alguer, a l'illa de Sardenya (Itàlia), i no pas de Catalunya, de manera que el català que empra té, en principi, les marques dialectals pròpies de l'alguerès, si bé Oliver en cap moment fa indicacions de cap tipus de les particularitats de la parla d'aquest personatge. És possible que el dramaturg s'inclinés per aquesta opció amb la intenció de fer una referència a les relacions que l'Institut d'Estudis Catalans havia establert amb l'Alguer durant la dècada de 1920 i els esforços que s'han fet a l'illa després de la segona guerra mundial per mantenir-hi viva la llengua.

Aquesta és, probablement, la raó per la qual Fontanella s'interessa per la dialectologia catalana, com ell mateix explica, i escriu el volum *Història i estudi dels dialectes del català* (Oliver, 2010: 58). El que no queda tan clar, però, és què hi feia a Valparaíso (Xile). Mitjançant una intervenció de Jordana, el públic esbrina que Fontanella s'hi havia establert, però no quan, per quant de temps ni per quins motius. Creiem que Oliver volia fer reflectir a la pròpia experiència com a exiliat en aquell país d'Amèrica del Sud i el posterior retorn a Catalunya. Això no implica, però, que Fontanella sigui un exiliat, encara que es podria treballar amb la hipòtesi que, tenint un càrrec militar important, va haver d'abandonar el seu país després de la segona guerra mundial.

De totes maneres, pensem que el fet que Fontanella sigui un coronel és una circumstància de la traducció més que no pas la intenció del dramaturg: com que Pickering, a l'original de Shaw, té aquest càrrec, Oliver automàticament li dóna a Fontanella el mateix rang, sense plantejar-se, aparentment, si és versemblant mantenir aquesta professió per al personatge o si bé no hauria estat més adequat fer que, per exemple, fos un intel·lectual exiliat. No hem trobat testimonis que justifiquin aquesta decisió, però pensem que, senzillament, el dramaturg no va voler canviar més que els noms i els orígens o llocs de residència dels personatges perquè no perdia de vista que feia una traducció, no una obra pròpia.

Mrs. Eynsford Hill, la mare de Freddy i Clara, afirma que va créixer a Epsom, a prop de Largetady Park, i aquest nom provoca un atac de riure a Higgins perquè es pot entendre com «large lady» i, per tant, propicia un joc de paraules: tant es pot interpretar per «dama grassa», donant a entendre que Mrs. Eynsford Hill n'és una (tot i que en cap moment s'indica que aquest sigui un dels trets identificatius del personatge, per la qual cosa descartaríem aquesta hipòtesi), com per «gran dama», que faria referència a la posició social aristocràtica de l'interlocutora de Higgins. Bertolini (1991: 106) considera que el fonetista troba aquest fet especialment divertit perquè l'associa, inconscientment, a la pròpia mare, Mrs. Higgins, i a les constants remarques i retrets que li fa pel comportament arrogant i la necessitat que té de parlar de «grans» temes, com ara els estudis fonètics que du a terme («large talk»), en comptes de parlar de temes superficials («small talk»), fet que espanta les visites de Mrs Higgins cada cop que coincideixen amb Henry, com explica al principi del tercer acte (Shaw, 2003: 54).

A la versió francesa, Mme de Jolimont es va criar a una fictícia «pension de la Grosse-Dame, près de Carcassone» (Hamon, 1925: 4), amb la qual cosa Hamon pot mantenir el joc de paraules de l'anglès. La tria de Carcassona sembla remetre a la

indústria tèxtil de la població, tot i que el turisme l'hagi acabat desplaçant al llarg del segle XX. Cal destacar que Broutá va decidir no eliminar el lloc de naixement del personatge a la traducció castellana ni tampoc la reacció de Higgins, que ell justifica dient que el nom li fa gràcia, però per a l'espectador castellanoparlant sense coneixements d'anglès es perden les connotacions que hem esmentat.

Joan Oliver opta per fer la senyora Fortuny originària de Manresa, al Pla de Bages, amb la qual cosa es perd l'acudit del text anglès i qualsevol connotació que pugui relacionar-se amb els aires grandiloqüents dels temes de conversa de Jordana o la posició social de la senyora Fortuny. Com que Epsom dona nom a unes sals de bany medicinals (sulfat de magnesi), podria ser que Oliver es decantés per Manresa per la proximitat d'aquesta ciutat a les mines de sal de Cardona, si bé la indústria principal de la ciutat era més aviat tèxtil, com Carcassona, i, per això, el lector català pot interpretar que la senyora Fortuny prové d'una família burgesa amb negocis en aquest sector.

En canvi, la filla, Clara, s'ha criat a Earls Court en la versió anglesa i en algun lloc indeterminat del Maresme en la versió catalana. Clara Eynsford Hill viu al bell mig de Londres, en un barri residencial benestant. Per això, a la versió francesa, Hamon la fa veïna del Quartier de l'Hôtel de Ville, al centre històric de París, mentre que l'homòloga catalana adquireix un caràcter més «provincial», però al mateix temps aquest fet podria crear la sospita que la dilapidada fortuna familiar té orígens indians o bé de la indústria tèxtil.

També indica un estatus social i un poder adquisitiu alt la residència de Mrs. Higgins, situada a Chelsea Embankment, a la riba del Tàmesi. Malgrat que durant segles Chelsea va ser una zona residencial aristocràtica, al segle XIX va perdre prestigi, a mesura que s'hi instal·laven escriptors i artistes. Com a conseqüència, cap al final

d'aquell segle molts arquitectes van desenvolupar en aquella zona un nou estil arquitectònic que trencava amb l'estètica classicista georgiana. Possiblement per això Oliver fa que la senyora Jordana visqui al carrer de Mallorca, entre el Passeig de Gràcia i el carrer de Pau Claris, a l'Eixample, ben envoltada d'edificis d'estètica modernista, revolucionària al principi del segle XX. D'aquesta manera, s'estableix el paral·lelisme amb la situació de l'habitatge de Mrs. Higgins. El pis d'aquesta darrera té vistes al riu, la qual cosa no és possible a casa de la senyora Jordana, per motius evidents si ens fixem en la configuració de la ciutat de Barcelona. Si Oliver hagués volgut mantenir la idea que la senyora Jordana té bones vistes des del balcó, hauria pogut fixar la residència d'aquest personatge a la part alta de la ciutat, però aleshores probablement s'hauria perdut la idea, que també hi ha a l'original, que l'arquitectura del barri trenca amb estètiques més clàssiques i, per tant, s'elimina el contrast entre tradició i modernitat que Shaw volia transmetre, així com la idea que el lloc de naixement i la classe social predeterminen les opcions d'ascens social de l'individu. A l'adaptació francesa no s'especifica on és la residència de Mme Hamon.

En darrer lloc, Shaw fa Alfred Doolittle originari de Hounslow, un districte perifèric de Londres, molt proper a l'aeroport de Heathrow, motiu pel qual actualment s'hi concentren diverses empreses financeres, reprenent la tradició industrial que va començar la dècada de 1920 i va durar fins els anys setanta, si bé sembla que abans d'això la zona comptava amb negocis més petits. Potser per la forta presència industrial de Hounslow i per la proximitat relativa a la capital, Oliver decideix que Joaquim Fernandes s'ha criat al Vallès Occidental, sense especificar en quina població. En qualsevol cas, aquest fet distingeix la parla del personatge de l'ús que en fa la filla, més marcada pel bilingüisme de Barcelona. Per aquest motiu, Fernandes no parla un idiolecte tan exagerat com Roseta malgrat, que sí que té algunes interferències del

castellà que podríem atribuir a la mare cartagenera, potser arribada a Catalunya amb l'onada migratòria des del sud de la península per l'Exposició Universal del 1929. Sembla que la tria d'aquella població murciana no és innocent, sinó que Oliver podria establir un paral·lelisme entre la indústria minera de Gal·les amb la de La Unión, el tancament de la qual als anys trenta va motivar el desplaçament d'un nombre considerable de treballadors a la recerca de noves oportunitats, entre altres llocs, a Catalunya.

A la versió francesa, en canvi, Colombe no s'ha criat a prop de la capital, sinó a Trélazé, una població als afores d'Angers que va créixer arran de l'expansió industrial de la zona durant el segle XIX. Amb tot, es manté el paral·lelisme miner fins a cert punt, ja que aquesta població és coneguda per la pissarra. De manera similar, la mare del personatge prové d'una zona del país en el qual la varietat dialectal és molt marcada a causa de la influència d'una altra llengua, el bretó.

A l'obra hi apareixen uns quants personatges secundaris més dels quals coneixem la procedència. Al primer acte hi apareixen els personatges anònims del Bystander (anomenat «el desconegut» a la versió catalana) i el Sarcastic Bystander («el badoc sarcàstic»), que tenen la funció, d'una banda, de mostrar el contrast dels diversos dialectes i sociolectes de l'anglès i, de l'altra, quan Higgins revela que no és policia, sinó fonetista, tots dos mostren actituds diferents: admiració per l'habilitat del lingüista en el cas del primer i desconfiança en el cas del segon.

Shaw fa el Bystander procedent de Selsey, un poble a la costa del canal de la Mànega. Mentre que el traductor francès decideix fer el personatge d'un dels barris parisencs, concretament de Grenelle, Oliver fa que el seu Desconegut vingui de l'Alt Empordà, establint un paral·lelisme amb una zona costanera i fronterera, però no

especifica de quina població. En canvi, sí que és molt concret amb el Badoc Sarcàstic, que s'ha criat «pels volts d'Aribau» (Oliver, 2010: 51), de manera que el públic automàticament interpreta que prové d'una família amb poder adquisitiu, contràriament al que pensaria si fos d'una zona de l'Esquerra de l'Eixample, més popular, com ara el barri de Sant Antoni. Així, Oliver trenca la implicació que Shaw donava al Sarcastic Bystander en fer-lo resident de Hoxton, una àrea que fins al segle XIX havia estat residencial noble però, a mesura que la indústria s'expandia, es va convertir en un suburbi poblat, sobretot, per la classe treballadores. Actualment, gràcies a l'oferta d'activitats culturals i d'oci, la zona s'ha revaloritzat i es considera una de les més cares de Londres. El mateix personatge, a la versió francesa, és de Montmartre, una zona popular a principi del segle XX.

Finalment, Shaw inclou dos personatges que no surten a escena. D'una banda, Ezra D. Wannafeller, un filantrop dels Estats Units que, en rebre una carta de Higgins en la qual elogia els preceptes morals de Doolittle, deixa tota l'herència al drapaire i, a causa d'això, el pare d'Eliza es veu obligat a entrar a la classe mitjana i a adoptar-ne els patrons de comportament. Mentre que Hamon no introdueix canvis en el personatge, en català, Oliver el bateja Silveri Huguet i el fa «un vell guillat i multimillonari (*sic*), compatriota nostre i resident a Mèxic» (Oliver, 2010: 146), motiu pel qual podríem suposar que és un aventurer o un burgès que se n'hi va anar a fer fortuna abans de la guerra civil, una mena d'indià, o bé que va emigrar a aquell país a causa del conflicte bèl·lic.

D'altra banda, Nepommuk, un exalumne de Higgins que apareix a l'escenari a l'apèndix del tercer acte, que no s'interpreta a l'escenari. Provié d'Hongria, es vanta de parlar trenta-dues llengües i, gràcies a aquesta habilitat, treballa d'interpret d'aristòcrates d'arreu del món. Malgrat que l'aparició és breu, durant la presentació

d'Eliza en societat, Nepommuk declara que la dama que acompanya Higgins i Pickering és, en realitat, una princesa hongaresa, i dóna, sense saber-ho, la victòria al fonestista de Wimpole Street. Durant la discussió climàtica entre Eliza i Higgins al cinquè acte, la noia declara que s'oferirà d'ajudant a «that hairyfaced Hungarian» (Shaw, 2003: 104) i és gràcies als renecs de Higgins que esbrinem que es tracta d'un impostor, però és tota la informació que el públic en té. A l'edició de 1913 es diu Nepean i no apareix en cap moment de l'obra; en comptes de referir-s'hi com «aquell hongarès pelut», Eliza en diu el nom. Els espectadors donen per fet que és un personatge que els protagonistes han conegut en algun moment fora d'escena però, igual que a la versió revisada, no se'n proporciona cap més dada. En francès passa el mateix: Lisa afirma que treballarà per a un tal professeur Nipian, però no se n'ofereix més informació.

Com que les edicions castellana i francesa a partir de les quals Oliver va fer l'adaptació catalana eren traduccions de la primera publicació de *Pygmalion*, els «annexos» al final de cada acte de l'edició revisada de 1987 no hi apareixen i, per aquest motiu, els lectors catalans no poden gaudir d'aquesta informació addicional. Pel que fa al personatge, se li dóna el nom de Ponç Piulacs i, com en anglès, no s'esmenta d'on prové.

Al llarg de l'obra apareixen diverses referències a llocs on succeeixen fets relacionats amb l'acció fora d'escena o, simplement, referents culturals relacionats amb espais físics que tenen implicacions concretes per al públic destinatari. Per exemple, al primer acte, un cop ha parat de ploure, Mrs. Eynsford Hill es resigna a haver de tornar a casa amb autobús. Tant Hamon com Broutá mantenen el mitjà de transport, però aquesta intervenció no té la mateixa càrrega cultural que el fet que la senyora Fortuny vulgui anar a buscar el tren de Sarrià, que dóna més pistes sobre la posició social i el poder adquisitiu de la família Fortuny i la zona de Barcelona on viu. Els espectadors

anglesos, per contra, ho dedueixen de la manera de parlar dels personatges, principalment, encara que no s'especifica de quina part de Londres són.

De manera similar, tampoc té la mateixa càrrega cultural l'espai on Higgins afirma que presentaria Eliza, el Palau de Buckingham, i la festa de senyors a la qual Jordana portaria Roseta. En aquesta intervenció del segon acte, Higgins afegeix que, en cas de ser descobert l'engany, Eliza acabaria tancada a la Torre de Londres, emblemàtica presó de la ciutat, mentre que Jordana afirma que Roseta podria acabar «a la garjola» (Oliver, 2010: 78) si els senyors de la casa s'adonessin del seu veritable origen. El fet que Shaw opti per un referent concret és perquè la intervenció de Higgins segueix amb l'amenaça que a Eliza li tallarien el coll, una clara al·lusió a les decapitacions dels traïdors a la monarquia britànica, com ara la d'Anna Bolena, que es duïen a terme en aquell castell. En català, les paraules de Jordana s'exageren per atorgar al text un efecte còmic, però sembla natural que Roseta se les prengui seriosament, tenint en compte que la pena de mort era aplicada pel règim franquista. Així, es pot interpretar aquest diàleg com una referència a la por constant, en plena dictadura, que qualsevol acció fos denunciada i castigada durament. En tots dos casos hi ha un referent cultural molt marcat, per bé que no són del tot equivalents en cada llengua.

5.3. Suppressions

Si fem una comparació dels dos textos, línia per línia, ens adonem que el nombre i la llargada de les intervencions no coincideix completament: en alguns casos, l'anglès és més llarg, en altres ho és el català. La majoria de suppressions que analitzem a continuació tenen a veure amb problemes de manca d'equivalència que l'autor no pot resoldre mitjançant la substitució per elements socioculturals catalans (com veurem més

endavant) o amb qüestions de censura o autocensura, si bé en algun cas ens ha semblat una decisió estilística més que no pas traductològica, aparentment inspirada en les traduccions castellana i francesa. Hem establert dues categories per a aquest apartat: la primera recull reduccions del text o supressions parcials; és a dir, aquells casos en què s'elimina un element conflictiu però es manté el context en què apareix; la segona, com el nom indica, es refereix a aquells fragments que desapareixen del tot respecte de l'original.

5.3.1. Reduccions del text o supressions parcials

En aquest apartat ens referim a les intervencions o els fragments de l'original que Joan Oliver va decidir escurçar a la versió catalana, en general per evitar redundàncies, per alleugerir el ritme dels diàlegs i per donar-los una naturalitat que recordi la parla genuïna, o per qüestions logístiques. En aquesta primera categoria, l'estalvi de repeticions o d'informació que el dramaturg considera irrellevant, podríem posar com a exemple la primera topada entre Eliza i Freddy, al primer acte:

ANGLÈS	CATALÀ
<p>FREDDY. Oh, very well: I'll go, I'll go. [He opens his umbrella and dashes off Strandwards, but comes into collision with a flower girl who is hurrying for shelter, knocking her basket out of her hands.]</p> <p>(Shaw, 2003: 10)</p>	<p>TONI: Bé, bé. Què hi farem! Me'n torno a xipollejar i millor que tingui sort! (Obre el paraigua i arrenca a córrer, però ensopega aparatosament amb ROSETA, la florista. La panera de les flors se'n va en orri.)</p> <p>(Oliver, 2010: 43)</p>
FRANCÈS	CASTELLÀ
<p>FRED. – Très bien, très bien, j'y vais, j'y vais!</p> <p>(Il ouvre son parapluie, s'elance et rencontre une marchande de fleurs qui</p>	<p>FREDDY. Bueno, bueno, no hables más y sea lo que Dios quiera.</p> <p>(Abre su paraguas y sale corriendo pero tropieza con una florista que viene</p>

arrive en courant pour s'abriter. Cette collision fait que le panier de cette dernière lui tombe des mains. Un éclair aveuglant suivi instantanément d'un grand coup de tonnerre, sert d'orchestre à cet incident)

(Shaw, 1925 : 2)

precipitadamente para resguardarse de la lluvia, y cuyo canasto de flores se cae a tierra, de modo lastimoso. Un relámpago deslumbrador seguido de fuerte trueno ilumina el incidente.)

(Shaw, 1949: 55)

La direcció en què arrenca a córrer Toni no sembla important per als traductors francès i castellà, tot i que mantenen l'especificació del motiu pel qual la florista corria. Sembla que, per a Oliver, és informació que se sobreentén o que depèn de la decisió del director de l'obra i es limita a indicar el que és rellevant per a l'escena: que els dos personatges tenen una col·lisió a causa de la pèrdua de visió de Toni en obrir el paraigua i sortir al carrer i que la panera de flors cau. D'aquesta manera, no sabem amb certesa quan ha entrat a l'escenari la Roseta mentre que en anglès queda clar que ho ha fet poc abans de la topada amb Freddy. Ho veiem també a les primeres intervencions de l'obra.

ANGLÈS	CATALÀ
<p>Pedestrians looking for shelter into the portico of St Paul's church [...], among them a lady and her daughter in evening dress. All are peering out gloomily at the rain, except one man with his back turned to the rest, wholly preoccupied with a notebook in which he is writing.</p> <p>THE DAUGHTER [<i>in the space between the central pillars, close to the one on her left</i>] I'm getting chilled to the bone. What can Freddy be doing all this time? He's been gone twenty minutes.</p> <p>THE MOTHER [<i>on her daughter's right</i>] Not so long. But he ought to have got us a cab by this.</p> <p>A BYSTANDER [<i>on the lady's right</i>] He wont get no cab until half-past eleven, missus, when they come back after dropping their theatre fares.</p>	<p>Alguns assistents ressaguers hi ha quedat assetjats per la pluja. Alguns transeünts hi ha buscat soplug. Hi ha, entre altres, la senyora FORTUNY i CLARA, la seva filla, vestides amb distinció, i MARTÍ JORDANA, molt ocupat a escoltar els altres i a prendre nota en una llibreta.</p> <p>CLARA: Tinc els peus gelats! No sé pas què pensa aquest Toni! Fa més d'un quart que ha anat a buscar un taxi...</p> <p>SENYORA FORTUNY: No tant, dona. Però, vaja, ja podria ser aquí.</p> <p>EL DESCONEGUT: No es facin il·lusions, senyores. Fins a dos quarts de deu tocats no trobaran cap cotxe lliure. Abans s'han de buidar els teatres i els cines.</p>

(Shaw, 2003: 9)

(Oliver, 2010: 41)

FRANÇÈS

Les piétons courent s'abriter sous les arcades et sous le porche du théâtre. Diverses personnes s'y sont déjà réfugiées et, parmi elles, une dame et sa fille, en toilette de soirée. Le cou tendu, elles regardent sombrement tomber la pluie. Toutes, sauf un homme qui, à l'arrière-plan, prend des notes. Il a le visage tourné vers la porte du théâtre et semble entièrement absorbé par son carnet de notes.

La cloche d'une église sonne le premier quart après onze heures.

LA JEUNE FILLE, *entre les piliers centraux, proche de celui qui est sur sa gauche.* – Je commence à avoir froid jusque dans les os... Que peut bien faire Fred, pendant tout ce temps-là ?... Voilà plus de vingt minutes qu'il est parti.

LA MÈRE, *a droite de sa fille.* – No, pas tant que cela... Tout de même, il aurait déjà dû nous ramener un taxi.

UN SPECTATEUR, *à droite de la dame.* – Y n'trouvera aucun taxi avant minuit mame, au moment où qu'y reviennent après qu'ils ont remis leurs clients du théâtre.

CASTELLÀ

Transeúntes a pie corriendo a cobijarse en los portales, cafés o en donde pueden. En el pórtico hay varias personas, entre ellas una señora distinguida y su hija, en traje de sociedad. Todos miran mustios cómo cae el agua, excepto un caballero ocupado en tomar notas en un cuaderno. En un reloj de torre vecino se oyen dar las doce y media.

LA HIJA (Malhumorada). Nos vamos a calar hasta los huesos. ¡Vaya un chaparrón! ¡Quién lo hubiese pensado, con una noche tan serena cuando salimos de casa! Pero ¿en qué estará pensando Freddy? Ya van por lo menos veinte minutos que se fué [sic] en busca de un coche.

LA MADRE. No tanto, hija. Pero, en fin, ya podía haber venido.

UN DESCONOCIDO (Al lado de ellas). No se hagan ustedes ilusiones. Ahora, a la salida de los teatros, no se encuentra un coche por toda la ciudad. Si sigue lloviendo, no tendremos más remedio que esperar que vuelvan de sus carreras.

(Shaw, 1949: 49-50)

Oliver elimina les acotacions que indiquen la posició i les actituds que els personatges han de prendre a l'escenari, possiblement perquè considera que és informació que no cal especificar, que és irrellevant o que, en qualsevol cas, depèn del director d'escena. En castellà, Brouta només remarca on és el Desconegut, però desapareixen les posicions de la mare i la filla al mateix temps que creu important afegir una acotació per a indicar l'estat d'ànim de Clara, i Hamon tradueix la informació directament de l'anglès per a l'adaptació francesa, sense alteracions. Al tercer acte, en canvi, Oliver manté moltes de les acotacions que fan referència als moviments i les actituds dels personatges durant la

visita dels Fortuny a ca la senyora Jordana, perquè en aquest cas sí que és necessari remarcar, per exemple, que Jordana es manté «ombrívol, sense abandonar el racó on era» (Oliver, 2010: 105) per destacar que no té ganes de ser en aquella trobada, o que Toni parli «amb maneres molt refinades» (Oliver, 2010: 107) amb l’hostessa.

Pel que fa a les qüestions logístiques, en referim a acotacions de caire escenogràfic com, per exemple, la descripció, al segon acte, de l’estudi de Higgins/Jordana o, al tercer, del pis de Mrs Higgins/senyora Jordana. Shaw explica amb tota mena de detalls què hi ha en aquells espais per reforçar el contrast de poder adquisitiu dels personatges i, en part, per caracteritzar-los mitjançant les implicacions socioeconòmiques lligades als objectes de l’*atrezzo*. Mentre que l’acotació de Shaw és molt rica en detalls sobre la situació del pis, les vistes o la mida de la cambra i s’esplaia en l’enumeració dels aparells científics i els mobles que té Higgins, Oliver redueix la quantitat d’objectes de luxe dràsticament, suposem que pel baix pressupost amb què comptava la companyia per muntar l’espectacle i les dificultats econòmiques que hauria representat. Tampoc no manté la descripció detallada de la disposició de l’estudi, com sí que fan els traductors en castellà i en francès:

ANGLÈS	CATALÀ
<p><i>It is a room on the first floor, looking on the street, and was meant for the drawing room. The double doors are in the middle of the back wall; and persons entering find in the corner to their right two tall file cabinets at right angles to one another against the wall. In this corner stands a flat writing-table, on which are a phonograph, a laryngoscope, a row of tiny organ pipes with a bellows, a set of lamp chimneys for singing flames with burners attached to a gas plug in the wall by an indiarubber tube, several tuning-forks of different sizes, a life-size image of half a human head, shewing in section the</i></p>	<p><i>Una sala espaiosa. Dos grans armaris-fixers, i per als àlbums. Un escriptori on hi ha un magnetòfon, un laringoscopi, diapasons de diverses mides, un cap humà de grandària natural tallat en secció, fet de fusta o cartró, del qual ressalten els òrgans vocals, etc. Al mig del plató frontal hi ha una porta ampla. Una llar de foc, butaques confortables, un llenyer. Damunt la xemeneia, un rellotge. Molts llibres i revistes. Un telèfon. En un angle un piano de quart de cua amb el seu tamboret. Damunt el piano una plàtera amb bombons i fruita. Cadires. Gravats emmarcats. Tot és elegant i sobri.</i></p>

vocal organs, and a box containing a supply of wax cylinders for the phonograph.

(Oliver, 2010: 61)

Further down the room, on the same side, is a fireplace, with a comfortable leather-covered easy-chair at the side of the hearth nearest the door, and a coal-scuttle. There is a cloak on the mantelpiece. Between the fireplace and the phonograph table is a stand for newspapers.

On the other side of the central door, to the left of the visitor, is a cabinet of shallow drawers. On it is a telephone and the telephone directory. The corner beyond, and most of the side wall, is occupied by a grand piano, with the keyboard at the end furthest from the door, and a bench for the player extending the full length of the keyboard. On the piano is a dessert dish heaped with fruit and sweets, mostly chocolates.

The middle of the room is clear. Besides the easy-chair, the piano bench, and two chairs at the phonograph table, there is one stray chair. It stands near the fireplace. On the walls, engravings: mostly Piranesis and mezzotint portraits. No paintings.

(Shaw, 2003: 23-24)

En primer lloc, Oliver segueix el criteri de Brouta i Hamon de no especificar que l'estudi es troba en un primer pis ni quina era la finalitat inicial de la cambra, sinó que redueix tota la descripció de l'espai a una frase. Similarment al que hem vist en l'acotació de moviment dels personatges, el traductor tampoc no és tan precís pel que fa al lloc que han d'ocupar alguns objectes ni quines característiques concretes han de tenir. Per al dramaturg català no és rellevant que una butaca sigui de pell, el nombre de cadires que hi ha d'haver a la sala, en quina direcció està col·locat el piano o de qui són els gravats que decoren les parets; així que en prescindeix, malgrat que és informació que pot donar pistes a l'espectador sobre la personalitat del personatge, com un reflex

de la manera de fer i de pensar per mitjà dels objectes que l'envolten. La decoració de la versió catalana és, segons l'acotació, molt més sòbria, malgrat que procura imitar la de l'original en la mesura del possible. En aquest fragment, però, Oliver hi afegeix tres aclariments que no eren a l'original: en primer lloc, el piano és de quart de cua, mentre que la mida no s'especifica en el text anglès ni a les traduccions castellana i francesa; en segon lloc, s'indica que una de les maquetes és feta «de fusta o cartró», i, finalment, la darrera frase d'aquest fragment resumeix en poques paraules com és la decoració de l'estudi, sense entrar en tants detalls com l'anglès. A més, substitueix alguns elements de l'original per d'altres: diaris per revistes i carbó per a la xemeneia per fusta.

Trobem un cas similar amb la descripció del pis de Mrs Higgins i de la senyora Jordana, que reforça, mitjançant l'escenografia, la implicació del poder adquisitiu de la família. En aquesta ocasió, Shaw descriu l'espai per motius escènics però també a fer una caracterització de Mrs Higgins que denota un contrast amb el seu fill: «her room, which is very much unlike her son's room in Wimpole Street, is not crowded with furniture and little tables and nick-nacks» (Shaw, 2003: 53). Dedicava dos paràgrafs sencers a la disposició del mobiliari i al tipus de decoració per a indicar que el personatge fa ostentació de riquesa mitjançant aquests objectes alhora que no s'adapta a la modernitat, com fa Higgins. Un cop més, la versió de Hamon és pràcticament idèntica a la de Shaw. Brouta també s'esplaiava però indica que «faltan los mueblecitos, veladores, rinconeras y otras chucherías que se ven en otros salones», tal vegada per apropar l'escenografia als criteris estètics dels anys vint, més sòbria que la dècada anterior, o com a indicador d'una possible pèrdua de riquesa, la qual cosa confereix a Mrs Higgins uns trets i unes maneres de pensar que no es corresponen a l'homòloga britànica. Oliver, en canvi, es limita a dir: «La sala és espaiosa. Decorada amb elegància i riquesa. Xemeneia, sofà, butaques» (Oliver: 2010: 101). Les úniques referències que

podrien donar pistes sobre l'estil artístic amb què la senyora Jordana ha decorat la casa són els quadres d'Isidre Nonell, Josep Obiols i Joaquim Sunyer, tots tres representats destacats de la pintura noucentista catalana.

Una mica més endavant, en aquest mateix acte, durant la reunió dels Higgins i els Eynsford Hill, en la qual Eliza fa un simulacre de presentació en societat, reapareixen alguns d'aquests elements, com ara el tipus de cadires en els quals s'asseuen els personatges o el que es veu des de les finestres del pis de Mrs Higgins (Shaw, 2003: 57). De manera similar, al segon acte, després de ser obligada a banyar-se, Eliza reapareix en escena vestida amb un kimono, i Shaw descriu a l'acotació l'aspecte de la florista d'aquesta manera: «a dainty and exquisite young Japanese lady in a simple blue cotton kimono printed cunningly with small white jasmine blossoms» (Shaw, 2003: 47-48). Broutá fa una traducció sense canvis del fragment, mentre que Hamon elideix la descripció de la peça de roba i Oliver fa que Fernandes topi, simplement, «amb una damisella vestida de japonesa» (Oliver, 2010: 96). Curiosament, al darrer acte passa una cosa semblant, quan Doolittle és presentat mitjançant l'acotació amb tota mena de detall: «He is resplendently dressed for a fashionable wedding, and might, in fact, be the bridegroom. A flower in his buttonhole, a dazzling silk hat, and patent leather shoes complete the effect» (Shaw, 2003: 87). Oliver és més directe en aquest sentit i només enumera unes quantes peces de roba com a informació addicional, però elideix el veritable propòsit de la indumentària, el casament imminent, encara que se sobreentén i, més endavant, s'especifica per mitjà del diàleg: «Entra FERNANDES esplèndidament vestit: complet negre, barret a la mà, guants, gardènia, etc.» (Oliver, 2010: 145).

De vegades, el traductor decideix escurçar algunes intervencions per alleugerir el text, per atorgar més naturalitat al diàleg o per reforçar característiques o actituds dels

personatges. Ho trobem, sobretot, en els «monòlegs» o intervencions considerablement llargues d'alguns personatges, com per exemple un de Higgins, al segon acte, en el qual exposa, mitjançant l'ús de comparacions i metàfores, l'opinió que té de les dones, en general. Malgrat que a la versió d'Oliver es manté el contingut del discurs, considera que no cal que Jordana doni exemples o formuli hipòtesis per a justificar la tesi que defensa, com sí que fa l'homòleg anglès, sinó que n'hi ha prou que exposi les conclusions a les quals ha arribat i que el personatge considera veritats absolutes. Tant Hamon com Broutá fan canvis molt lleugers en el discurs, però la retòrica és molt semblant, tant en la forma com en el contingut:

ANGLÈS	CATALÀ
<p>HIGGINS [<i>coming off the piano restlessly</i>] Oh, Lord knows! I suppose the woman wants to live her own life; and the man wants to live his; and each tries to drive the other onto the wrong track. One wants to go north and the other south; and the result is that they both hate the east wind.</p> <p>(Shaw, 2003: 38)</p>	<p>JORDANA (<i>seia en el tamboret i ara es passeja amunt i avall</i>): De cap manera. La cosa és molt senzilla. L'home i la dona tenen cadascun els seus gustos, que són naturalment incompatibles.</p> <p>(Oliver, 2010: 80)</p>
FRANCÈS	CASTELLÀ
<p>HAMON. – Et j'ai découvert que dès qu'on devient l'ami d'une femme, on devient soi-même égoïste et tyrannique. Evidemment, tant qu'il agit de s'aimer, ça n'a pas d'importance, car l'homme comme la femme visent à la même fin ; mais ça, ce n'est l'affaire que d'un moment, et non d'une vie entière. Quand on s'éloigne de ce moment, eh bien, mon cher, on voit que la femme veut une chose et que l'homme en veut une autre.</p> <p>(Shaw, 1925 : 11)</p>	<p>HIGGINS (Sentándose en el taburete del piano). Pues mire: siempre he visto que trabando amistad com una mujer, esta se vuelve celosa, envidiosa, exigente, desconfiada y cargante por todos los estilos. Si me enamoro de ella, entonces todavía peor: se hace tirànica y egoista. Las mujeres no valen más que para trastornarlo todo. Si permitimos que se inmiscuan en unuestra vida, nos encontramos que ellas tiran por un lado y nosotros por el otro.</p> <p>(Shaw, 1949: 148)</p>

També s'eliminen algunes referències geogràfiques o dialectals dels personatges, encara que es manté el contingut de l'original. Es fa evident quan, al segon acte, Higgins exclama que si Doolittle rebés tres mesos de classes amb ell es podria fer polític o predicador a Gal·les, d'on és originari el pare d'Eliza (Shaw, 2003: 46). Oliver decideix no fer esment de la procedència geogràfica de Fernandes, malgrat que les traduccions castellana i francesa sí que ho mencionen, i, en canvi, el converteix en «un predicador de moda» (Oliver, 2010: 85) en comptes de fer-li una proposta més concreta amb «a seat in the Cabinet and a popular pulpit in Wales» (Shaw, 2003: 46). Similarment, en diversos diàlegs entre Higgins i Eliza, el professor es refereix a l'accent *cockney* de la florista per mostrar menyspreu. Quan la noia es presenta a l'estudi del fonetista al segon acte, ell la despatxa dient: «She's no use: Ive got all the records I want of the Lisson Grove lingo; and I'm not going to waste another cylinder on it» (Shaw, 2003: 26). Amb aquesta afirmació, que Broutá no modifica i que Hamon adapta canviant només el nom del carrer, sembla que Higgins té un interès particular per un dialecte concret, mentre que Jordana es fixa més en l'idiolecte de la Roseta (que es pot fins i tot interpretar com una antipatia personal) i no tant en el xava com a sociolecte: «No em serveix de res. En tinc prou i massa amb mitja dotzena del seu galimaties. No vull malgastar el temps» (Oliver, 2010: 64).

L'humor anglès tendeix a jugar amb la polisèmia de les paraules, especialment amb homòfons, però alguns jocs de paraules es perden, encara que els traductors generalment mantenen el significat del que diuen els personatges. En trobem un exemple al segon acte, durant la negociació d'Eliza i Higgins sobre el preu i les condicions de les lliçons. La noia, interpretant un comentari de Higgins com la quantitat final que se li exigeix per les classes, s'escandalitza perquè no ho pot pagar. Mrs Pearce la calma dient-li: «Nobody is going to touch your money», comentari que Higgins

complementa amb l'amenaça: «Somebody is going to touch you, with a broomstick, if you don't stop snivelling» per fer callar la florista (Shaw, 2003: 28). Oliver posa en boca dels personatges paraules que tenen el mateix significat, però no manté l'ús amb doble sentit del verb «to touch», que només s'empra a la intervenció de la senyora Mercè quan diu «Ningú no li tocarà els cèntims», mentre que Jordana li diu que, si no para de ploriquejar, li clavarà «una allisada» (Oliver, 2010: 69).

De manera similar, trobem alguns exemples del que Molina i Hurtado Albir (2001: 500) anomenen «generalització»; és a dir, l'ús d'un terme més general a la traducció per traslladar-ne un de més concret de l'original. Ho veiem diverses vegades segon acte, per exemple quan Higgins explica a Pickering que enregistrarà la veu d'Eliza per tenir una mostra del dialecte que parla:

ANGLÈS	CATALÀ
<p>HIGGINS. [...] I'll take it down first in Bell's Visible Speech; then in broad Romie; and then we'll get her on the phonograph so that you can turn her on as often as you like with the written transcript before you.</p> <p>(Shaw, 2003: 25)</p>	<p>JORDANA: [...] Farem parlar la noia i n'enregistrarem la veu. Després podreu sentir les paraules tantes vegades com us plagui.</p> <p>(Oliver, 2010: 63)</p>
FRANCÈS	CASTELLÀ
<p>HAMON. – [...] Nous allons la faire parler et je transcrirai ses paroles, d'abord d'après le système du parler visible de Bell, puis après, en langues romaines. Ensuite, nous la ferons parler devant le phonographe, de façon que vous puissiez l'entendre aussi souvent que vous le voudrez, avec la transcription écrite devant vous.</p> <p>(Shaw, 1925 : 7)</p>	<p>HIGGINS: [...] La haremos hablar y, mientras tanto, haré funcionar el aparato Bell, llamado de sonidos visibles; luego ampliaré el todo en el Romie y, finalmente, lo fijaremos en el fonógrafo de modo que podamos oír sus palabras siempre que se nos antoje.</p> <p>(Shaw, 1949: 107-108)</p>

Aquesta intervenció, en català, té diverses supressions respecte del text anglès (s'elimina l'esment dels alfabets fonètics concrets i al fet que Pickering comptaria amb una transcripció fonètica de l'enregistrament), a més d'una generalització (s'elimina la menció de l'objecte amb el qual pretenen dur a terme aquesta acció), combinada amb una ampliació (s'hi afegeix l'element «la veu» que no apareixia a l'original). Queda clar que no són canvis derivats dels textos en castellà i en francès, ja que totes dues versions mantenen els noms dels aparells, malgrat que Broutá escurça el fragment lleugerament i introdueix un aparell Romie que no apareixia a l'original, i Hamon amplia la intervenció per donar-hi un caire més tècnic.

Altres casos de generalització que hem detectat tenen a veure amb referents socioculturals o específics, alguns dels quals sí que existeixen o són reconeixibles a la cultura catalana (com ara la reina de Saba o l'òpera de Puccini *La fanciulla del Golden West*), mentre que altres que no hi són s'haurien pogut resoldre amb una equivalència dinàmica; és a dir, substituint-los per cultuemes existents a la cultura del text meta. Cal remarcar, de tota manera, que alguns dels exemples que citem a continuació combinen altres estratègies de traducció:

ANGLÈS	FRANCÈS	CASTELLÀ	CATALÀ
I could pass you off as the Queen of Sheba (18)	je pourrais faire passer cette jeune fille pour une duchesse à un garden party chez un ambassadeur (5)	yo me comprometería a hacerla pasar por una distinguida duquesa (87-88)	em veig amb cor de fer-la passar per una gran senyora (57)
Monkey Brand, if it wont come off any other way (29)	Prenez du carbonate et du savon minéral, si ça ne veut pas partir autrement (8)	No ahorre el jabón (124)	No estalviï el sabó (71)
Ring up Whiteley or	Téléphonez au	Mande usted al	Envii la cambra a

somebody for new [clothes] (29)	Grand Bazar ou ailleurs, n'importe où, d'envoyer immédiatement un trousseau complet et un tas de vêtements tous faits pour aller avec ça (8)	criado o al portero por ropas nuevas (125)	comprar tota la roba que calgui (71)
middle class (46)	La classe bourgeoise (14)	La clase media (181)	les persones decents (92)
He could choose between a seat in the Cabinet and a popular pulpit in Wales (46)	il pourrait choisir entre un fauteuil ministériel et un chaire dans une université (15)	podría ocupar un sitio en el Parlamento o distinguirse como predicador (181)	En faríem un ministre o un predicador de moda (93)
HIGGINS [<i>looking at him much as if he were a pickpocket</i>] (57)	HAMON <i>le regardant comme s'il avait affaire à un pickpocket</i> (19)	HIGGINS (<i>Mirándole como si fuese un carterista</i>) (223)	JORDANA (<i>amb una mirada furibunda a TONI</i>)
Theres so much influenza about (60)	Il y a tellement d'influenza partout (19)	Hay que ver cuánta gente hay enferma con esta sequía prolongada (230)	Sembla que hi ha bastants malalts en aquest moment (111)
Gin was mother's milk to her (61)	Pour elle, l'eau-de-vie, c'était comme le lait maternel (20)	A ella bien le gustaba: más que la teta de su madre (236)	El mam li era mitja vida! (113)
All this early Victorian prudery (63)	Si tu restes si vieux jeu (20)	Si te muestras tan anticuada (242)	Tots aquests melindros de la classe alta (117)
Continental dialects, African dialects, Hottentot clicks (66)	Toutes les espèces de sons possibles qu'un être humain peut produire, dialecte des pays les plus divers, de l'Afrique, cliquetis, hottentot (22)	Cuantos sonidos existen en la lengua humana (257)	Tots els sons que l'ésser humà és capaç d'emetre en els cinc continents de la terra (122)
You two infinitely	Dieu que les	Ustedes todo se lo	Quins homes! (123)

stupid male creatures! (67)	hommes sont bêtes! (23)	dicen y todo se lo contestan (259)	
[Higgins begins half singing half yawning an air from La Fanciulla del Golden West] (74)	<i>Hamon, moitié bâillant, moitié chantant, fait entendre un air de la « Fille du Régiment »</i> (23)	HIGGINS (Tarareando un aria de «La Fanciulla del Oeste dorado» (270)	(JORDANA comença a taral·lejar una cançó de moda) (128)
Put out the lights, Eliza (75)	Vous éteindrez les lumières, Elisa (25)	Apaga, Elisa (276)	Noia, apaga els llums i tanca la finestra (131)
Genteel relatives! (87)	C'est un parent à elle, et c'est là qu'elle s'est réfugiée (28)	Me da el corazón que será algún pariente de ella a cuya casa habrá ido (309-310)	El cor em diu que és un parent de la Roseta (144)
It's a choice between the skilly of the workhouse and the Char Bydis of the middle class (90)	Y faut choisir entre le scyla de l'hospice et la calice d'la classe bourgeoise (30)	Si rechazo el legado, ¿qué me espera en la vejez sino el hospital, cuando más? (321)	Tinc de triar entre l'hospici i la classe mitja (149)
We didn't treat her brutally. We hardly said a word to her; and we parted on particularly good terms (91)	Nous ne l'avons pas du tout traitée avec brutalité. Nous lui avons à peine adressé la parole et nous nous sommes séparés en bons termes (30)	No la tratamos brutalmente. Nunca le hemos dicho una palabra brusca. Siempre hemos tenido para ella toda clase de miramientos. (326)	No la vam tractar brutalment. Al contrari. (151)
Girls like me can drag gentlemen down to make love to them easy enough (102)	Ce n'est pas difficile, allez, pour des jeunes filles comme moi, de faire descendre des hommes comme il faut jusqu'à leur faire la cour (36)	Toda mujer tiene derecho a ser amada (374)	Qualsevol dona, si no és un carnestoltes, pot aconseguir que un home li faci l'amor. (171)

No hi havia gaire problema d'equivalència en el cas del referent de la reina de Saba, un personatge bíblic de l'Antic Testament (encara que, en aquest cas concret, la referència desapareix perquè Shaw no la introdueix fins a la versió revisada de 1957, com es desprèn de les versions francesa i castellana), o amb la menció de l'òpera de Puccini que obligués el traductor a buscar una alternativa, com sí que ha de fer amb el nom de la marca de sabó Monkey Brand o amb la ginebra, molt més arrelada a la cultura britànica que a la catalana. L'equivalència formal dels dos primers casos existeix i no haurien representat un problema de comprensió ni haurien generat confusió pel que fa a les connotacions. Amb tot, creiem que, com que *La fanciulla del West* no és una de les òperes més populars del compositor italià i només havia estat representada una vegada al Liceu abans de 1957, pot ser que el traductor cregués que el públic no hauria reconegut la tornada i és per això que Oliver opta per «una cançó de moda», deixant la decisió sobre quina melodia concreta es tracta al director o a l'actor que interpreta Jordana. En aquest fragment, Hamon senzillament canvia l'òpera, que passa a ser *La fille du régiment*, de Donizetti.

El problema de les connotacions de la ginebra se soluciona amb «el mam», i en una intervenció anterior Roseta ha especificat que bevia aiguardent, que també és la beguda escollida per a les versions francesa i castellana. Suposem que, en aquest cas, el traductor s'inclina per la generalització per conferir un caràcter més genuí a la llengua a través de l'expressió popular que emprava la protagonista, a més d'evitar la repetició, malgrat que a la traducció francesa la frase queda pràcticament idèntica i la versió castellana es manté la comparació de la ginebra amb la llet materna en afirmar que li agradava «más que la teta de su madre» (Shaw, 1949: 236). Similarment, la distinció entre la classe mitjana d'Eliza i les «persones decents» de què parla Roseta és un recurs d'Oliver per donar naturalitat a la llengua i possiblement també per eliminar qualsevol

referència al classisme que fes pensar als censors que el traductor introduïa ideologies contràries al règim al text, mentre que ens sembla forçada la supressió de la referència de la grip per part de la senyora Fortuny i considerem que es podria haver calcat la versió castellana o trobar una solució semblant.

En canvi, algunes de les generalitzacions que fa Oliver tenen a veure amb una manca d'equivalència formal. Ara bé, en la majoria de casos podria haver optat per equivalències dinàmiques que haurien mantingut el sentit i les connotacions dels fragments originals. En el cas de la marca de sabons Monkey Brand, tot i que la generalització funciona perfectament, resultaria còmic que el professor Jordana recités l'eslògan d'algun anunci de detergent popular en aquell moment, a més de mantenir la intenció de la referència de l'anglès: el Monkey Brand no estava destinat a la neteja del cos sinó de la vaixel·la, amb la qual cosa Shaw reforça la idea que Eliza no és més que un objecte manipulable per al professor Higgins. Per contra, Oliver fa èmfasi en el menyspreu que Jordana sent per la Roseta a través d'una generalització al quart acte quan, un cop acabada i guanyada l'aposta, deixa de dirigir-se a la florista pel nom i ho fa amb un simple «noia», mentre que Higgins sí que li diu pel nom. Cal destacar també la diferència de tractament que Hamon dóna a Lisa, amb la forma «vous» que denota un cert grau de respecte (tot i que el tracte cap a ella mai no és especialment respectuós), mentre que tant Oliver com Broutá es decideixen pel «tu», malgrat que la florista es dirigeix a Higgins/Jordana amb «vostè» o «usted» al llarg de tota l'obra com a reflex de la jerarquia implícita entre tots dos personatges, la qual cosa es perd en francès i no queda marcada pel llenguatge en anglès.

Ens trobem amb un cas similar al del sabó amb l'ordre que el professor dóna a Mrs Pearce de telefonar Whiteley, malgrat que després hi afegeixi un «or someone», que indica que, en realitat, li és indiferent on comprin la roba per a Eliza o, fins i tot,

que desconeix a quines botigues van les senyores londinenques. Ignorem, però, si Whiteley és el nom d'un establiment o d'un sastre que el fonetista coneix i freqüenta. Mentre que la traducció francesa troba l'equivalent en l'establiment anomenant Grand Bazar, Broutá i Oliver en prescindeixen: el primer fa anar el criat o el porter a buscar roba per a la florista i el segon ho converteix en una ordre per a la senyora Mercè que enviï la criada a comprar vestits, una solució inspirada, en certa manera, en la versió castellana. Passa una cosa semblant amb les paraules de Clara, al tercer acte, en declarar que cal modernitzar la manera de parlar i deixar-se de «all this early Victorian prudery». Aquest referent a un període històric que va marcar la societat anglesa profundament i les restes del qual encara es fan paleses en alguns comportaments dels personatges benestants d'aquesta obra fa que els traductors mantinguin únicament la crítica explícita de la jove al fet que la seva mare es preocupa massa per mantenir «tots aquests melindros de la classe alta» (Oliver, 2010: 117).

També sembla adequada la generalització que es duu a terme, al segon acte, quan Higgins proposa a Doolittle de fer-li algunes classes a ell també amb l'objectiu que el drapaire aconsegueixi una feina al «Cabinet», és a dir, que esdevingui un dels ministres del govern britànic, o com a predicador. Tant en francès com en castellà s'albira una carrera política d'èxit per al pare d'Eliza, però en català s'elideix qualsevol indici de l'existència del règim franquista i de la situació política del moment, talment com si els fets de l'obra se succeïssin en una realitat en la qual la guerra civil i la postguerra no haguessin existit, i Oliver fa que Jordana asseguri que ell i Fontanella perdrien els principis si seguïssin escoltant el discurs de Fernandes.

En el mateix acte, els adaptadors matenen la idea que el fonetista observa Freddy «as if he were a pickpocket» (mot que es manté en francès i que es tradueix per «carterista» en castellà), mentre que Jordana es limita a dedicar-li una «mirada

furibunda», encara que la idea que es transmet és essencialment la mateixa respecte de l'original. En canvi, sembla que Oliver sí que s'inspira en les versions de Broutá i Hamon en elidir els exemples que Higgins posa a la mare, al tercer acte, dels tipus de llengües i sons que Eliza és capaç de reproduir.

En un pla lingüístic, hi trobem diverses elisions parcials que Oliver resol amb una generalització. Ens fixem en tres casos concrets. D'una banda, el traductor opta per aquesta tècnica de traducció de manera evident al cinquè acte, quan Jordana i Fontanella expliquen a la senyora Jordana que la Roseta ha desaparegut i no entenen per què ho ha fet ja que, des del seu punt de vista, la van tractar igual que sempre. El coronel, més cavallerós que el seu company, en anglès fa una mena de reflexió en veu alta que alhora serveix com a justificació de l'astorament en descobrir que la noia havia abandonat el pis de Wimpole Street («We didn't treat her brutally. We hardly said a word to her; and we parted on particularly good terms», Shaw: 2003: 91). La justificació es manté en francès i en castellà, si bé amb alguns canvis pel que fa als arguments, però en català, l'opinió de Fontanella queda reduïda a les frases: «No la vam tractar brutalment. Al contrari» (Oliver, 2010: 151). Pot ser que el sabadellenc cregués que les paraules del coronel eren massa redundants o trencaven la fluïdesa del diàleg.

L'exclamació de la senyora Jordana al tercer acte pateix una generalització semblant. A l'original, Mrs Higgins, farta de sentir els plans del fill i del coronel pel que fa a l'experiment, i en veure que són incapaços d'adonar-se de les conseqüències que tindrà, especialment per a Eliza, els acaba insultant («You two infinitely stupid male creatures!», Shaw, 2003: 67). Mme Hamon, en francès, els titlla de «bêtes» (Shaw, 1925: 23), mantenint l'estructura de l'anglès, però la versió castellana elimina el renecc completament, possiblement per rebaixar el to malsonant de la intervenció. La senyora Jordana també explota, però es limita a dir «Quins homes!» (Oliver, 2010: 123), de

manera que no només es deixa passar l'oportunitat còmica de fer proferir paraules malsonants a una senyora ben educada, sinó que també canvia, en part, la caracterització del personatge. El contrast entre la gairebé infinita paciència que mostra Mrs Higgins i l'exabrupte que deixa anar als lingüistes té una força humorística molt poderosa pel fet que contrasta amb el caràcter que ha mostrat fins aquell moment i, de fet, sembla que s'està reprimint per no dir alguna cosa més gruixuda als seus interlocutors, alhora que revela la veritable personalitat del personatge, un cop se sent deslliurat de la necessitat de demostrar la bona educació. A la traducció catalana, la senyora Jordana no perd els estreps d'una manera tan exagerada com l'homòloga anglesa, malgrat el comportament de tots dos homes, sinó que la reacció és més propera a la de l'adaptació castellana.

Trobem una altra generalització cap al final del cinquè acte, durant la darrera discussió entre Eliza i Higgins. A l'original, la florista afirma que «girls like me can drag gentlemen down to make love to them easy enough» (Shaw, 2003: 102) per demostrar que, si hagués volgut aconseguir atencions romàntiques per part del fonetista, ho hauria fet sense gaire problemes. A la traducció, Oliver generalitza els agents i els pacients de la frase: les noies de la mateixa condició socioeconòmica que Eliza passen a ser «qualsevol dona, si no és un carnestoltes» (Oliver, 2010: 171) i els «gentlemen» de Shaw passen a ser els homes, en general. Per això, es perd la connotació implícita que li donava el text anglès que les noies pobres tenen possibilitats d'ascens en l'escala social en convertir-se en amants de senyors de la classe benestant i, en canvi, es perpetua la idea de la dona que és capaç de manipular qualsevol home gràcies al sexe, sigui de la classe social que sigui. Oliver segurament es va inspirar en la solució de la traducció castellana, que també parla de «toda mujer» (Shaw, 1949: 374), mentre que el francès es manté més proper a l'anglès amb «les jeunes filles comme moi» (Shaw, 1925: 36).

Finalment, al cinquè acte, quan Doolittle revela que la nova situació econòmica en què es troba l'obliga a viure com un burgès, intenta utilitzar una frase feta per a semblar més culte, però la fa servir malament. L'expressió original és «being between Scylla and Charybdis», equivalent al nostre «trobar-se entre l'espasa i la paret» i amb origen a la mitologia grega, concretament al fragment de l'*Odissea* en què Ulisses es veu obligat a passar per un estret guardat per dos monstres marins, Escil·la i Caribdis. L'heroi es troba en un dilema perquè, vagi per on vagi, ha de posar en perill els seus homes i corren el risc de morir, així que acaba triant la solució menys dolenta i que li representa menys baixes. Doolittle es troba en una situació semblant: deixar-se mantenir per l'estat en una «workhouse» (una mena d'hospici per a gent gran sense recursos a l'Anglaterra postvictoriana) i perdre la independència de què ha gaudit fins al moment o passar a formar part de la classe mitjana i haver d'adaptar-se a les rígides convencions d'aquell estament social, la qual cosa el repugna perquè xoca amb els ideals pràctics que ha demostrat al llarg de l'obra. Tria aquesta darrera opció perquè, malgrat tot, el beneficia. El fet que la solució menys perjudicial per a Doolittle sigui «the Char Bydis of the middle class» (Shaw, 2003: 90) no només representa un problema de malapropisme, sinó que també mostra un desconeixement del mite i, per tant, es genera una ironia, ja que Ulisses va preferir passar a prop d'Escil·la i perdre sis homes en comptes d'arriscar-se a condemnar tota la tripulació, inclòs ell mateix, a una mort segura a mans de Caribdis.

En català, el dramaturg segurament va pensar que el referent al passatge homèric no s'entendria, perquè ens manca un equivalent formal de la frase feta, però sí que comptem amb l'expressió sinònima, a nivell de significat, «estar (o trobar-se) entre l'espasa i la paret», amb la qual Oliver podria haver jugat, encara que substitueix la mala pronunciació pel barbarisme «tenir que triar». Sigui com vulgui, al resultat final hi

trobem una generalització en què desapareixen la menció al «skilly», una mena de farinetes, i el referent al mite de l'*Odissea*. Un cop més, sembla que la solució s'origina en l'adaptació castellana, en la qual també s'elideix la referència al mite i es generalitza amb la dicotomia «legado/hospicio», a diferència del francès, que sí que intenta conservar la imatge mitològica amb «le scyla de l'hospice».

5.3.2. Suppressions totals

En aquest cas, es tracta de fragments que desapareixen completament en català i no es manté el significat gràcies a l'ús d'altres estratègies de traducció. En la majoria de casos, el motiu és la dificultat de trobar una equivalència funcional per al text anglès, tot i que en altres sembla una decisió arbitrària d'Oliver. En molt pocs casos ens ha semblat que una possible autocensura motivés l'eliminació dels fragments.

El traductor prescindeix de totes aquelles intervencions humorístiques que parteixen de jocs de paraules intraduïbles o de referents socioculturals que el català no té. Ho veiem, al primer acte, quan Eliza i Freddy xoquen, i ella li espeta: «Nah then, Freddy: look wh' y' gowin, deah» (Shaw, 2003: 10), per la qual cosa Mrs Eynsford Hill sospita que la florista té alguna relació amb el fill i, possiblement, que també es dedica a la prostitució i és per això que sap que el jove es diu Freddy. Eliza, però, no el coneix de res i replica que li ha dit Freddy perquè és un nom prou comú. En l'anglès de les classes populars hi ha una tendència a fer servir noms propis de persones per a descriure-les o fer implícites unes característiques, com ara «a plain Jane» per a referir-se a una dona que no crida l'atenció en l'aspecte físic, «Joe» i «Johnny» per a un home simple (en alguns casos, és només un sinònim d'home), «peeping Tom» per als voyeurs o «Jack of all trades» per a referir-se a algú que sap fer una mica de tot. Eliza remarca el caràcter

popular de la seva parla i Mrs Eynsford Hill, que no coneix el codi, interpreta les paraules de la noia literalment i dóna per fet que coneix Freddy.

Si tenim en compte que tot l'acte se centra en la defensa d'Eliza/Roseta de la pròpia virtut, tot i ser pobra, en creure que Higgins/Jordana és un agent de policia que la podria fer tancar per ser una noia de baixa moral, aquest fragment té un potencial còmic enorme. Encara que el català també emprava noms propis de persones als refranys, en no trobar una equivalència total, Oliver en prescindeix, com també fa Brouta, i compensa la pèrdua en intervencions posteriors al llarg de l'obra, en comptes de mantenir el fragment de l'original, com fa el francès. A més, no podem perdre de vista que Oliver era un ferm partidari de la naturalitat de la parla i de fer servir el teatre com un reflex de la realitat lingüística, especialment en aquesta obra, així que conservar el joc amb el nom propi de Freddy/Toni no resultava apropiat.

La majoria de qüestions lligades a aspectes socioculturals són substituïdes per d'altres d'equivalents en català, però s'elimina una intervenció Higgins al segon acte en què comença a recitar una rima infantil («nursery rhyme») en esbrinar el nom de la florista i Pickering s'hi uneix:

HIGGINS [*declaming gravely*]

Eliza, Elizabeth, Betsy and Bess.

They went to the woods to get a bird's nest:

PICKERING. They found a nest with four eggs in it:

HIGGINS. They found one apiece, and left three in it.

(Shaw, 2003: 27)

A falta d'un referent semblant en català, i en part perquè el nom de Rosa no té tantes variants i diminutius com Elizabeth en anglès, Oliver en prescindeix, com Broutá, mentre que Hamon troba una cançó popular que li funciona. Suposem que Oliver va

descartar crear versos propis perquè es perd la connotació humorística de fer que dos senyors de classe alta es posin a recitar un poema per a nens i això els provoqui un atac de riure mentre que la florista, que no ha rebut una bona educació, ho troba una actitud pueril. L'única peculiaritat amb què juga Oliver en aquest fragment és amb la dificultat de la Roseta de pronunciar la essa sonora i amb el fet que, en presentar-se, només ho fa amb el nom de pila, igual que l'homòloga castellana¹⁶, mentre que Eliza diu el cognom des d'un bon començament.

JORDANA (*després de fer uns passos, nerviós, amunt i avall*): Com te dius?

ROSETA: Rossa. Em diuen Rosseta.

JORDANA: Roseta i què més?

ROSETA: Rosseta Fernandes.

(Oliver, 2010: 68)

També desapareix el comentari que el Sarcastic Bystander fa a Eliza al primer acte, quan ella entén que Higgins condemna el fet que visqui a Lisson Grove: Pickering intenta consolar-la tot dient-li que té dret de viure on vulgui i el Sarcastic Bystander comenta que Park Lane, una de les avingudes principals de Londres que voreja Hyde Park, seria un dels llocs que podria triar. En francès, Hamon substitueix aquest carrer pels Champs Elisées, mentre que, en castellà, Broutá fa un exercici de creació discursiva: Higgins suposa que Elisa prové, com el personatge del Desconocido, del barri de Whitechapel, en comptes de Selsey, i ella mateixa explica que ara viu a Lisson Grove (Shaw, 1949: 71-72).

A més, el Sarcastic Bystander afegeix: «I'd like to go into the Housing Question with you, I would» (Shaw, 2003: 15), al·ludint a l'obra de Friedrich Engels de 1872, *La qüestió de l'habitatge*. Shaw introdueix aquesta remarca com a reflex de la pròpia

¹⁶ Possiblement per facilitar la pronunciació als actors de parla castellana, Brouta «bateja» els protagonistes Elisa Doolittle i Enrique Higgins, però és l'únic canvi en els noms de tota l'obra.

ideologia política socialista, però la censura franquista no hauria acceptat l'aparició d'un referent socialista tan evident com aquest. De totes maneres, és possible que Oliver no fos conscient d'aquest joc de paraules, tot i que a la traducció francesa es manté la idea amb la intervenció següent: «Ça m'intéresserait de parler avec vous de la question des logements» (Shaw, 1925: 3), o que aplicqués l'autocensura per evitar que els censors trobessin en aquesta frase un lligam entre el traductor i la ideologia del llibre d'Engels. Cal dir, però, que Broutá tampoc fa aparèixer el referent, així que podríem suposar que Oliver va traduir aquest fragment directament del castellà i és per aquest motiu que no hi ha l'esment. Trobem un cas similar amb una frase de Higgins, al cinquè acte, que s'hauria entès com una crítica massa directa al règim si Oliver l'hagués mantinguda: «Cowards, you notice, are always shrieking to have troublesome people killed» (Shaw, 2003: 101).

En les intervencions dels personatges també hi apareixen supressions totals que tenen a veure amb la fluïdesa del text més que no pas amb qüestions del tipus que acabem d'analitzar. Sovint es tracta d'informació redundant o que, segons el criteri del traductor, és innecessària o alenteix el ritme dels diàlegs. En trobem diversos exemples durant la discussió entre Eliza i Higgins al segon acte: el fonetista fa un cert xantatge a la florista perquè accepti l'oferta tot dient que, si la refusa, «you will be a most ungrateful wicked girl; and the angels will weep for you» (Shaw, 2003: 34). Oliver no manté aquesta mena d'advertència moralista, com tampoc no fan Hamon i Broutá, potser perquè els sembla que l'opció que li tallin el cap a la noia si la descobreixen ja és una amenaça prou forta i no cal afegir-hi el sentiment de culpabilitat, per molt que Shaw ho empli com a exageració amb intencionalitat còmica.

Immediatament després, Mrs Pearce recrimina a Higgins que no és capaç de pensar amb claredat quan s'involucra en projectes fonètics i, per tant, no s'adona de les

conseqüències que tindrà l'experiment per a Eliza un cop s'hagi acabat. A la versió catalana, aquesta remarca desapareix, com també ho fan el vincle que Higgins estableix entre l'origen gal·lès de Doolittle i la seva bona retòrica (Shaw, 2003: 43) o intervencions del drapaire i del coronel Pickering que es poden interpretar com una referència a germans d'Eliza en el cas del primer quan afirma que s'ha cuidat de no transmetre als seus fills tots els seus coneixements per a no deixar-los una càrrega (Shaw, 2003: 49) i, en el cas del segon, perquè sent empatia pel sentiment de pare deshonrat que manifesta Doolittle en demanar que se'l compensi econòmicament amb £5 per deixar la noia sota la tutela dels dos senyors (Shaw, 2003: 45), tot i que considerem molt improbable que Pickering tingui descendència perquè s'explicita diverses vegades al llarg de l'obra que és solter per convicció; creiem que, si hagués estat casat i fos pare, Shaw ho deixaria clar i en algun moment, durant qualsevol de les converses sobre el matrimoni que tenen els personatges, es mencionaria l'experiència de Pickering en aquest àmbit. Per tant, interpretem que la intervenció del coronel mostra una empatia que segurament s'origina en una relació més o menys paternal amb els soldats que tenia al càrrec.

També desapareix una part de la conversa que tenen Doolittle i Eliza quan es veuen per primer cop a cal professor Higgins. Ella manifesta que se sent estranya vestida amb el kimono que li han deixat i arriba a la conclusió que li cal posar-se el barret per a semblar més elegant, sense adonar-se que allò li dóna un aspecte completament ridícul. Aquesta imatge, que té un poder còmic indubtable, s'elimina a l'adaptació catalana perquè Oliver fa que la florista aparegui amb un clavell al cap en comptes d'un capell.

A l'edició revisada de 1957 s'hi inclouen diverses escenes addicionals que no hi eren a la versió de 1913, així que el text català, que pren com a referents les traduccions

al castellà i al francès, en prescindeix. Es tracta de fragments que, tot barrejant narració i diàlegs teatrals, aporten informació sobre esdeveniments que passen entre els actes o, fins i tot, en un cas, paral·lelament al que passa a l'escenari. Aquest darrer cas és l'escena del bany d'Eliza al segon acte; hi participen la florista i Mrs Pearce i resulta còmica perquè, per a la noia, ficar-se a la banyera és poc més que un suplici. Totes aquestes noves incorporacions van ser escrites per Shaw després que la versió cinematogràfica de l'obra de l'any 1938 va ser transformada en una comèdia romàntica en la qual Eliza i Higgins esdevenien amants, a la qual cosa el dramaturg s'oposava perquè contradeia el veritable propòsit del text: l'emancipació d'Eliza gràcies a l'educació que rep. Al pròleg, l'autor admet que aquestes escenes addicionals només podrien ser representades en una versió cinematogràfica per qüestions essencialment logístiques. A més de l'escena del bany, Shaw retrata l'arribada d'Eliza a casa seva amb taxi després dels fets del primer acte, remarcable perquè la noia se sorprèn que li cobrin tants diners per un trajecte tan curt. Al final del segon acte, mostra com seria una de les lliçons de Higgins a Eliza i com de difícil és la tasca. Entre el tercer i el quart acte se'ns explica com va anar el ball de gala en el qual Higgins i Pickering comproven el resultat de la feina dels darrers sis mesos i apareix el personatge de Nepommuk, un antic alumne del fonetista que presumeix de parlar 32 idiomes i gràcies a això s'ha convertit en una mena d'interpret oficial dels aristòcrates assistents a la festa. Nepommuk determina que Eliza ha de ser per força una princesa il·legítima, hongaresa com ell, i és així com Higgins guanya l'aposta. A més, els lectors s'assabenten, gràcies als comentaris dels convidats, que Eliza ha aconseguit l'objectiu de semblar una senyora de veritat i Shaw aprofita per fer una crítica als parlants nadius semblant a la que inclou al pròleg.

NEPOMMUCK. I have found out all about her. She is a fraud.

[...]

HOSTESS. Oh, nonsense! She speaks English perfectly.

NEPOMMUCK. Too perfectly. Can you shew me any woman who speaks English as it should be spoken? Only foreigners who have been taught to speak it speak it well.

HOSTESS. [...] But if she is not English what is she?

NEPOMMUCK. Hungarian. [...] And of royal blood.

(Shaw, 2003: 71)

El quart acte acaba amb la trobada entre Eliza i Freddy en què ell li declara el seu amor i ella accepta anar-se'n amb ell en adonar-se que, ara que parla com les senyores, haurà de viure com elles i casar-se perquè el marit la mantingui, malgrat la subversió del tòpic que apareix al cinquè acte quan explica a Higgins la determinació que ha pres d'ensenyar fonètica amb «that hairyfaced Hungarian» (Shaw, 2003: 104). És important de remarcar que aquesta referència és de l'edició de 1957; a la primera versió, Eliza parla de treballar d'assistent del Professor Nepean, del qual no s'ha parlat en cap moment abans ni ha aparegut en els altres actes.

Finalment, l'obra acaba amb un epíleg narrat en què Shaw explica què passa amb els personatges després que caigui el teló i mitjançant el qual el dramaturg insisteix que Eliza i Higgins no desenvolupen una relació amorosa sinó que la noia acaba casada amb Freddy i esdevé propietària d'una floristeria. En català, res d'això s'inclou perquè, per interessant que sigui a nivell literari i de cara a l'anàlisi sociològic del text de Shaw, de cara a la representació és irrellevant i Oliver tenia molt clar que el teatre havia de prioritzar l'oralitat i la recepció directa per a complir una funció social en comptes de la lectura del text des d'un punt de vista literari. A més, com ja hem esmentat, són fragments afegits a la versió revisada i el sabadellenc partia de les traduccions castellana i francesa de la primera edició.

5.4. Ampliacions

En aquest apartat hi hem inclòs totes aquelles aportacions que Oliver inclou al text però que no apareixien a l'obra original, especialment tot el que té a veure amb escenes allargades. Els exemples que citem no es corresponen amb el que Molina i Hurtado Albir (2001: 510) anomenen «compensació», és a dir, introduir informació en un punt diferent del text respecte del lloc on apareixia en el text original, perquè els casos a què ens referirem a continuació no tenen una equivalència en el text anglès. En general, observem que Oliver emprava les ampliacions per a donar naturalitat a la parla dels personatges o una sensació de versemblança a l'obra respecte de la realitat dels espectadors. En trobem un exemple amb l'aparició, al primer acte, d'un noi de deu anys que ven diaris i revistes a la sortida del concert al Palau de la Música Catalana, la qual aporta com a mínim tres referents culturals propis de l'època i situa el text en un context històric més delimitat: d'una banda, el fet que en aquell moment encara hi havia nens o nois que venien premsa al carrer (en aquest cas concret, l'edició nocturna); de l'altra, queda plasmada la cantarella «Ciero! Prensa!» (Oliver, 2010: 54) amb la qual anunciaven la mercaderia i tenim un exemple d'una de les publicacions que ven el noi, la revista d'histories còmiques *Tebeo*. Aquest personatge no és una aportació exclusiva d'Oliver, sinó que sembla que s'inspira en el Golfo de la versió de Broutá, un venedor de diaris que coneix Elisa del carrer i que serveix per a introduir la sospita que Higgins podria ser un policia, amb la qual cosa el traductor confereix al personatge unes característiques que el Bystander del text en anglès no tenia. Oliver l'anomena Desconegut, però el venedor de diaris que interactua amb Roseta i li fa la guitza és un personatge diferent.

Les intervencions de Roseta, especialment durant el primer i el segon acte, quan encara no ha après a parlar com una senyora, estan plenes de petites marques que

reflecteixen l'interès d'Oliver per plasmar un ús de la llengua natural i que sonés genuí. Ho veiem, per exemple, quan els personatges del primer acte especulen que Jordana és «un artista de varietats, d'aquests que endevinen el pensament» (Oliver, 2010: 52) i Roseta arriba a la conclusió que el fonetista pren notes perquè es pensa que és «xitana i té canguelo que li sonsaqui la clientela» (Oliver, 2010: 52), amb la qual cosa el dramaturg aporta un referent cultural amb unes implicacions concretes i molt clares per a l'espectador català, però que no és formalment equivalent ni té les mateixes implicacions que el que diu Eliza en anglès: «He's no gentleman, he aint, to interfere with a poor girl» (Shaw, 2003: 16), intervenció que tant Broutá com Hamon mantenen. Eliza en cap moment no posa en dubte que aquell senyor que pren notes pertany a una classe social diferent de la pròpia, malgrat que els altres assistents també sospiten que és algú del món de l'espectacle, mentre que, en el cas català, Roseta es figura que Jordana es troba en un esgló socioeconòmic no gaire superior al seu i el considera un competidor directe a l'hora de convertir en clients potencials la resta de personatges que es refugien la pluja.

Al llarg de l'obra hi van apareixent diverses noves aportacions d'informació que no existeixen al text anglès ni semblen inspirar-se en les versions castellana i francesa, especialment per part de la Roseta, que tendeix a fer grans exclamacions retòriques i histriòniques allà on l'homòloga londinenca xiscla «garn!» o «aw-ow-oooh» (especialment al segon acte, quan Higgins/Jordana exposa les condicions del tracte que rebrà si esdevé la seva pupil·la), a monologar exposant les seves penúries per a veure si algú sent llàstima d'ella («Vida més arrastrada! Total per quatre pàfies. I a sobres et tracten com si fossis un desperdici», remuga mentre recull les flors que Toni ha fet caure de la panera; Oliver, 2010: 55) i a estendre's excessivament amb detalls irrelevantes que tenen una funció còmica més que informativa (per exemple, quan

explica amb pèls i senyals com ha arribat fins a l'estudi de Jordana al principi del segon acte). Cal dir, però, que l'Elisa de Broutá tendeix molt més a fer interjeccions d'aquest tipus que la florista francesa.

Oliver aprofita les intervencions dels personatges per a introduir frases fetes o expressions carregades de contingut sociocultural. Quan Fontanella i Jordana descobreixen que són col·legues de professió, Roseta exclama: «Ara resulta que són carn i ungla!» (Oliver, 2010: 58); més endavant diu a la senyora Mercè que «té pa a l'ui» per pensar que algú es voldria casar amb ella (Oliver, 2010: 73) i al fonetista, que «no carbura de dalt» (Oliver, 2010: 73). Fontanella apel·la a la «sensibilitat» i el «punt d'honor» de les classes populars per a frenar els insults de Jordana (Oliver, 2010: 75), la senyora Mercè l'adverteix que «no li ompli el cap de vent» a la noia (Oliver, 2010: 73), mentre que el professor renega i insulta amb una genuïnitat lingüística i una retòrica envejables: «Que no sap que les dones de la seva classe al cap d'un any de matrimoni queden fetes una pelleringa?»; «Que se'n vagi al botavant!». De fet, en aquest sentit és remarcable l'escena, al segon acte, en què Fontanella insinua que Jordana podria arribar a tenir sentiments romàntics per Roseta, pràcticament idèntica a la del text en anglès quant al contingut semàntic, però Oliver tradueix directament i de manera gairebé idèntica la versió de Broutá, que allarga la intervenció, interrompuda a l'original per l'entrada a escena de Mrs Pearce, tot aprofitant la tirada còmica que ofereix el símil de la fusta:

ANGLÈS	CASTELLÀ	CATALÀ
PICKERING. [...] I hope it's understood that no advantage is to be taken of her position.	PICKERING [...] Espero que por ningún estilo habrá de abusarse de ella.	FONTANELLA: [...] Espero que ningú no n'abuserà per cap concepte.
HIGGINS. What! That thing! Sacred, I assure you. [...] Ive taught scores of	HIGGINS. Pero, ¡hombre!, con qué sale usted ahora. Para mí ha de ser sagrada [...]. He dado lecciones a	JORDANA: Però, home de Déu! Ara em sortiu amb aquest ciri trencat! [...] He donat lliçons a més de deu

<p>American millionairesses how to speak English: the best looking women in the world. I'm seasoned. They might as well be blocks of wood. I might as well be a block of wood. It's –</p>	<p>docenas de millonarias americanas, entre ellas mujeres de soberana hermosura: pues, para mí, como si hubieran sido zoquetes de madera. Yo mismo soy un zoquete...</p>	<p>senyores, de divuit a quaranta anys, totes elles d'una bellesa rotunda i definitiva. Doncs bé: res. Com si haguessin estat soques; i jo, quant a elles, també una soca.</p>
<p><i>Mrs Pearce opens the door.</i> (Shaw, 2003: 38)</p>	<p>PICKERING. No exagere usted, amigo mío. Ya sabe usted que no hay peor cuña que la de la misma madera. Cuando los zoquetes son hombres y mujeres, pueden encenderse y echar llamas... por el simple roce.</p>	<p>FONTANELLA: Sí, bé. Però la fusta crema amb certa facilitat. JORDANA: Ni que fos un jovenet de la primera volada! Ai las! Vorejo la quarantena, Fontanella.</p>
	<p>HIGGINS. Pues ni que fuera yo un chaval. No olvide, Pickering, que tengo mis cuarenta años bien cumplidos.</p>	<p>FONTANELLA: Tant se val. Encara pitjor. La llenya seca fa més bon foc que la verda, i l'esca, es cria en els tronc més vells.</p>
	<p>PICKERING. No importa, no importa. Quedems en nuestro símil. Antes arde la leña seca que la verda, y la yesca, tan inflamable, se cría en los troncos añejos. (Shaw, 1941: 149-151)</p>	<p>(Oliver, 2010: 81)</p>

El dramaturg emprà aquest recurs en altres ocasions per a afegir informació que es pot intuir o sobreentendre a l'original però que, en català, s'explicita. Ho veiem quan, al segon acte, Roseta exposa una teoria sobre com l'ha trobada Fernandes: probablement li ho ha xerrat el Nitius, el fill de la portera (Oliver, 2010: 97), un personatge que sembla ser el mateix noi amb qui Eliza/Roseta puja amb taxi fins a casa de Higgins/Jordana per a ajudar-la a transportar l'equipatge però que no torna a ser esmentat al text de Shaw, mentre que en català rep un nom. Això fa pensar que la relació de Roseta amb la portera i el noi és més propera que no pas la que tenen Eliza i la propietària del pis on viu i es

pot interpretar com un indici que, en cas de necessitat, s'ofereixen ajuda mútuament, però és una aportació exclusiva del sabadellenc, ja que ni Broutá ni Hamon expandeixen el personatge. Trobem un cas similar quan s'enumeren les possessions de la noia, que no són les mateixes a la versió catalana: en comptes d'un instrument musical indeterminat, uns quants dibuixos, algunes joies i una gàbia per a ocells, s'especifica que Roseta té una guitarra, postals de colors, un medalló i una «gàbia sense canari» (Oliver, 2010: 88). En aquest cas, es mantenen els elements de l'original però s'amplia la informació en concretar quins objectes s'ha endut la florista del pis del barri xinès. Sembla que Oliver imita la traducció de Broutá, que, igual que Hamon, explicita quines són les pertinences de la noia (l'única diferència entre totes dues és que, en francès, l'instrument és un acordeó en comptes d'una guitarra).

A través d'una intervenció de Fernandes al segon acte, quan Jordana i Fontanella li recriminen que sigui capaç de vendre's la filla per mil pessetes, Oliver afegeix un breu discurs del personatge, inexistent al text anglès, que serveix com a declaració d'intencions i d'apologia del seu *modus vivendi* però que, al mateix temps, es pot entendre com una crítica encoberta a totes aquelles persones, especialment les que ocupaven càrrecs oficials, que aprofitaven la situació de postguerra per a l'enriquiment personal: «En aquest món de mones cada u mira per ell. És la vida. Pro entenem-nos! Jo no amenaço, ni exigeixo, ni demano; ho deixo a la seva voluntat. Em sembla que em poso a tiro» (Oliver, 2010: 87). Al final del mateix acte, reapareix aquesta idea de societat competitiva i egoista quan Roseta, igual que Eliza en anglès, fantasieja en veu alta amb passejos amb taxi per a fer enveja a les altres floristes, tot i que el missatge queda més diluït perquè immediatament després la noia, en notar que el professor i el coronel se la miren divertits, rebaixa tota sola el to perquè s'adona que està donant per

fet coses que no li han garantit. Ni a l'original ni a les traduccions castellana i francesa apareix aquesta mena d'autocensura per part de la protagonista.

La majoria d'ampliacions, però, es limiten a frases o unitats lingüístiques més petites que sovint, com hem dit anteriorment, apareixen per a donar un caràcter més viu i versemblant a l'ús de la llengua però que no afegixen contingut real, ni a nivell argumental ni de caracterització. Per exemple, al primer acte, Eliza entén que Higgins, en endevinar que prové de Lisson Grove, n'està criticant l'origen i el condemna, la qual cosa li fa iniciar un lament i es posa a plorar tan escandalosament que el fonetista li espeta: «Live where you like; but stop that noise» (Shaw, 2003: 15). Amb caràcter enfàtic, el Jordana oliverià inclou una referència a un lloc geogràfic específic i un reneq: «Per mi pots viure a les faldes del Tibet, si vols. Però no gemeguis més, carat!» (Oliver, 2010: 51). Aquesta tècnica reapareix al quart acte, durant la discussió entre la florista i el professor, però aquesta vegada Jordana fa esment d'un dels objectes que té a casa per a emfatitzar, d'una banda, la ràbia que li fan les paraules de la noia i, de l'altra, com de ridícula és la situació: «Per mi te'n pots endur la casa sencera amb el piano de cua i tot!» (Oliver, 2010: 137).

Trobem un cas semblant en la conversa, al tercer acte, entre el professor i la mare sobre les dones amb potencial, des del punt de vista matern, per a esdevenir-ne l'esposa. Mentre que Higgins les titlla d'idiotes (Shaw, 2003: 55), Jordana considera que «les noies boniques són unes bledes» (Oliver, 2010: 102), si bé després afegix que, a més, que «semblen idiotes» (Oliver, 2010: 103). Immediatament després, en un gir còmic, Mrs Higgins ordena al fill que es tregui les mans de les butxaques perquè allò és el que la faria veritablement feliç. Mentre que tant Broutá com Hamon elideixen aquesta intervenció, la senyora Jordana transmet el mateix missatge de manera més indirecta, a

través d'un condicional en comptes d'un imperatiu i amb un exemple de com s'està movent el fonetista per la cambra:

ANGLÈS	CATALÀ
<p>MRS HIGGINS. Do you know what you would do if you really loved me, Henry? HIGGINS. Oh bother! What? Marry, I suppose. MRS HIGGINS. No. Stop fidgeting and take your hands out of your pockets.</p> <p>(Shaw, 2003: 55)</p>	<p>SENYORA JORDANA: Saps què faries si m'estimessis de debò? JORDANA: Casar-me, suposo. SENYORA JORDANA: No, senyor. De moment m'accontentaria amb que et traguessis les mans de la butxaca i no anessis amunt i avall com un ós dins la gàbia.</p> <p>(Oliver, 2010: 103)</p>

De manera similar, quan arriben els convidats i toca fer les salutacions pertinents, queda clar que Higgins/Jordana és ben conegut en els cercles socials aristocràtics, però la manera com és presentat difereix en la forma de les fórmules socials establertes per a aquestes ocasions. El text anglès és molt més breu i concís: Mrs Higgins assenyala el fonetista i anuncia que és el seu fill, i Mrs Eynsford Hill exclama «Your celebrated son!», donant a entendre que n'havia sentit a parlar però que no l'havia tractat personalment, sense adonar-se que és l'home que prenia notes al primer acte. En català, Oliver fa les fórmules de cortesia explícites a través del diàleg, amb la qual cosa manté la informació i la intenció de què Shaw havia dotat les intervencions. Poc després en el mateix diàleg, quan apareix Freddy/Toni, el dramaturg català se sent obligat a especificar que les maneres de Toni són refinades quan es dirigeix a la senyora Jordana, la qual cosa l'autor irlandès no ha de fer perquè el registre ja queda prou clar amb la tria de paraules del personatge, en les quals s'entreveuen un esnobisme i unes maneres més modernes de les quals l'homòleg català està mancat, aparentment. Ho tornem a veure quan Roseta, parlant del temps, fa tota una explicació tècnica, com si fos meteoròloga, i Toni exclama que «en ma vida no he sentit res tan graciós» (Oliver, 2010: 111), mentre

que Freddy en té prou amb un «Killing!» (Shaw, 2003: 60) per a expressar la mateixa idea, tot emprant el que ell anomena «the new small talk» (Shaw, 2003: 61).

Les històries sobre la tia d'Eliza/Roseta són pràcticament idèntiques en cada traducció pel que fa als fets, però la «narració» de les floristes té girs i detalls que no es corresponen en cada llengua. Oliver aprofita la situació còmica per a introduir elements que no hi ha a l'original ni a les versions a partir de les quals treballa, com ara una llarga llista de malalties per les quals havia passat la tia, una expressió col·loquial amb una càrrega cultural molt específica («El meu pare sempre deia: “A aquesta no la mata ni la bomba del Liceu”»). Oliver, 2010: 112) o la «llicó de vida» que la noia ofereix a la senyora Fortuny en afirmar categòricament que està d'acord amb una teoria de la seva mare segons la qual cal deixar emborratxar els marits amb una certa regularitat perquè siguin dòcils.

En la conversa entre Jordana i Roseta al quart acte, quan ella finalment explota i revela com se sent, succeeix un fenomen semblant. Malgrat que, essencialment, el que estan dient aquests personatges té el mateix contingut semàntic i el mateix objectiu que al text original, la manera com s'executa el diàleg introdueix elements com ara frases fetes o interjeccions que no hi són en anglès. Potser és més evident quan Jordana exclama, com els homòlegs francès i castellà, que, «gràcies a Déu», s'ha acabat l'aposta i, immediatament després, afegeix un «Quin pes m'he tret de sobre!» (Oliver, 2010: 129) que no apareixia a les altres traduccions i que reforça la idea de cansament acumulat al llarg dels darrers sis mesos sense aportar informació nova, però que a Roseta li representa la prova definitiva que el professor no sent cap mena d'apreciació ni de respecte cap a ella. També afegeix contingut nou en explicar que la senyora Jordana trobaria sense problemes un pretendent per a la noia perquè, «com quasi totes les dones de la seva edat, té la dèria de fer casaments» (Oliver, 2010: 135), mentre que

en el text original se sobreentén que recórrer a la mare seria útil perquè té prou contactes per a aconseguir aquest objectiu.

Al cinquè acte és on més aportacions pròpies d'Oliver trobem a la traducció. Destaquem alguns fragments, com ara una remarca temporal per part de Fernandes, amb la qual es fixa el període de temps transcorregut entre que el drapaire va rebre l'herència de Silveri Huguet i el final de l'aposta de Jordana i Fontanella, que és de tres mesos (Oliver, 2010: 148), o l'explicació, per part de la senyora Jordana, de com Roseta ha passat la nit donant voltes per Barcelona i fins i tot s'ha plantejat tirar-se a les vies de tren del carrer Aragó abans de refugiar-se a casa seva (Oliver, 2010: 151). També és remarcable la comicitat d'una intervenció de la florista, que, demostrant que ha après bé la lliçó dels darrers sis mesos amb Jordana, comenta que s'hauria de dir «barri xinès» en comptes de «barri xino» (Oliver, 2010: 156), si bé podem entendre que, en aquest cas, el traductor està fent el que Molina i Hurtado Albir (2001: 500) anomenen compensació, és a dir que, en certa manera, fa aparèixer en aquest fragment del text la correcció que Eliza es fa a ella mateixa en adonar-se que ha conjugat malament una forma de participi irregular: «What I done [*correcting herself*] what I did was not for the dresses and the taxis» (Shaw, 2003: 102).

5.5. Substitucions

Quan parlem de substitucions no ens referim a la definició que en fan Molina i Hurtado Albir (2001: 511), segons la qual aquesta tècnica transforma elements lingüístics per altres de paralingüístics com ara gestos o una entonació concreta, sinó més aviat al que les autores anomenen «creació discursiva», tot i que en ocasions trobem que s'apropa més al que denominen «adaptació», és a dir, la substitució d'elements culturals carregats

de connotacions al text original per uns altres de diferents però amb les mateixes implicacions, si bé a *Pigmalió* no es limita a això. Per tant, entenem per «substitucions» qualsevol modificació duta a terme que no té equivalència amb el significat del fragment original, però no tenim en compte els canvis de tipus morfosintàctics o estilístics, com la transformació de categories gramaticals o l'ordre sintàctic de les frases, perquè els considerem tècniques de traducció que s'empren sempre que hi ha un trasllat correcte i adequat d'un text d'una llengua cap a una altra, de manera conscient o no, i no ens semblen rellevants a l'hora de determinar si Joan Oliver tradueix l'obra de Shaw o, per contra, en fa una versió pròpia.

En canvi, sí que tenim presents modificacions de tipus escènic o extratextuals, com ara les diferències de la indumentària de Roseta respecte d'Eliza quan es presenta a l'estudi del fonetista per primer cop al segon acte (se substitueix el barret amb tres plomes de colors brillants per un clavell al cap; Roseta porta una brusa vermella mentre que Eliza s'ha netejat el davantal) o l'eliminació d'un xiulet que Higgins porta al damunt i que fa sospitar que és policia als personatges que apareixen al primer acte, motiu pel qual Jordana, crida un taxi fent un xiulet posant-se els dits a la boca, a diferència del fonetista francès, que també té un xiulet, i del castellà, que crida «¡Cocherooo!» (Shaw, 1949: 79). Es manté, per tant, la funció de l'original, l'*skopos*, però es canvien els elements extralingüístics que la representen. Així, la florista presenta una imatge ridícula en l'intent de semblar sofisticada i elegant com la gent de classe alta, tant en anglès com en català, i s'empra un xiulet en tots dos casos per a cridar un taxi, només canvia la manera com es produeix el so. Alguns casos semblants són la reducció de l'exemplificació verbal per part de Mrs Pearce de les paraules malsonants que empra Higgins és reduïda a una mirada recriminatòria que ho diu tot, o el canvi en

l'activitat que du a terme la mare del fonetista, que escriu una carta a la versió anglesa però, en la catalana, està llegint.

Ho veiem també en l'àmbit dels espais descrits tant a les acotacions com per part dels personatges a través del diàleg. Potser el cas més evident és el del pis de la senyora Jordana, que no té vistes al riu ni, pel que sembla, un segon pis com sí que té la casa de Mrs Higgins, segons la descripció que els dramaturgs en fan al començament del tercer acte, però també en relació amb la informació que ens dóna el personatge al cinquè acte: mentre que Eliza s'amaga en una habitació al pis de dalt, Roseta és al cosidor. El fonetista també menciona espais de casa seva per a exemplificar el tracte que rebrà la florista si no se sotmet a les condicions que li imposa com a part de les lliçons. Això s'evidencia amb les amenaces de fer-la dormir a la carbonera o al passadís de la cuina si es porta malament, uns espais que han canviat respecte de l'original: en anglès, Higgins la destina a la paperera i a la cuina, respectivament.

És en l'àmbit lingüístic, però, que trobem més casos de substitucions, especialment quan Oliver vol reforçar el caràcter genuí de la parla, especialment amb frases fetes i expressions col·loquials o introduint referents culturals a mode d'exemple o de comparació, tot i que, en algunes ocasions hi veiem una voluntat de ressaltar la comèdia. No és estrany, doncs, que Jordana demani si ha parlat «clar i català» (Oliver, 2010: 79), que declari que dormirà «com un angelet» (Oliver, 2010: 131) o que la senyora Mercè es desentengui de qualsevol responsabilitat amb un «jo me'n rento les mans» d'indubtable origen bíblic (Oliver, 2010: 63), com tampoc no hauria de sobtar a l'espectador català que Fernandes prefereixi gastar-se els diners que li ha donat Jordana a canvi de la filla en comptes de comprar «cap làmina del Banc d'Espanya» i fer estalvis (Oliver, 2010: 94) o que Jordana exclami «jo sóc un homenot i casa meva és un catau del carrer de les Tàpies» (Oliver, 2010: 119) quan la mare li recrimina un ús de la

llengua gens apropiat a la posició social que ocupa mentre que, davant de la mateixa crítica, Higgins és capaç d'admetre que no sempre parla «com un bisbe» (Shaw, 2003: 64).

Similarment, l'ús de figures retòriques, com ara comparacions, metàfores i hipèrboles, també resulta natural perquè són emprades tal com ho fan els parlants. Mentre que, en anglès, Higgins no entén per què Mrs Pearce el considera «an overbearing bossing kind of person» (Shaw, 2003: 41), les paraules que Oliver fa dir al personatge que la minyona «està convençuda que sóc un ogre que em menjo els nens crus» (Oliver, 2010: 84). És evident que el traductor podria haver mantingut els mots del text original perquè no presenten cap problema traductològic (més enllà, potser, de la mena d'al·literació que es forma pels sons consonàntics oclusius, de la qual, des del nostre punt de vista, es podria prescindir), però la comparació del personatge amb un ogre té una clara funció humorística que no té l'original. Passa el mateix amb l'ús metafòric del verb «confessar» per part de la senyora Mercè quan s'endú Roseta a la cambra de bany, que és emprat per a indicar que una conversa a soles entre les dues dones serà més efectiva a l'hora d'esbrinar l'origen i les intencions de la florista (Oliver, 2010: 79), idea que en el text anglès s'expressa directament i sense figures retòriques.

Un altre exemple seria l'acusació que Fernandes fa a Jordana de tenir la filla segrestada (Oliver, 2010: 84), tot i que, a l'original, només es diu que Eliza és a cal fonetista i no s'implicita la idea que hi és en contra de la pròpia voluntat. El pare de la florista també empra les hipèrboles per a indicar una falsa submissió als desitjos de les classes benestants, com s'evidencia amb la frase «per complaure un senyor de debó com vostè, sóc capaç de vendre'm l'ànima que m'aguanta!» (Oliver, 2010: 91), afegint, doncs, un matís que no té la intervenció de Doolittle, el qual només té intenció de negociar un preu per la filla. És possible que el dramaturg, a més de voler emfatitzar el

caràcter bandarra del personatge i del benefici econòmic que espera treure d'un hipotètic matrimoni entre Jordana i Roseta, també intentés fer un retrat fidedigne de la societat del moment amb aquest intercanvi, tot i que aquesta addició d'informació ja apareix.

Algunes de les substitucions que du a terme Oliver tenen a veure, però, amb aspectes arrelats a la conducta social associada a cada llengua, ja siguin expressats de manera verbal o no verbal. L'exemple més clar és, sense cap mena de dubte, la transformació del te que Higgins vol prendre per esmorzar en cafè, al text oliverià. De manera semblant al que hem observat amb l'ús d'un xiulet al primer acte, el traductor manté l'*skopos* dels gestos dels personatges que se saluden al tercer acte però en modifica l'execució. En aquest cas, però, la motivació del canvi té una raó cultural: les convencions socials catalanes consideren normal l'intercanvi de petons a les galtes, especialment entre dones, mentre que a la cultura britànica els petons estan reservats als cercles familiars directes, com els que veiem entre Higgins i la mare al principi del tercer acte i del cinquè. En canvi, el dramaturg decideix convertir en discrets els exagerats gestos que Higgins fa a Eliza per a indicar-li qui és la senyora de la casa i evitar, així, que cometi algun error protocolari (Shaw, 2003: 59), el mateix motiu pel qual el professor assegura a la mare que la noia només parlarà del temps i de la salut. Oliver transforma aquests temes de conversa en «propis de les senyores ben educades» (Oliver, 2010: 103).

Podríem considerar un canvi de tipus sociocultural, d'una banda, la substitució dels cops amb una corretja o amb un cinturó que suggereix Doolittle com a mètode «pedagògic» per a assegurar el bon comportament d'Eliza pel clatellot que prescriu Fernandes, si bé només se'n parla i no es mostra en cap moment en escena. De l'altra, el fet que les fantasies de la noia de passejar-se amb taxi per a fer enveja a les altres

floristes siguin titllades de «snobbery» en anglès però de coses que «només les fan la gent ordinària, els pervinguts i els estraperlistes» (Oliver, 2010: 99). Així i tot, tenint en compte que tant la traducció castellana com la francesa eliminen l'expressió, considerem que es tracta d'un problema terminològic més que no pas cultural, semblant a la traducció de «small talk» per «aquesta moda de parlar com el baix poble» (Oliver, 2010: 114), amb la qual cosa s'intenta mantenir la idea de l'original que entre els joves burgesos s'està desenvolupant un nou llenguatge per a les converses en ocasions socials que adopta trets característics dels sociolectes de la classe treballadora.

La resta de substitucions que hem analitzat no es corresponen ben bé a cap de les categories esmentades anteriorment sinó que responen més aviat a canvis que el traductor du a terme per a donar a l'obra uns matisos argumentals que considera més adequats al desenvolupament de l'acció (si bé no el modifiquen de manera substancial), a la sensació de versemblança o a l'adaptació escènica. En aquest apartat hi incloem, per exemple, l'eliminació de les postals escrites en alfabet fonètic que Higgins envia a la mare i que ella, comprensiblement, no pot llegir, pel comentari que la senyora Jordana no vol que el fill hi sigui quan té visites perquè les espanta cada vegada que els intenta explicar els experiments fonètics que fa, o la diferència en les raons per les quals Pickering i Fontanella no troben adequat el llenguatge «modern» dels joves: el coronel britànic ho justifica tot dient que ha estat molts anys a l'Índia, envoltat de militars, i per això no està completament segur de què es considera apropiat i què no. Fontanella, en canvi, observa que, si bé és conscient de les noves tendències lingüístiques, no li agraden. També observem un canvi que té a veure amb el problema de continuïtat que presenta el fet que, al text original anglès, aparentment sigui la mateixa estació de l'any al primer i al cinquè acte, que Oliver resol no només amb les acotacions sinó també amb el comentari de Roseta sobre la xafogor que fa, malgrat que Eliza parli de fred. Més

rellevant encara és l'explicació que la noia fa de com, havent-se passat la nit fent voltes per Barcelona sense saber on anar, s'ha trobat una antiga companya florista però que ha estat incapaç d'interactuar-hi amb la parla de sis mesos enrere i se sent «com un nen petit en un país estranger, que ha oblidat el seu idioma» (Oliver, 2010: 159), idea que Eliza, en anglès, presenta com una teoria lingüística que li ha explicat Higgins, mentre que Hamon i Oliver ho presenten com un fet del qual la florista és conscient sense necessitat que el fonetista li ho hagi explicat.

Pràcticament tot el cinquè acte està farcit de petites substitucions d'aquest tipus, especialment durant el diàleg final entre Jordana i Roseta, en què ella fa tota una declaració d'intencions molt semblant a la que fa l'homòloga anglesa pel que fa al contingut i a la intencionalitat, si bé no podem perdre de vista que el darrer acte de l'obra és el que va patir més modificacions per part de Shaw per a deixar clar que Eliza i Higgins no s'havien enamorat i, per tant, no acabaven esdevenint una parella, com havia interpretat el públic des d'un principi i havia estat reforçat per la versió cinematogràfica de 1938. Oliver tradueix a partir de les versions castellana i francesa de l'edició de 1916, de manera que el final de l'obra, en català, no inclou les indicacions d'Eliza sobre els gustos personals i les necessitats del professor quan el li recorda que cal comprar un seguit de coses, talment com si en fos la secretària, perquè, a la primera versió del text, la noia es limitava a dir-li que s'ho comprés ell abans de sortir d'escena. Similarment, es mantenen pràcticament intactes la darrera intervencions de Mrs Higgins, la qual assegura al fill que ja li comprarà ella els guants que vol, i la reacció de Higgins, que està convençut que Eliza tornarà.

En canvi, en català s'expressen les mateixes idees de l'original amb altres fórmules. Per exemple, mentre que Higgins es nega que Doolittle s'endugui Eliza amb el pretext que l'hi va comprar per cinc lliures sis mesos enrere, Jordana considera que és

la inversió en temps i diners que ha dedicat a la noia que li dóna dret a disposar-ne com vulgui. Un cas semblant és el retrobament dels protagonistes, en què ella s'escuda en la conversa banal del tema que el professor anomenava propis de senyores; però, si bé Eliza demana al professor si es troba bé de salut, Roseta s'interessa per com ha dormit, amb la qual cosa es perd, en certa manera, la reminiscència dels fets del tercer acte però es marca la continuïtat de l'obra, ja que entre els actes quart i cinquè només han passat unes quantes hores. També considerem rellevant el fet que Higgins assegurí que va accedir a fer l'experiment perquè forma part de la seva feina, mentre que Jordana ho va fer «per esperit científic» (Oliver, 2010: 168), o que les raons per les quals vol que la florista es quedi a viure amb ell i amb el coronel siguin lleugerament diferents (però igual de mancades de fonament en tots dos casos): en anglès, el professor ho faria «for the fun of it» (Shaw, 2003: 101) i, en català, perquè considera que la noia «s'hi troba bé», a casa d'ell (Oliver, 2010: 169). Finalment, amb la fórmula que emprà Roseta en acomiadar-se de Jordana, Oliver deixa la porta oberta a un retrobament dels protagonistes en futures ocasions socials perquè se sobreentén que Roseta mantindrà l'amistat amb Fontanella i amb la senyora Jordana, malgrat que queda clar que no seran trobades voluntàries. Mentre que Roseta diu que «és fàcil que no ens tornem a veure» (Oliver, 2010: 175), Eliza talla la relació amb una frase més directa: «Then I shall not see you again, Professor. Goodbye» (Shaw, 2003: 105).

5.6. Aspectes socioculturals o culturemes

El terme «culturema» s'ha definit en diverses ocasions, des dels estudis sobre la traducció de textos bíblics per part de Nida (1945), passant per Vermeer (1983) i Nord (1994) fins a arribar a propostes més actuals, com la de Kocbek (2011) o la d'Olalla

Soler (2012)¹⁷, però treballem amb la proposta de Lucía Molina (2001) perquè considerem que s'adequa a les necessitats de l'anàlisi de l'adaptació oliveriana. Molina (2001: 91) classifica els culturemes en quatre categories:

- el medi natural: aspectes relacionats amb la flora i la fauna, els fenòmens meteorològics, la geografia, els topònims, etc.
- el patrimoni cultural: referents físics o ideològics, com ara el folklore, festes i tradicions, l'art, la literatura, llegendes, religió i mitologia, personatges i fets històrics, llocs emblemàtics, etc. Inclou també aspectes relacionats amb la vida quotidiana, com ara l'urbanisme, les tècniques agrícoles i pesqueres, els mitjans de transport, etc.
- la cultura social: les convencions socials i els hàbits socials (fórmules de cortesia, tractaments segons la jerarquia social, costums, valors, etc.), com també tot allò relacionat amb l'organització social (estructura política, sistemes educatius, organitzacions, calendaris, mesures, etc.).
- la cultura lingüística: transliteracions, refranys, frases fetes, metàfores, noms propis amb implicacions simbòliques, interjeccions, blasfèmies, etc.

No repassarem els culturemes que ja hem comentat en apartats anteriors, com el trasllat dels espais, que s'englobaria en la categoria del medi natural o del patrimoni cultural, mentre que els canvis de noms dels personatges estan relacionats amb la cultura lingüística. L'anàlisi de l'idiòlecte de la protagonista, tot i que també està lligat a la cultura lingüística, l'estudiem amb més deteniment a l'apartat 4.7., així que no ens hi aturarem ara. En canvi, val la pena remarcar com, a través del diàleg, els personatges introdueixen referències a l'estructura social, com per exemple quan la Roseta, en oferir-se com a alumna a Jordana, intenta retallar la distància socioeconòmica entre ells dos en dir que ja sap «que el senyor té estudis» però «apoquinarà el que sigui» (Oliver, 2010: 66). L'accés als estudis superiors ha estat un dels grans marcadors socials a la península Ibèrica fins no fa gaire, ja que l'educació quedava reservada a aquells que

¹⁷ Olalla Soler, Christian (2012). *Estudio diacrónico de la traducción de los culturemas de Corazón de perro, de M. Bulgákov, al español y al alemán. Un estudio empírico*. [Treball de màster] Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. (inèdit)

podien permetre-s'ho a nivell econòmic, de manera que s'entén l'orgull que li produeix a la Roseta tenir prou diners per a pagar-se unes lliçons de fonètica, tenint en compte que el seu punt de referència són les deu pessetes per hora que li cobren a una amiga per aprendre francès. Per a ella, les set pessetes i mitja que està disposada a abonar a Jordana són una fortuna i el professor reforça la idea fent un càlcul aproximat de quants diners representaria aquesta despesa si la fes un dels milionaris a qui normalment ensenya: unes mil pessetes. Per tant, aquest passatge ens dóna una idea de la situació econòmica dels diferents estaments socials i de les connotacions que tenen els diners en la societat catalana dels anys 50.

De manera similar, els actes primer i tercer s'hi poden observar diversos elements de la cultura social, com ara els dos petons que ja hem comentat anteriorment però també les relacions entre homes i dones i els rols socials que ocupen, en certa manera. Al primer acte, Clara demostra un rebuig cap a un desconegut de classe dubtosa (Jordana, abans que es descobreixi qui és en realitat), al·legant que no han estat presentats (Oliver, 2010: 54), comentari que no apareix al text en anglès i que, per tant, ens pot indicar un classisme latent. A més, resulta irònic si tenim en compte l'actitud que la filla dels Fortuny té al tercer acte amb el professor, al qual ara contempla com un possible futur marit, malgrat la diferència d'edat. S'estableixen, per tant, dues coses: en primer lloc, que un matrimoni concertat entre una noia jove i un home de mitjana edat, entre la gent benestant, encara als anys 50 no era tan estrany i, en segon lloc, deixa entreveure que casar-se, per a la burgesia, representava més un tràmit o un intercanvi socioeconòmic que no pas una decisió presa per amor. De fet, el personatge de Fernandes reforça aquesta idea, que Oliver ja introduïa a les obres de producció pròpia, que les unions burgeses responien a uns interessos no sentimentals sinó a una mena de convenció.

En canvi, la Roseta trenca amb aquesta dinàmica en afirmar, igual que Eliza en anglès, que es casarà amb en Toni perquè està enamorat d'ella, demostrant que prioritza l'aspecte sentimental d'una relació d'aquest tipus i no l'estabilitat econòmica, ja que el jove Fortuny està arruïnat. Així i tot, cal destacar una diferència entre el text de Shaw i el d'Oliver: en anglès, Eliza serà qui mantingui econòmicament la parella, malgrat que estava mal vist que una dona casada treballés, especialment una senyora de classe alta, mentre que, en català, la Roseta afirma que no es casarà amb en Toni fins que ell guanyi prou diners per a mantenir-los a tots dos, la qual cosa retalla les intencions feministes del dramaturg irlandès i s'adapta a la idea que les dones casades només podien dedicar-se a la casa i als fills i la font d'ingressos domèstica provenia únicament dels homes.

Amb l'aparició del venedor de diaris al primer acte, que no existeix al text anglès (tot i que hi ha un personatge semblant a la traducció castellana), se'ns presenta un costum comercial i social de la Barcelona, el de la venda de premsa per part de nens o nois joves pel carrer en comptes de quioscos i l'existència d'edicions nocturnes. A més, també s'entreveu, per la breu conversa que té amb la Roseta, una actitud de poca camaraderia entre la gent amb pocs recursos que reapareix amb Fernandes al segon acte, quan es nega a fer-se càrrec de la filla, mentre que al cinquè es resigna a mantenir-la perquè ha esdevingut milionari i s'hi sent obligat per la nova condició social.

Finalment, un dels culturemes que més crida l'atenció o és més fàcil d'identificar és l'adaptació d'un dels passatges més emblemàtics de l'obra, en el qual Higgins gairebé exigeix a Eliza que parli bé l'anglès perquè és una llengua gran i prestigiosa, com demostren els referents literaris que escull:

ANGLÈS	FRANCÈS	CATALÀ
Remember [...] that your native language is the	Rappelez-vous que votre langue maternelle est la	Considera [...] que el teu idioma natiu és el de

language of Shakespear and Milton and the Bible.

(Shaw, 2003: 18)

langue de Cornelle, de Moilère et de Voltaire.

(Shaw, 1925: 5)

Ramon Llull, d'Ausiàs March i de la versió de l'Odissea.

(Oliver, 2010: 57)

La tria de Shaw es remet, sense cap mena de dubte, a dos dels màxims exponents de l'edat d'or de la literatura britànica, amb la qual cosa destaca que l'esplendor de la llengua anglesa s'ha manifestat a través d'un sistema literari de figures i obres molt rellevants, però també associa la grandesa de l'idioma amb el poder polític i econòmic de la Gran Bretanya, que el 1913 encara tenia un vast imperi colonial. La menció de la Bíblia té una intenció semblant: la traducció del text sagrat del cristianisme, coneguda com *King James Bible*, fa referència a la versió canònica dels evangelis, traduïda a principi del segle XVII a causa de la ruptura de l'Església anglicana amb el Vaticà durant el regnat d'Enric VIII. És la versió de la Bíblia que s'ha utilitzat fins l'actualitat.

Tant Hamon com Oliver imiten Shaw i troben els referents de l'edat d'or de les literatures dels respectius països: Corneille, Molière i Voltaire per al francès i Ramon Llull i Ausiàs March per al català, amb els quals, a més es manté la idea d'esplendor socioeconòmic, a més d'intel·lectual, dels Països Catalans a les darreries de l'Edat Mitjana que no s'hauria pogut transmetre esmentant autors i obres de la Renaixença. En el cas de la Bíblia, Hamon simplement substitueix el refent per un tercer dramaturg, però Oliver, en intentar conservar la distinció entre autors i obres destacades, es trobava amb un doble problema: d'una banda, fins els anys 60 les misses eren en llatí, és a dir que l'única versió canònica dels evangelis era en aquella llengua. De l'altra, no fou fins el 1970 que aparegué l'anomenada Bíblia de Montserrat, la primera en català acceptada per l'Església. Per aquests motius, el referent no funcionava a la versió oliveriana, de manera que va optar per fer un homenatge a Carles Riba, «el Mestre», citant «la versió

de l'*Odissea*» (Oliver, 2010: 57). Així, a més, el dramaturg podia incloure, encara que només parcialment i de manera simbòlica amb Riba com a exponent, tota la generació d'intel·lectuals i artistes en llengua catalana des de la Renaixença fins l'esclat de la guerra civil, especialment els que li eren contemporanis.

Parcerisas (2009) argumenta la importància de la traducció de Riba del text homèric per a la literatura catalana. L'autor ja havia fet una primera versió del text clàssic grec al català l'any 1919, en prosa, però va considerar que calia revisar-la i el 1948 va publicar-ne una de nova en vers, de manera que mantenia el format de l'original. La finalitat principal d'aquella traducció era crear un model de català culte, començat a gestar abans del conflicte bèl·lic gràcies als esforços de diversos escriptors i institucions. L'obra de Riba, més que una traducció, amb el pas del temps ha esdevingut una mena de text canònic català, com foren la King James Bible o la Vulgata en la seva època. Addicionalment, el marcat caràcter culte de l'ús de la llengua per part del poeta no deixa de ser una picada d'ullet a l'espectador, una mena d'advertència de la transformació per la qual passarà la llengua de la Roseta.

5.7. Aspectes lingüístics

La gran dificultat traductològica que presenta aquesta obra és, sense cap mena de dubte, el trasllat del dialecte *cockney* londinenc, característic de les classes populars d'aquella ciutat, a la llengua cap a la qual es tradueix, no només per una qüestió d'equivalència en el pla lingüístic sinó també per les implicacions socials, culturals o fins i tot econòmiques que té cada varietat. De fet, en aquest cas es tracta d'una varietat social relacionada amb un àmbit geogràfic concret i queda clar que la parla d'Eliza en delata l'origen, tant local com social. En una societat tan classista com era la britànica al

principi del segle passat, aquest fet esdevenia una barrera infranquejable i, com vol demostrar Shaw amb l'obra, la florista no podia aspirar a l'ascens dins de l'escala social, abandonar la venda ambulat pel carrer i obrir una floristeria en un barri més benestant. Malgrat que, en català, els sociolectes no són tan marcats ni tenen un pes caracterísitc tan específic com en anglès, Oliver troba en el xava barceloní un equivalent funcional que s'adequa perfectament a les necessitats argumentals i estilístiques de la traducció.

La solució no és del tot original, ja que sembla que la majoria d'adaptacions de *Pygmalion* troben un dialecte per a la protagonista. En la versió de Broutá, Elisa parla el castellà propi de les classes populars madrilenyes de principis del segle XX, però es fa estrany que la florista tingui aquests trets lingüístics amb una marca local tan evident mentre que els fets de l'obra no canvien de lloc, com tampoc no ho fan els noms dels personatges. Hamon, per contra, fa el mateix que Oliver: l'acció ara transcorre a París i els noms s'adapten al francès, de manera que l'idiolecte de la protagonista resulta natural en el context. Així i tot, suposem que la «suspensió de la credibilitat» del drama fa que els espectadors acceptin que una noia londinenca parli un dialecte popular madrileny sense donar-hi més voltes perquè l'efecte còmic no es perd.

El trasllat dialectal en traducció és sovint una font de conflictes i, com hem comentat anteriorment, l'adaptador ha de decidir si opta per una «neutralització» de l'ús de la llengua i prescindeix de les marques dialèctiques, si escull una varietat existent a la llengua d'arribada, sigui equivalent a la del text original o no, o si crea un dialecte fictici per a mantenir les connotacions de l'original. Totes tres opcions, però, tenen inconvenients i obliguen a prescindir d'algun element originari: el joc dialectal en el primer cas, les connotacions socioculturals d'una variant concreta en el segon cas i la versemblança amb l'ús real de la llengua en el tercer.

L'objectiu principal de la traducció de *Pigmalió* era, a banda d'introduir elements de crítica social, denunciar l'estat deplorable de la llengua catalana a causa, principalment, de les prohibicions imposades pel règim franquista. Per aquest motiu, la decisió de Joan Oliver de canviar l'espai i el temps respecte de l'obra de Shaw sembla motivada per l'interès que ja havia demostrat per l'ús normatiu i descriptiu de la llengua catalana i la idea que, especialment en el teatre, calia fer-la tan propera a la realitat com fos possible, la qual cosa facilitava la solució de la qüestió dialectal. En aquest cas, emprar una varietat existent del català associada a un determinat estament social i a un àmbit geogràfic específics, el xava barceloní, no trencava la sensació de versemblança lingüística que cercava el dramaturg, que també volia evitar carregar la parla de Roseta de castellanismes o convertir-la en un «catanyol» semblant al que podríem trobar actualment, si bé no descarta completament cap de les dues opcions i en trobem alguns trets.

Per indicar la pronunciació del *cockney* per part d'Eliza, Shaw intenta fer una mena de transcripció fonètica dels sons, tant vocàlics com consonàntics, però ho abandona a partir de la segona intervenció del personatge perquè dificulta la lectura del diàleg, si bé manté el símbol fonètic /ə/ per a alguns sons vocàlics en què és indispensable remarcar la diferència del *cockney* respecte de la pronunciació estàndard o *received pronunciation*. Malgrat que el dramaturg manipula l'ortografia normativa de d'algunes paraules per a indicar-ne l'articulació, per a un parlant no nadiu de l'anglès és pràcticament impossible d'extreure conclusions sobre les característiques fonètiques d'aquella varietat dialectal sense conèixer-la només a partir del text de l'obra. Oliver, en canvi, aprofita que l'ortografia catalana, a diferència de l'anglesa, sí que representa els sons fonètics per a distingir el xava de Roseta de la parla més normativa de la resta de personatges. Pel que fa als altres personatges, les marques dialectals només són

mencionades al primer acte, quan Jordana demostra que és capaç de determinar l'origen dels interlocutors només de sentir-los dir una frase, però en cap moment no s'especifica que calgui que els actors adoptin la varietat lingüística del personatge. Només hi ha marques textuais en el cas del personatge de Fernandes, en el qual observem l'ús d'alguns castellanismes però no amb l'exageració a què és sotmesa la parla de Roseta.

Hem dividit l'anàlisi de l'idiòlecte de la Roseta als actes primer i segon, abans de la transformació en gran senyora per part de Jordana, en tres grans blocs: en primer lloc, la fonètica, que és el que crida més l'atenció tant per escrit com damunt de l'escenari; a continuació, les peculiaritats lèxiques i, finalment, les morfosintàctiques.

5.7.1. Fonètica

A nivell fonètic, la parla de la Roseta comparteix molts trets amb el subdialecte barceloní, sovint anomenat xava i amb una influència notable del castellà, tant a nivell fonètic com lèxic (Veny, 1978: 32, Porredon, 1992: 104). Oliver reproduceix en l'idiòlecte de la protagonista característiques com la iodització, tant de la «ll» en paraules com clatell, clavells, tovalloles o ulls (que Oliver transcriu *clatei*, *claveis*, *tovaioles* i *uis*, respectivament, per a indicar-ne la pronunciació), com també de la «j», per influència lèxica del castellà, en mots com «vaja» o «ja». En un cas, la paraula «raspalls» manté la «ll», però desconeixem si es tracta d'un error involuntari per part del traductor, que es podria haver despistat i per això s'ha mantingut l'ortografia normativa de la paraula, o si realment hi havia una intenció de fer que el personatge pronunciés correctament com a part d'un esforç per parlar correctament, tenint en compte que el mot apareix cap al final del segon acte, és a dir, quan Roseta ja ha acceptat rebre lliçons per part de Jordana, però descartem aquesta hipòtesi perquè ni

s'indica a través de les acotacions que, efectivament, la noia ha decidit fer un esforç conscient de millora ni tampoc es manté aquesta tendència en les altres intervencions. De fet, immediatament abans i després de l'aparició del mot hi apareixen una iodització (*tovaioles*) i un ensordiment d'un so fricatiu (*esponxes*).

Aquest darrer fenomen és un altre dels trets característics de la parla de la protagonista. D'una banda, notem una tendència a l'apitxament del so [dʒ] intervocàlic o de [ʃ] quan apareix a principi de paraula, així que acaba pronunciant [tʃ]. Ho veiem en paraules com *fetxe* (fetge), *lletxes* (lletges), *mitxa* (mitja), *trepitxen* (trepitgen) o *txicota* (xicota). Sembla que, en una primera versió de la traducció, Oliver volia que totes les paraules que comencen amb el so [ʒ] fossin apitxades, però, en una carta, Ferrater Mora li va indicar que aquest tret fonètic seria més propi dels parlars valencians que no pas del xava barceloní, de manera que s'ensordeix [ʒ] i la Roseta pronuncia aquest so [ʃ]. Alguns exemples són *aixuntament* (ajuntament), *barreixat* (barrejat), *obxecte* (objecte), *pluixa* (pluja), *puixa* (puja), *xeneral* (general) o *xitana* (gitana), entre molts altres, ja que aquesta és una de les característiques fonètiques que més es repeteix al llarg de l'obra. D'altra banda, observem l'ensordeïment de la «s» en tots els casos en què hauria de ser sonora, fins i tot quan ho obliga l'articulació de la vocal posterior. En citem una petita mostra perquè, igual que l'ensordeïment de [ʒ], apareix molt freqüentment: *catorse* (catorze), *dotsena* (dotzena), *missèria* (misèria), *ressultarà* (resultarà), o *elssuis* (ensordeïment del contacte a «els ulls»). Així i tot, i malgrat la correcció de Ferrater Mora sobre l'apitxament, l'ensordeïment dels sons fricatus i africats prepalatals apareix en alguns mots, ja sigui per la dificultat que ja hem observat en la protagonista de pronunciar els sons sibilants sonors o per influència del castellà en barbarismes: *fetxe* (fetge), *lletxes* (lletges), *mitxa* (mitja), *trepitxen* (trepitgen) o el barbarisme *matxacants*.

Finalment, hem trobat el cas de *txicota* (xicota), en què es produeix el mateix fenomen però partint d'un so fricatiu prepalatal sord en comptes de sonor.

Tot i que queda clar que la problemàtica fonètica en el cas d'Eliza se centra en els sons vocàlics, segons ens indiquen la «transcripció» dels mots per part de l'autor i algunes intervencions de Higgins, Oliver no fa palès en cap moment que Roseta tingui dificultats remarcables en aquest àmbit, la qual cosa és, si més no, curiosa, perquè podria haver jugat amb la no distinció dels sons oberts i tancats d'«e» i «o» o de la vocal neutra per influència del castellà, tot i que, a diferència de l'anglès, el català accepta molt més les parelles de sons [ɛ]/[e] i [ɔ]/[o] en funció de l'origen dels parlants, ja que hi ha poques parelles de significants oposades en què el so vocàlic marqui la diferència del significat i, per tant, pugui causar confusions. Segons Martí i Castell (1985: 143) a l'àrea metropolitana hi ha més tendència a obrir el so mentre que a les comarques gironines se solen pronunciar les vocals tancades, un fenomen causat, probablement, per la voluntat d'economitzar en l'ús de la llengua.

Els problemes de caire vocàlic de la protagonista tenen a veure, però, amb dos fenòmens que s'observen en l'evolució del llatí cap a les llengües romàniques. D'una banda, en alguns casos la monoftongació en paraules com *guaiti*, que articula com *goiti*, *dixi* en comptes de *deixi*, o les formes conjugades del verb *veure*, que pronuncia *vorà* o *vorem*, així com la transformació de la forma verbal *augmenti* en *umentí*, si bé en aquest exemple podríem considerar que és una elisió de fonema perquè es manté una de les vocals del diftong. De l'altra, i amb més freqüència, tendeix a obrir la vocal «i» en posició àtona en la síl·laba anterior a la tònica en paraules planes a una «e»: *creminal* enlloc de *criminal*, *menistre* en comptes de *ministre*, *prencipis* i no *principis*, *redícul* per *ridícul*, etc.

Així i tot, les vocals no representen, aparentment, la part central dels problemes fonètics de la Roseta, sinó les consonants. A més dels fenòmens que hem esmentat anteriorment, també observem alguns canvis consonàntics que apareixen un sol cop, com ara l'ensordiment de [b] a la paraula *establiment* (establiment), un rotacisme en el barbarisme *vereno* (verí, veneno en castellà), la substitució de la consonant velar per una de dental a *s'etivoquen* (s'equivoquen) o el canvi de posició de la «r» a *fràbrica* (fàbrica). Finalment, hem notat que la noia elideix fonemes per economia lingüística o n'afegeix en el que sembla, en molts casos, un intent d'ultracorrecció o d'imitar els parlants pretesament sofisticats de les classes socials benestants. En qualsevol cas, són articulacions força genuïnes dels parlars populars catalans, sobretot de l'àrea metropolitana de Barcelona, com ara *tamé* (també), *aquet* (aquest), *aiga* (aigua), *numbro* (síncope causada per la no distinció dels mots *nombre* i *número*), *vritat* (veritat) o *dòs* (doncs) en el cas de l'elisió, o *aixòs*, *allòs*, *taxis* (en la forma singular) i *col·lègits* (col·legis), en les addicions.

5.7.2. Lèxic

Pel que fa al lèxic, observem que la majoria de peculiaritats en l'idiòlecte de la Roseta són castellanismes o barbarismes pronunciats «a la catalana», és a dir, intentant mantenir la pronunciació correcta, no sempre té èxit. Cal destacar, també, que la florista, abans de la «transformació», no domina el registre culte, sinó que es mou únicament en un registre col·loquial, de manera que la seva expressió resulta basta i gens refinada, especialment quan fa servir llenguatge familiar o expressions i frases fetes, algunes de les quals tradueix literalment del castellà. Oliver fa un veritable retrat dels parlars populars de la capital, concretament de les persones arribades de fora de Catalunya o

que no s'han educat en català, com indica la forta presència de paraules del castellà popular adaptades a la pronunciació catalana. A continuació enumerem alguns exemples d'aquest fenomen. Com que es tracta de la característica que més es repeteix al llarg de l'obra, hem fet una tria d'allò que considerem més significatiu i que no hem esmentat en cap dels apartats anteriors.

Paraules o expressions del castellà pronunciades «a la catalana»		
Barbarisme	Origen	Forma correcta/normativa
acomodo	acomodo	acomodament
al menos	al menos	com a mínim
al tanto!	¡al tanto!	compte! alerta!
bueno	bueno	bé
carinyós	cariñoso	afectuós
derrotxe	derroche	malbaratament
desperdici	desperdicio	malbaratament
els demás	los demás	els altres
gasto	gasto	despesa
jusgat	juzgado	jutjat
letrero	letrero	cartell
m'assentaré	me asentaré	m'asseuré
prendre asiento	tomar asiento	seure
sablasso	sablazo	presa de pèl, estafa
sinvergüensa	sinvergüenza	pocavergonya
tonto	tonto	pallús, babau, ximple
ventríloco	ventríloco	ventríloc
verja [pron. verge]	verja	tanca
xesto	gesto	gest

Expressions i frases fetes col·loquials	
Pasterada! Tot a can Taps!	Quan em trepitxen el voraviu, m'exclamo!
La nit del lloro	Vint uis de bou
Ànsia Manela!	No hi ha por que els fagi la santíssima
Aviadet farà figa	Per les finolis, tot!
Fica-me'l aquí que no tinc butxaques!	Jo sóc una pelada
Mai menos	Aixòs és la via pública!
On és el sera?	L'òspics!
Puixa aquí dalt i voràs ta tia!	Em meu pamet els fa peça
La mama, en pau descansi, ...	Molt serà que...
Què treu nas aixòs d'apuntar?	Vostè no hi papa
Servidora és persona	Vostè té pa a l'ui, mestressa!
Possi l'onda curta	Podé que baixin veles
Pari la burra, míster!	No em vulguin prendre els rissos
No em mamo el dàtil	No es moca amb mitja màniga
Anem a pams!	Tocar el pirandó

5.7.3. Morfosintaxi

Algunes de les peculiaritats més destacades de la morfosintaxi de la Roseta s'atribueixen a una educació lingüística pobre i al desconeixement de la normativa. D'una banda, com hem observat tant amb el lèxic com amb la fonètica, té una forta influència del castellà i en fa servir les formes gramaticals «a la catalana»; és a dir, fa una mena de traducció literal a la qual s'hi ha d'afegir, en algunes ocasions, una voluntat de semblar més refinada, que fracassa estrepitosament. De totes maneres, l'ordre de les frases, especialment pel que fa a la tematització i rematització, sembla genuïnament catalana, així que ens trobem davant d'un cas de bilingüisme en què una llengua dominant influeix l'altra. En l'idiome de la Roseta hi conviuen sense cap mena de problema (per a ella, si més no) expressions de clara influència del castellà («És fill de vostè?», «Servidora no serà una santeta», «Sóc tan honrada com la primera») i expressions, frases fetes i interjeccions catalanes perfectament genuïnes i versemblants («Tot a Can Taps!», «A mi no em mana ni el bisbe!», «El papa em *freixiria* a garrotades»).

D'altra banda, destaca la morfologia, tant verbal com adjectival. En aquell primer cas, ho hem observat ja pel que fa a la fonètica, en què la protagonista diftonga les formes conjugades del verb «haver» en present d'indicatiu, un fet que es manifesta en algunes varietats dialectals del català, però l'aparició de la conjugació normativa en algunes intervencions fa que no quedi clar si ho fa per algun motiu concret, si es tracta de correccions tipogràfiques posteriors o si Oliver no se'n va adonar. Pel que fa als adjectius, observem que la Roseta no distingeix els variables dels invariables i opta per la forma més regular, que distingeix entre el gènere masculí i el femení, en casos com «decenta», «diferentes» o «ignoranta». En canvi, per influència del castellà, només emprava la forma masculina per al numeral «dues» de manera sistemàtica.

En definitiva, el dramaturg aconsegueix donar la naturalitat desitjada a la parla de la florista i ho complementa amb l'adaptació dels referents socioculturals, de manera que els espectadors catalans reben l'obra pràcticament en igualtat de condicions que els de l'original, en tant que la funció i les connotacions del text anglès es mantenen fins al punt que sembla ben bé una comèdia escrita des d'un bon començament en català i no pas una traducció, la qual cosa contribueix al fet que es consideri canònica la versió d'Oliver.

6. Conclusions

Es diu que hom sol recordar-se dels traductors només quan troba algun error o considera que hi ha hagut una traïció, ja sigui cap a l'original o cap a la llengua d'arribada. En canvi, en general s'ignora la tasca «invisible» de la traducció com a portadora d'informació, la qual cosa la converteix en un dels elements bàsics i essencials de la creació i la transmissió de la cultura, però també de la comunicació entre els éssers humans. Si limitem la definició de traducció a l'intercanvi de mots d'una llengua pels d'una altra, ens trobem davant d'una visió simplista del que engloba la tasca traductora. Això no obstant, aquesta concepció i el debat sobre la dicotomia «fidelitat/adaptació», ha dominat la reflexió sobre aquesta activitat durant segles, des dels inicis de la cultura occidental fins ben entrat el segle XX. Segons les tendències estètiques, filosòfiques i literàries del moment en què es planteja la qüestió, les respostes varien a l'hora de determinar què és una traducció adequada: la que es manté propera al text original perquè es dóna més importància a l'autor, o la que busca la manera d'acostar-se a la cultura de la llengua d'arribada, encara que això impliqui «sacrificar» elements del text original. No és fins a la segona meitat del segle XX, arran del desenvolupament de les tècniques interpretatives als judicis de Nuremberg, que els traductòlegs s'especialitzen i es plantegen quines altres nocions i quins processos cognitius intervenen en l'acte de traslladar un text a una altra llengua. En aquest context, la traductologia neix com a disciplina científica que es dedica a l'estudi d'aquestes qüestions de manera conscient.

La traducció ha jugat un paper destacat, podríem dir clau, en el contacte entre cultures, tant a nivell polític i social com artístic i literari. Tot i l'existència de sistemes literaris «nacionals», vinculats a una única llengua o a un territori concrets, comptem amb el terme paraigua de la literatura universal, en què s'engloben obres de

procedències geogràfiques diverses però que són considerades representatives d'uns corrents estilístics estesos més enllà de les fronteres polítiques, sobretot les que han estat preses com a model per a la creació de nous textos. Els sonets de Petrarca en són un dels exemples més evidents: la «imitació» que se'n va fer en altres llengües, com ara el castellà o l'anglès, va contribuir a la creació d'una tradició literària prou important per haver estat denominada «segle d'or» (vinculada, evidentment, al poder econòmic i polític de les classes governants en aquells països). Aquest fenomen va ser descrit pels estudiosos de l'anomenada Escola de la Manipulació (Even-Zohar, 1979; Hermans, 1985) amb la teoria del polisistema literari, segons el qual la literatura «universal» és un terme general dins del qual hi ha sistemes més petits, delimitats per fronteres geogràfiques o per l'ús d'una llengua concreta, però en contacte dinàmic els uns amb els altres, i en què la traducció serveix com a principal nexa d'unió.

En part, això és el que fan tots els autors amb les creacions pròpies: reprendre formes literàries «modèliques» per crear un text nou amb característiques més o menys similars a les de les obres i gèneres que emulen, alhora que intenten allunyar-se'n i donar-los formes noves. En el cas de la traducció, la imitació és més evident perquè no hi ha un procés creatiu «des de zero» sinó que el torsimany és, en el sentit estricte del terme, l'encarregat d'interpretar el text original per a traslladar-lo a la llengua d'arribada. La dicotomia clàssica entre traducció «literal» i «lliure» (anomenada «adaptació» en diversos moments històrics), iniciada el segle I aC per Ciceró en l'assaig *De optimo genere oratorum*, sorgeix, precisament, de la decisió que el traductor ha de prendre: és més important mantenir els elements de l'original o cal prioritzar l'apropament a la cultura d'arribada? Segons els corrents actuals, especialment des de l'enfocament funcionalista, la resolució depèn de la finalitat que es vulgui donar al text, l'encàrrec, ja que es té en compte que no tots els textos admeten el mateix tipus de

solucions: no s'empren les mateixes estratègies en traduir un contracte que per a un text publicitari o un llibre de poemes.

Les reflexions tradicionals se centren en la traducció de la literatura, en un sentit ampli, per la qual cosa la resposta no només queda condicionada per la funcionalitat, sinó que també es tenen en compte qüestions estilístiques. Les modes o tendències artístiques i els corrents filosòfics imperants en cada moment poden determinar les decisions del traductor, com s'evidencia a partir de les justificacions a favor o en contra d'una versió més propera o allunyada de l'original. Per posar un exemple, en els anys previs a la Revolució Francesa, es considerava més adequat acostar el text al «bon gust» i al pensament francesos, mentre que al segle XIX, en el moment àlgid del colonialisme, es preferia mantenir el caràcter exòtic dels textos originals, especialment dels d'origen no europeu, per accentuar les diferències culturals. Paral·lelament, els escrits sobre la traducció de la Bíblia són remarcables, des d'un punt de vista de la història de la traducció, en tant que s'inclou la noció de l'autoria com a motiu per a traduir «paraula per paraula», per tal com, no fer-ho, canviaria el sentit i permetria noves interpretacions de la paraula de Déu, per bé que està prou demostrat que d'una traducció d'aquest tipus no funciona: segons diversos estudis, com ara els de Lörscher (1992), Kiraly (1995), Jääskeläinen (1996) o el grup PACTE de la Universitat Autònoma de Barcelona (2005), aquesta tendència s'observa en traductors novells que prenen la paraula com a unitat traductora mínima en comptes d'unitats més grans.

En l'actualitat, sembla que l'aparició de noves tecnologies i mitjans de comunicació que ens permeten estar connectats amb la resta del món a temps real potencia el que Venuti (1995) anomena «exotització» dels textos i el concepte d'«adaptació» s'empra més aviat per referir-se a la conversió intermedial d'un text, com ara la transformació d'una novel·la en una pel·lícula. En el camp de la traductologia, el

terme «adaptació» admet diverses interpretacions. Sovint es fa servir, simplement, com un sinònim de traducció, en tant que es considera que sempre cal «sacrificar» alguns elements de l'original per tal que la versió flueixi amb naturalitat per al públic receptor, si bé tradicionalment s'ha donat una connotació negativa a l'allunyament respecte del TO, perquè els canvis s'entenen com un «engany» o un «error» que invalidava el producte final. Si bé la traductologia moderna intenta trobar una definició més científica per al concepte, a hores d'ara no hi ha consens, en part perquè històricament tampoc no n'hi ha hagut.

Alguns estudiosos, com Vinay i Darbelnet (1958), l'entenen com una estratègia de traducció que consisteix a reformular un element del text original per manca d'un equivalent en la llengua i la cultura d'arribada, i l'utilitzen per oposició a la traducció literal, és a dir, la substitució per unitats idèntiques o semblants. Vinay i Darbelnet proposen noves dicotomies, diverses estratègies oposades que es poden emprar en funció de les necessitats de l'encàrrec de traducció. En aquest context, l'adaptació modifica el text original en favor del públic receptor de la llengua d'arribada. Basant-se en aquesta idea, Hurtado i Molina (2002) proposen una solució similar i defineixen l'adaptació com l'estratègia que consisteix a substituir un element amb una forta càrrega cultural en la cultura del text original per un altre amb una càrrega cultural equivalent a la traducció. De manera similar, Coseriu (1977) i Newmark (1981) accepten l'adaptació en tots aquells casos en què preval la funció del text o en què l'adaptació té una funció metalingüística. Totes aquestes distincions, però, es limiten al camp dels textos escrits i deixen de banda el trasllat entre mitjans.

D'aquesta diferenciació neix la branca anomenada *adaptation studies*, que amplia el camp més enllà del nivell exclusivament lingüístic i no es limita a l'estudi de la traducció, sinó que se centra, sobretot, en el trasllat entre mitjans, com ara l'adaptació

cinematogràfica d'una novel·la com a exemple possiblement més fàcil de reconèixer, o l'adaptació intercultural d'un text, com ara qualsevol de les modernitzacions d'obres de Shakespeare, tant per al cinema com per al teatre, ambientades en l'època contemporània o en altres països. En aquest sentit, aquest enfocament s'assembla molt a la traductologia tradicional, en tant que se sol prendre la noció de fidelitat com a barem i, per aquest motiu, és freqüent trobar, en l'àmbit de la crítica literària i cinematogràfica, reflexions que arriben a conclusions semblants a les dels textos històrics sobre la traducció «correcta»: en general, s'ha considerat que una adaptació més propera a l'original és més adequada i més acceptable. Així i tot, en els darrers anys s'ha vinculat el terme adaptació a altres àrees del coneixement, sobretot la psicologia i la sociologia, però també a la biologia en relació amb les teories darwinianes sobre l'evolució de les espècies.

Raw (2013) empra el context històric de la ruta de la seda per il·lustrar el concepte de l'adaptació en un sentit extratextual: el contacte entre cultures que va propiciar l'intercanvi comercial entre Orient i Occident va introduir noves maneres de pensar i va modificar i va fer créixer la societat del moment a un nivell global. Ho podem comparar a la situació actual i la manera com internet ens permet entrar en contacte amb la resta del món de manera ràpida i fàcil i com aquesta connectivitat ha servit per crear una nova cultura global que traspasa les fronteres nacionals. Els *adaptation studies* contempen aquesta mena de fenòmens com a mostres d'adaptació en diversos plans, ja sigui en el lingüístic, amb l'aparició i introducció de neologismes, o en el psicolingüístic, que considera que el procés de comprensió del discurs dels interlocutors es pot entendre com un procés d'adaptació per part del receptor, que en fa una interpretació pròpia segons la configuració ideològica prèvia.

Aquestes adaptacions, sovint es duen a terme en un pla intralingüístic i simplement es modifica el mitjà. En canvi, si parlem d'adaptació en el pla interlingüístic, és freqüent emprar el terme traducció, normalment entesa des de l'enfocament funcionalista i acceptant que l'adaptació, en tant que estratègia traductora, és una part intrínseca i inevitable del trasllat del contingut a una altra llengua perquè sempre caldrà fer canvis en funció del públic receptor. En certa manera, això és el que Joan Oliver fa en la versió catalana de *Pigmalió*: la decisió de situar l'acció de l'obra a la Barcelona dels anys cinquanta, enlloc de mantenir el Londres de primers del segle XX de l'original, respon clarament a una voluntat funcionalista enfocada a l'espectador català i, per aquest motiu, obliga el traductor a dur a terme un procés adaptatiu i a buscar equivalents funcionals per als elements del text original. En canvi, el mitjà en què apareix el nou text no canvia, sinó que tant l'anglès com el català són obres de teatre destinades a ser representades a l'escenari, i per aquest motiu es pot parlar d'una traducció. El problema apareix arran del subtítol de l'edició catalana: «versió lliure» i la noció d'autoria com a element que pot influir en la recepció, per part del públic, d'un text.

Joan Oliver considerava el teatre del Grand Siècle francès, amb Molière com a màxim exponent, el model que la dramaturgia catalana havia de seguir si volia equiparar-se a les tradicions europees veïnes, però tendia a inspirar-se en obres d'autors contemporanis, especialment en els temes, per a la creació pròpia. Ho veiem, sobretot, en les comèdies de la primera època, abans de la guerra civil, que s'emmirallen en autors estrangers com Sacha Guitry, Jules Supervielle o George Bernard Shaw, com també en autors catalans coetanis d'Oliver, entre els quals Cèsar-August Jordana o Carles Soldevila. El teatre oliverià sol fer una crítica a la burgesia «des de dins», ja que, per naixença, hi pertanyia, i juga amb el triangle amorós com a punt de partida, però, pel

que fa a les línies argumentals i les temàtiques, hi ha diversos paral·lelismes amb obres dels autors esmentats. Sembla que aquesta tendència respon a la ferma creença del dramaturg de la necessitat del teatre català d'emular models forans per créixer. De fet, al llarg de tota la trajectòria va afirmar que aquest gènere, a Catalunya, era «un magnífic solar» (Oliver, 2010: 35) que calia nodrir amb traduccions per poder assolir una qualitat semblant equiparable a la d'altres llengües.

Malgrat això, sembla que les traduccions tenien, per a ell, en general, una certa connotació negativa, com es pot inferir de l'opinió que l'enorme tasca traductora que va dur a terme, especialment durant l'exili i el retorn a Catalunya, havia estat una sortida fàcil «per la porta falsa i còmoda» (Porcel, 1966), en comptes d'una contribució a la supervivència de la literatura en llengua catalana dins de les possibilitats que oferia el context històric, perquè considerava més «legítimes» les obres teatrals pròpies i la lírica que va escriure amb el pseudònim Pere Quart. De fet, sempre va advocar per una situació ideal en què el teatre havia de tenir un paper destacat com a eina literària amb una funció social que podia conduir a una societat millor. El dramaturg, en aquest context, formaria part d'una elit intel·lectual que dictaria el camí i subvencionada directament des del govern, el qual, al seu torn, potenciaria l'activitat artística. Alguns crítics, com Benet i Jornet (1977: 127), opinen que aquesta manera de pensar va condicionar l'obra oliveriana i van provocar-li una certa frustració que es va agreujar amb el pas dels anys.

Pel que fa a les traduccions, cal distingir entre les que va signar amb el nom real i les que van ser publicades sota pseudònim o fins i tot han quedat indocumentades perquè no s'ha pogut identificar la identitat real darrere del pseudònim. En el cas de les primeres, en general es tractava de projectes en els quals hi havia un interès personal o bé una voluntat de contribuir al creixement del sistema literari: d'una banda, les

adaptacions de les obres de Molière, el gran projecte traductor que va emprendre en tornar de l'exili, per poder oferir a la llengua catalana versions modèliques del teatre de l'autor francès; de l'altra, les versions de teatre per a associacions com l'Agrupació Dramàtica de Barcelona o traduccions de tot tipus de gèneres d'autors coetanis. Però les traduccions per les quals Oliver sentia un menyspreu evident eren les que va fer, en tornar de Xile, per raons econòmiques i no pas per un interès literari personal. En algunes cartes als amics Xavier Benguerel i Josep Ferrater Mora en fa esment i critica la mediocritat literària del moment, alhora que lamenta que els preus baixos que les editorials pagaven als traductors feien que els traductors més qualificats no acceptessin encàrrecs, la qual cosa comprometia la qualitat del producte final (Oliver/Ferrater Mora, 1988: 160).

La preocupació per l'ús de la llengua també va ocupar un lloc destacat de la carrera literària i periodística de Joan Oliver, la qual cosa s'evidencia en articles per a diverses publicacions, tant abans de la guerra civil, en què la situació semblava més favorable per al català i Oliver defensava l'ús de la literatura com a trampolí per a la normalització lingüística, com després, en què sobretot lamentava que les interferències del castellà i la manca d'educació formal en català havien truncat el creixement que havia experimentat la llengua el primer terç del segle XX. D'altra banda, en l'obra literària pròpia, especialment en el teatre, va procurar reflectir de la manera més acurada possible, i dins de la correcció normativa, la naturalitat de la parla. Així, el model literari que proposen els textos dramàtics oliverians té una doble funció normativa i descriptiva.

La traducció de *Pigmalió*, de l'irlandès George Bernard Shaw, és especialment significativa com a radiografia de la societat d'un context històric concret i de l'ús de l'idioma per part dels parlants. De fet, un dels motius principals pels quals Oliver va

optar per traslladar l'acció de l'obra del Londres de principi del segle XX a la Barcelona dels anys cinquanta respon clarament a la necessitat de donar credibilitat i dotar de naturalitat la situació sociolingüística dels personatges. No era la primera «catalanització» d'un text teatral que duia a terme: a les versions de Molière ja hi va introduir algunes modificacions visibles, com ara el canvi de nom dels personatges, que passaven a tenir noms catalans, sovint arcaïtzants, per aproximar-los al públic receptor de les traduccions sense perdre la intenció de què el comediògraf francès havia dotat l'original. Paral·lelament, i en concordança amb allò què Molière ja havia fet el segle XVII, Oliver reflectia la llengua catalana parlada «del carrer», de manera que els espectadors hi podien reconèixer un model que no els era aliè ni els semblava impositat, alhora que buscava la consolidació d'un estàndard normatiu.

A *Pigmalió*, la dificultat traductora major apareixia arran del trasllat del dialecte *cockney* de la protagonista, Eliza Doolittle, una florista de carrer que és conscient, com tota la societat anglesa del moment, que la varietat lingüística pròpia pot esdevenir un obstacle per a l'ascens social i la millora de les condicions vitals. Aquesta barrera socioeconòmica l'impulsa a acceptar ser el conillet d'Índies de l'excèntric Professor Higgins, el qual afirma que la capacitat de reconèixer i distingir els dialectes de la llengua anglesa amb precisió absoluta li permetrà ensenyar a la florista a parlar com una dama de classe alta. Eliza sap que, gràcies a aquests nous coneixements, podrà aspirar a una feina millor i, per tant, a un nivell de vida superior. Shaw, però, no només pretenia fer un retrat, en clau de comèdia, de la situació lingüística de l'anglès, sinó també criticar el classisme de la societat britànica de l'època i la necessitat d'impulsar reformes de caire socialista, una ideologia que va ajudar a impulsar a la Gran Bretanya, per tal que el país i la societat avancesin. No és casualitat que la protagonista de *Pygmalion* sigui una noia de classe treballadora: el dramaturg era un ferm defensor del

feminisme i creia que, sense l'empoderament de la dona, els canvis socials que proposava no es podien completar.

La connotació política del text es dilueix en gran mesura en la versió oliveriana per evitar més represàlies per part del franquisme, atès que Oliver havia estat detingut, en tornar de Xile, per l'implicació en la lluita antifeixista i la crítica al règim que havia dut a terme tant durant la guerra com des de l'exili per mitjà d'articles i altres activitats. El context històric va condicionar la traducció, i l'ascens social de la florista queda diluït en la faula lingüística gairebé com una anècdota: el que importa, en la versió oliveriana, és que la Roseta aprèn a parlar correctament i, és gràcies a això, que, no només podrà aspirar a aconseguir una millora professional i social, sinó que serà, per damunt de tot, un membre acceptable de la societat. Això succeeix, en part, perquè a la catalana, fins i tot dins del franquisme, la llengua no era un dels principals distintius de classe, com sí que ho és en la britànica, així que el traductor ha de donar aquest gir a la motivació de la protagonista per mantenir la il·lusió que la realitat dels esdeveniments de l'obra és la mateixa que la dels espectadors. Oliver situa l'acció en una mena de dimensió alternativa en la qual la dictadura no existeix i en què el català viu en una normalitat imaginària per tal de justificar que els personatges considerin l'aprenentatge de la llengua una necessitat per a l'ascens social.

Sigui com vulgui, Oliver es va inspirar en la realitat lingüística barcelonina coetània. La Roseta parla un xava ple de barbarismes i calcs del castellà, no gaire allunyat del que empraven els estrats populars de la ciutat i l'àrea metropolitana, especialment els immigrants de les zones castellanoparlants de la península. El dramaturg no només es va limitar a la pronunciació, marcada de manera gràfica, i al lèxic, sinó que va aconseguir dotar el text de naturalitat i realisme gràcies a la incorporació d'elements socioculturals propis. On més s'evidencia, a nivell

«superficial», és en la tria d'espais de l'acció, que tenen una càrrega cultural equivalent o semblant a les de l'original: les parts de la ciutat de Barcelona on viuen els personatges, per exemple, pretenen reflectir la posició social i, també, mantenir les connotacions que tenien en anglès. No sembla casualitat, per tant, que la Roseta visqui a la vora del Paral·lel, atès que l'Eliza viu a prop del West End londinenc, conegut per l'abundància de teatres. La residència del professor Jordana tampoc no és innocent si tenim en compte que tant ell com l'homòleg anglès tenen l'estudi a la zona alta de les ciutats respectives. Evidentment, les equivalències no són exactes per les diferències geogràfiques, socioculturals i històriques entre Catalunya i la Gran Bretanya, com es pot observar en les ciutats d'origen del coronel Pickering, que remetent al passat colonial d'Anglaterra. Això no obstant, Oliver aconsegueix trobar referents amb connotacions semblants en la majoria de casos. La tria d'Oliver de l'espai i el temps respon a unes necessitats concretes impulsades per l'*skopos*, si bé sembla que, per a la majoria de canvis, es va inspirar en la versió francesa, que també cerca unes connotacions equivalents a les del text anglès, tot i que l'aspecte de la naturalitat del llenguatge popular s'emmiralla considerablement en la traducció castellana de Broutá.

Tampoc no semblen fortuïts els esments als orígens geogràfic dels personatges secundaris. Si analitzem el lloc de naixement o de residència que Jordana endevina, al primer acte, només de sentir-los parlar, també queda clar que els traductors busquen mantenir les mateixes connotacions socioculturals que Shaw els donava: per exemple, es pot inferir que la família Fortuny s'havia fet rica gràcies a la indústria tèxtil si tenim en compte que la mare prové de prop de Manresa i els fills s'han criat al Maresme. De la mateixa manera, que el coronel Fontanella sigui alguerès sembla un homenatge a la comunitat catalanoparlant de l'illa de Sardenya, mentre que l'estada a Xile que

menciona és un referent clar als exiliats republicans que van trobar refugi, com Oliver mateix, al país sud-americà.

Els cognoms dels personatges també tenen un punt d'homenatge a la cultura catalana. Sembla que Shaw aprofita cognoms d'origen toponímic o amb connotacions, com ara el fet que Doolittle, força comú en anglès, es llegeixi igual que «do little» (fer poca cosa), que es correspon amb el caràcter mandrós i aprofitat del pare d'Eliza i, en certa manera, s'associa directament amb la classe a què pertanyen tots dos, mentre que el doble cognom de la família Eynsford Hill té un ressò aristocràtic. En canvi, hom podria pensar que Oliver fa un homenatge particular a personalitats de la cultura catalana, ja que Jordana comparteix el cognom amb un autor coetani i molt admirat d'Oliver, mentre que Fontanella podria ser una referència a l'escriptor barroc, i Fortuny, a més de ser el cognom d'un pintor, sona semblant a la paraula «fortuna», la qual cosa té un punt irònic perquè s'entén que la família ha perdut el poder adquisitiu. Sigui com vulgui, tant en anglès com en les traduccions francesa i catalana, els autors donen, de manera més o menys conscient, unes connotacions als cognoms que es corresponen al tipus de personatge o al context socioeconòmic al qual pertanyen.

És important de remarcar que Oliver no va traduir a partir del text anglès original, sinó que es va basar en la versió francesa d'Augustin i Henriette Hamon, de 1924, i en la castellana de Julio Broutá, de 1920 (que no es va editar fins al 1949), totes dues concebudes per a l'escenari, de manera que tendeixen a l'enfocament funcionalista i adapten alguns elements per acostar-los al públic destinatari. A la versió d'Hamon, a més, també canvia l'espai de l'acció per París, els noms i cognoms dels personatges s'afrancesen i, consegüentment, la protagonista parla una varietat lingüística concreta associada a les classes populars parisenques. En canvi, Broutá manté Londres com a espai, únicament castellanitza els noms de pila d'alguns personatges, segurament per

facilitar-ne la pronunciació (Elisa, Enrique Higgins, Alfredo Doolittle), i fa que la florista tingui un dialecte madrileny, així que s'allunya menys de l'original i manté les situacions humorístiques que es generen en anglès, però, sense l'element de la suspensió de la credibilitat (*suspension of disbelief*) inherent al teatre, resulta poc natural que una florista londinenca parli com una noia madrilenya de classe baixa. Oliver es va inspirar en aquelles dues versions per manca de coneixements de l'anglès i, en comparar tots quatre textos en paral·lel es pot identificar l'origen dels referents en el català: per exemple, de la versió francesa, n'imita la idea del trasllat de l'espai de l'acció i l'adaptació dels noms i de la geografia, mentre que el tarannà de la Roseta té molts punts en comú amb la protagonista castellana. Amb tot, a partir de l'anàlisi detallada, no podem afirmar amb seguretat que sigui una traducció directa de cap dels tres referents, sinó que el dramaturg s'hi emmiralla per dotar de personalitat pròpia la versió catalana.

Aquest fet fa que es conegui com la «versió» d'Oliver i no la «traducció», distinció que reforça la signatura del text com si fos una creació pròpia. Així i tot, queda clar que no ho és per mitjà d'un del subtítol «versió lliure» de la comèdia de George Bernard Shaw. Des del nostre punt de vista, i després de l'anàlisi comparativa, la distinció respon essencialment a la idea tradicional que la traducció es manté «fidel» al text original i procura introduir el mínim de canvis possible, mentre que una versió lliure o adaptació és la que s'allunya de l'original perquè hi apareixen modificacions pensades per facilitar la comprensió als receptors. A més, no podem oblidar, d'una banda, que la finalitat primera de la traducció era ser posada en escena per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, una companyia de teatre amateur que volia establir les bases d'un teatre nacional català, i amb la qual Oliver va tenir una vinculació molt directa, i, de l'altra, la ferma convicció que a la tradició dramàtica catalana li calia emular el teatre estranger per a desenvolupar-se. En aquest context, les traduccions teatrals tenien la

doble funció d'escola d'actors i de model literari per als dramaturgs. La de *Pigmalió*, en concret, com les versions de Molière, respon a la voluntat oliveriana d'acostar tant com sigui possible l'obra al públic català per facilitar-ne la identificació i la catarsi, així com la de proposar un model de llengua literària «natural», que no soni artificial o impostada per als espectadors, tant en el registre estàndard com el col·loquial, al mateix temps que seguia fidelment les pautes gramaticals de Fabra i volia servir d'inspiració per a la normalització del català.

Miquel M. Gibert (1999) considera que els textos dramàtics oliverians es poden englobar en la categoria de paròdia, ja que parteix d'un referent concret i l'adapta i manipula per crear-ne un de nou amb referents i elements propis. En certa manera, per extensió, també podríem considerar la traducció de *Pigmalió* una «paròdia», en tant que la línia argumental, els personatges i les situacions són pràcticament idèntics a nivell superficial però Oliver els presenta des d'un enfocament nou i personal amb una finalitat concreta. Mentre que Shaw volia criticar obertament el classisme de la societat britànica de principi del segle XX, Oliver aprofita la història i els personatges del dramaturg irlandès per denunciar la lamentable situació de la llengua catalana sota el franquisme. Des del nostre punt de vista, però, no es distancia prou de l'original per ser considerada una paròdia ni pretén tergiversar-lo per crear una obra nova.

Tampoc no podem deixar de banda que la traducció teatral, a diferència d'altres gèneres, es reproduceix per mitjà de dos canals diferents: d'una banda, el text escrit i, de l'altra, pel canal audiovisual, en tant que la finalitat d'una obra de teatre és, en definitiva, ser representada a l'escenari davant d'un públic. Per aquesta raó, l'*skopos* del text dramàtic traduït és importantíssim en tant que, en funció de si la comèdia serà llegida o si serà posada en escena, el traductor prendrà un tipus de decisions específiques. Si l'obra està impresa, el lector té temps de llegir notes a peu de pàgina o

d'interrompre la lectura per cercar termes al diccionari o esbrinar l'origen dels elements socioculturals. En canvi, no es pot interrompre una representació i es dóna per fet que els espectadors podran entendre tots els referents en la immediatesa que ofereix el canal. És per aquest motiu que, en les traduccions teatrals, l'adaptació sol ser més acceptada que en altres gèneres. En definitiva, el tipus d'encàrrec i la finalitat del text són els elements principals que determinen les solucions per les quals opta el traductor.

En posar l'etiqueta de «versió lliure» o d'«adaptació» a un text que s'inspira directament en un altre, les nostres expectatives com a públic canvien i estem més predisposats a acceptar que, mentre que el nou tindrà molts elements en comú amb el de partida, es tracta d'un producte nou fet per un autor diferent. A més, és probable que la finalitat de l'adaptació sigui diferent de la de l'original, ja sigui presentar la mateixa idea des d'un punt de vista més proper als espectadors perquè s'hi sentin més identificats i la catarsi sigui més efectiva, o simplement perquè es considera que la temàtica es pot traslladar amb èxit a un altre àmbit sociocultural. Potser per això no ens estranyem de l'existència de nombroses retraduccions i adaptacions dels drames de Shakespeare situats en èpoques o en cultures diferents que pretenen demostrar l'universalitat dels temes que s'hi tracten, o la repetició de l'argument i la recreació dels personatges protagonistes d'*Orgull i prejudici*, de Jane Austen, en moltes de les comèdies romàntiques actuals. De la mateixa manera, ens sol agradar el gènere de la paròdia i reconèixer, sobretot en clau d'humor, els referents d'obres prèvies.

Creiem que, en el cas del *Pigmalió* de Joan Oliver, és adequat considerar-la una traducció si ho analitzem des del punt de vista funcionalista i admetem que els canvis que el dramaturg hi va realitzar eren necessaris per l'*skopos*. L'anàlisi minuciosa, línia per línia, demostra que tant l'estructura externa i interna com els diàlegs, les situacions i els personatges, es corresponen de manera gairebé idèntica als de l'anglès, si bé això es

deu, en part, al fet que Oliver reescriu l'obra directament a partir de de les versions francesa i castellana. Cal dir, però, que en el cas de l'adaptació francesa d'Hamon ens trobem amb una problemàtica semblant, ja que, en canviar Londres per París i afrancesar molts dels referents socioculturals, el grau de distància respecte de l'original de Shaw és superior al de la traducció de Broutá. En el cas de la versió castellana, ens trobem indubtablement davant d'una traducció perquè les modificacions socioculturals són mínimes. Pensem que, malgrat els canvis, en català no hi ha una reescriptura amb la voluntat de crear una obra completament nova inspirada conceptualment en un text que ja existia. En aquest context, els termes «versió» i «adaptació» s'empren com a sinònims de traducció.

Pigmalió no va tenir la mateixa repercussió que l'original de Shaw, en part perquè l'estrena va quedar limitada a dues funcions l'any 1957, una a Sabadell i una altra al Palau de la Música, i sembla que no s'ha recuperat per als circuits professionals des que va acabar la dictadura. El 1997, Xavier Bru de Sala va proposar una traducció «nova» que s'emmiralla clarament en la versió oliveriana: els personatges porten els noms que els va donar el sabadellenc, l'idiòlecte de la Roseta s'inspira en la de 1957, i fins i tot es manté Barcelona com a espai de l'acció, si bé Bru de Sala va considerar que era més encertat canviar el temps pels anys vint i emprar referents socioculturals diferents, com ara el Liceu en comptes del Palau de la Música. Sembla que, en part, volia oferir al públic català de final de segle una visió que considerava més apropiada, però el fet que la traducció de 1997 prengui de model la de 1957 i en mantingui tants elements «característics» indica fins a quin punt la versió oliveriana ha esdevingut canònica i influent en el sistema literari català.

Malauradament, no hi ha prou documentació sobre el procés de traducció de *Pigmalió*, de manera només podem intuir, a partir de cartes i d'articles o altres escrits en

què reflexiona sobre la llengua i, sobretot, la traducció, què va motivar Oliver a escollir les solucions que han quedat per escrit: d'una banda, la voluntat de donar un caràcter marcadament local al text, ple de referents socioculturals i lingüístics del català, i, de l'altra, la imitació de les estratègies traductores de les versions castellana i francesa, que va seguir més que no pas l'original anglès per falta de coneixements d'aquesta llengua. De fet, en la confecció d'aquest treball hem vist que no ha quedat constància de tota l'obra traductora del poeta i dramaturg, en part perquè ell mateix volia evitar que se s'associés el seu nom amb productes literaris que considerava inferiors, especialment moltes de les traduccions que va fer per poder subsistir a la tornada de Xile. Caldria dur a terme una tasca documental i arxivística enorme a les editorials barcelonines i a l'arxiu particular d'Oliver, especialment entre els anys 1948 i 1965, a la recerca d'indicis que vinculin els pseudònims amb l'escriptor. D'aquesta manera, es podria estudiar molt més a fons la faceta traductora de l'autor, ja que sospitem que va tenir un abast molt més ampli del que ha quedat documentat.

D'altra banda, l'anàlisi de *Pigmalió* ens ha servit per a reflexionar entorn del terme «adaptació» i proposar-ne una definició, però considerem que caldria revisar-la i ampliar-la a partir de la dissecció d'un corpus textual molt més gran, no només d'un estudi de cas individual. Per aquest motiu, creiem que fóra interessant d'observar les versions oliverianes per als Quaderns de Teatre de l'ADB i de les obres de Molière i trobar-hi punts en comú i divergències pel que fa a les estratègies traductores del dramaturg, fent èmfasi en el context en què van aparèixer: el paper de la censura, la finalitat de les adaptacions, els canals de difusió, etc. A més, això també ens permetria d'establir un punt de vista més ampli respecte a la proposta del model de llengua literària «natural» i amb intenció normalitzadora, especialment en uns contextos dramàtics en què la llengua no té un paper argumental destacat, així com observar fins a

quin punt les traduccions dutes a terme sota el franquisme han influït en la llengua estàndard actual, tant en la literatura com en l'ús quotidià.

BIBLIOGRAFIA

AGOST, Rosa (2001). “Traducción, ideología y norma: entre la institución y el destinatario”. *Trans*, núm. 5, p. 127-142.

ARBONÈS, Jordi (1973). *Teatre català de postguerra*. Barcelona: Pòrtic.

BACARDÍ, Montserrat i GODAYOL, Pilar (2011). *Diccionari de la traducció catalana*. Vic: Eumo.

BACARDÍ, Montserrat (2012). *La traducció catalana sota el franquisme*. Lleida: Punctum.

BACARDÍ, Montserrat (2012). *Joan Oliver, traductor de contraband i retraductor de circumstàncies*. Sabadell: Fundació Bosch i Cardellach.

BACARDÍ, Montserrat; DOMÈNECH, Ona; GELPÍ, Cristina; PRESAS, Marisa (2012). *Teoria i pràctica de la traducció*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.

BAKER, Mona (ed.) (1998). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres: Routledge.

BASTIN, Georges L. (1993). “La notion d’adaptation en traduction”. *META*, 38:3, p. 473-478

BENACH, J.A. (1969). “*Pigmalió* en homenaje a Pompeu Fabra”. *El Correo Catalán*, 28432 (21 de febrer).

BENQUEREL, Xavier; OLIVER, Joan (1999). *Epistolari*. Ed. de Lluís Busquets i Grabulosa. Barcelona: Proa.

BERTOLINI, John A. (1991). *The Playwrighting Self of Bernard Shaw*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

BLEDSLOE, Victoria (2013). “Cross-Cultural Adaptation by Medieval Travelers along the Silk Road. Concepts of Understanding”. A: Lawrence Raw (ed.). *The Silk Road of Adaptation: Transformations Across Disciplines and Cultures*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, p. 26-34.

BOIX-FUSTER, Emili (2006). “Els *Pigmalió*s catalans de Joan Oliver i Xavier Bru de Sala: dues aportacions separades per quaranta anys”. *Els Marges*, 78, p. 55-80.

BORRÀS, Xavier (1987). *Joan Oliver, tal com raja*. Bcelona: El Llamp.

BOU, Enric (1987). “Joan Oliver – «Pere Quart»”. A: DE RIQUER, Martí; COMAS, Antoni; MOLAS, Joaquim. *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Ariel, vol. 10, p.287-301.

BRITISH HISTORY ONLINE. *Hanwell* [en línia]. URL: <http://www.british-history.ac.uk/vch/middx/vol3/pp220-224> (darrera consulta 2 de febrer del 2015)

BUSQUETS I GRABULOSA, Lluís (1992). “Josep Ferrater Mora, Joan Oliver and Xavier Benguerel in Chile”. *Catalan Writing*, 9, p. 67-72.

CAMPILLO, Maria (1994). *Escriptors catalans i compromís antifeixista*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

CASALS I GARCIA, Lluís (1981). *Joan Oliver i la “Colla de Sabadell”*. Sabadell: Fundació Bosch i Cardellach.

CASAS, Joan (1989). “Pròleg”. A: Joan Oliver. *Versions de teatre*. Barcelona: Proa, p. 7-25.

CASSIN, Barbara (ed.) (2014). *Dictionary of Untranslatables. A Philosophical Lexicon*. Trad.: Steven Rendall *et al.* Princeton: Princeton University Press.

CIURANS PERALTA, Enric. *Universitat, cultura i teatre a la dècada dels cinquanta. L'Agrupació de Teatre Experimental i el Teatre Viu*. [Tesi doctoral]. Barcelona: Universitat de Barcelona.

COCA, Jordi (1978). *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona: intent de teatre nacional català (1955-1963)*. Barcelona: Institut del Teatre / Edicions 62.

COCA, Jordi; GALLÉN, Enric; VÀZQUEZ, Anna (1982). *La Generalitat republicana i el teatre (1931-1939). Legislació*. Barceona: Institut del Teatre / Edicions 62.

COSERIU, Eugeniu (1977a). *El hombre y su lenguaje*. Madrid: Gredos.

CRYSTAL, David (1988). *The English Language*. Londres: Penguin.

DUHAMEL, Georges (2003). *Confession de minuit*. [Llibre electrònic]. URL: <http://www.gutenberg.org/ebooks/10290>

ENGLISH HERITAGE. *Eynsford Castle* [en línia]. URL: <http://www.english-heritage.org.uk/daysout/properties/eynsford-castle/history-and-research/> (darrera consulta: 12 de febrer del 2015).

ESPASA BORRÀS, Eva (2000). *La traducció dalt de l'escenari*. Vic: Eumo.

EVEN-ZOHAR, Itamar (1978). *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv: Porter Institute.

EVEN-ZOHAR, Itamar (1990). “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”. *Polysistem Studies. Special Issue of Poetics Today*, 11, p. 45-51.

FÀBREGAS, Xavier (1977). “Pròleg”. A: Joan Oliver. *Obres completes. Teatre original*. 2a ed.: 1999. Barcelona: Proa, p. 7-26.

FÀBREGAS, Xavier (1979). "El teatre de Joan Oliver". *AVUI* (29 de novembre), p. 6.

FARRERAS, Martí (1957). "Pigmalió". *Destino* (1 de juny), p. 37.

FERRATER MORA, Josep (1969). "Pròleg". *De Joan Oliver a Pere Quart*. Barcelona: Edicions 62, p. 5-8.

FERRATER MORA, Josep; OLIVER, Joan (1988). *Joc de cartes. Epistolari 1948-1984*. Barcelona: Edicions 62.

FOGUET I BOREU, Francesc (1999). *El teatre català en temps de guerra i revolució (1936-1939)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

FOGUET I BOREU, Francesc (1999). "Introducció". A: Joan Oliver. *Teatre de guerra i revolució de Joan Oliver*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes.

FOGUET, Francesc; SANTAMARIA, Núria; SAUMELL, Mercè (ed.) (2011). *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona: entre el mite i la realitat?* Lleida: Pnctum.

FONTCUBERTA, Judit (2001). "Les traduccions catalanes de Molière". *Quaderns. Revista de traducció*, 6, p. 79-105.

FONTCUBERTA, Judit (2005). *Molière a Catalunya*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

FONTCUBERTA, Judit (2007). *Molière en català. Les reflexions dels traductors*. Lleida: Punctum.

FORMOSA, Feliu (1969). "El teatre". A: *De Joan Oliver a Pere Quart*. Barcelona: Edicions 62, p. 59-72.

GALLEGO ROCA, Miguel (1994). *Traducción y literatura: los estudios literarios ante las obras traducidas*. Madrid: Júcar.

GALLÉN, Enric (1985). *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*. Barcelona: Institut del Teatre / Edicions 62.

GALLÉN, Enric (1993). "Dades per a una anàlisi del teatre a Catalunya. 1939-1993". *Caplletra*, 14, p. 11-30.

GALLÉN, Enric (2013). "Traducció i censura teatral sota la fèrula franquista dels anys cinquanta". *Quaderns. Revista de traducció*, 20, p. 95-116.

GALLÉN, Enric (2013). "Traduir teatre durant el franquisme. El cas dels 'Quaderns de teatre ADB' (1959-1982)". A: M. Àngels Verdaguer (ed.). *Traduir els clàssics, antics i moderns*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 327-350.

- GAMBIER, Yves (1992). "Adaptation: une ambiguïté à interroger". *META*, 37:3, p. 421-425.
- GIBERT, Miquel M. (1993). "Joan Oliver i Salvador Espriu en el teatre de postguerra". *Caplletra*, 14, p. 103-126.
- GIBERT, Miquel M. (1998). *El teatre de Joan Oliver*. Barcelona: Institut del Teatre.
- GIBERT, Miquel M. (1999). "Per una revaloració del teatre de Joan Oliver". *Serra d'Or*, 475-476 (juliol-agost), p. 54-57.
- GIBERT, Miquel M. (1999). "Pròleg". A: Joan Oliver. *Obres completes. Teatre original*. 2a ed. Barcelona: Proa.
- GIBERT, Miquel M. (2001). "Joan Oliver, traductor de Molière". A: Francisco Lafarga i Antonio Domínguez (eds.). *Los clásicos franceses en la España del siglo XX. Estudios de traducción y recepción*. Barcelona: PPU, p. 155-161.
- GIBERT, Miquel M. i MESALLES, Helena (2001). "Centenari Joan Oliver: notícies per a un balanç". *Llengua & Literatura*, 12, p. 561-567.
- GIBERT, Miquel M. (2009). "Els Molière de Joan Oliver". *Quaderns. Revista de Traducció*, 16, p. 43-53.
- GIBERT, Miquel M (2010). "Goldoni en les traduccions de J.M. de Sagarra i de J. Oliver". *Llengua & Literatura*, 21, p. 311-323.
- GREENE, Nicholas (2003). "Introduction". A: George Bernard Shaw. *Pygmalion*. Londres: Penguin, p. xiii-xviii.
- GRIFFITH, Gareth (1993). *Socialism and the Superior Brains: The Political Thought of Bernard Shaw*. Londres: Routledge.
- GUILLAMON, Julià (2005). *Literatures de l'exili*. Barcelona: Diputació de Barcelona.
- GUILLAMON, Julià (2008). *El dia revolt*. Barcelona: Empúries.
- HATIM, Basil; MASON, Ian (1990). *Discourse and the Translator*. Londres/Nova York: Longman.
- HERMANS, Theo (1985). *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Londres: Croom Helm.
- HIDDEN LONDON. *Wimpole Street, Westminster* [en línia]. URL: <http://hidden-london.com/gazetteer/wimpole-street/> (darrera consulta 2 de febrer del 2015)
- HOLROYD, Michael (1989). *Bernard Shaw. Volume 2: 1898-1918. The Pursuit of Power*. Londres: Penguin Books.

- HOLZ-MÄNTTÄRI, Justa (1984). *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia.
- HURTADO ALBIR, Amparo (2001). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- JÄÄSKELÄINEN, Riita (1996). "Hard Work Will Bear Beautiful Fruit. A Comparison of Two Think-Aloud Protocols". *META*, 41.1, p. 60-74.
- KIRALY, Donald (1995). *Pathways to Translation. Pedagogy and Process*. Kent: The Kent State University Press.
- KONIECZNA-TWARDZIKOWA, Jadwiga (1999). "¿Es el *Quijote* una traducción?"[en línia] URL: http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_III/cg_III_27.pdf (darrera consulta: 14 d'octubre del 2014).
- "La traducció d'*Els mots* de Sartre" (1966). *Serra d'Or*, 3 (març), p. 9-10.
- LEFEVERE, André (1977). *Translating Literature. The German Tradition from Luther to Rosenzweig*. Assen: Van Gorcum.
- LEFEVERE, André (1992). *Translation, History, Culture. A sourcebook*. Londres: Routledge.
- LÓPEZ SANTOS, Antonio (1989). *Bernard Shaw y el teatro de vanguardia*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- LÖRSCHER, Wolfgang (2005). "The Translation Process: Methods and Problems of its Investigation". *META*, 50.2, p. 597-608.
- MALÉ, Jordi (2009). "Joan Oliver (Pere Quart)". *Panorama crític de la literatura catalana. VI. Segle XX: de la postguerra a l'actualitat*. Barcelona: Vicens Vives, p. 210-215.
- MANENT, Albert (1979). "Sàtira, lírica, paradoxal". *AVUI* (29 de novembre), p. 7.
- MANENT, Albert (1989). *La literatura catalana a l'exili*. 2a ed. Barcelona: Curial.
- MARCHI, Maria Bàrbara. *Cercle Artístic de Sant Lluç 1893-2009: història d'una institució referent per a la cultura barcelonina*. [Tesi doctoral] [En línia]. URL: http://tdx.cat/bitstream/handle/10803/22653/MBM_TESI.pdf?sequence=1 (Darrera consulta: 13 de juliol del 2015).
- MARCO, Josep (2002). *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària*. Vic: Eumo.
- MARTÍ I CASTELL, Joan (coord.) (1985). *Coneguem els nostres parlars*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

- MAYORAL, Roberto (1994). “La explicitación de información en la traducción intercultural”. A: Amparo Hurtado (ed.). *Estudis sobre la traducció*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, p. 73-96.
- MOLAS, Joaquim (1960). “Introducció al teatre de Joan Oliver”. A: Joan Oliver. *Tres comèdies: Primera representació. Ball robot. Una drecera*. Barcelona: Selecta, p. 5-15.
- MOLAS, Joaquim (1969). “La prosa narrativa”. A: *De Joan Oliver a Pere Quart*. Barcelona: Edicions 62, p. 73-80.
- MOLINA, Lucía (2001). *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español*. [Tesi doctoral]. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- MOLINA, Lucía; HURTADO, Amparo (2002). “Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach”. *META*, 47.4, p. 498-512.
- MUNDAY, Jeremy (2001). *Introducing Translation Studies*. Londres: Routledge.
- NEWMARK, Peter (1981). *Approaches to Translation*. Nova York: State University of New York Press.
- NORD, Christiane (1988). *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Heidelberg: Groos.
- OLALLA SOLER, Christian; HURTADO, Amparo (2014). “Estudio empírico de los culturemas según el grado de adquisición de la competencia traductora. Un estudio exploratorio”. *Sendebarr*, 25, p. 9-38.
- OLIVER, Joan (1970). *Tros de paper*. Barcelona: Ariel.
- OLIVER, Joan (1977). *Teatre original*. Barcelona: Proa.
- OLIVER, Joan i Pere Calders (1984). *Diàlegs a Barcelona*. Ed. a cura de Xavier Febrés. Barcelona: Laia.
- OLIVER, Joan (1989). *Versions de teatre*. Barcelona: Proa.
- OLIVER, Joan (1999). *Obra en prosa*. Barcelona: Proa.
- OLIVER, Joan (2000). *Marines soledats. Cartes a Conxita Riera*. Sabadell: La Mirada
- OLIVER, Joan (2010). *Pigmalió*. 11a ed. Barcelona: Edicions 62

PARCERISAS, Francesc (2009). *Traducció, edició, ideologia. Aspectes sociològics de les traduccions de la Bíblia i de l'Odissea al català*. Vic: Eumo.

PARCERISAS, Francesc (2013). *Sense mans. Metàfores i papers sobre traducció*. Barcelona: Galàxia Gutenberg.

PONS, Agustí (1979). "Joan Oliver: 'Sóc un autor dramàtic frustrat per les circumstàncies'". *AVUI* (29 de novembre), p. 6-7.

PORCEL, Baltasar (1966). "Joan Oliver, decapitador verbal". *Serra d'Or*, 2, p. 74.

PORCEL, Baltasar (1969). "Retrat, amb farciments". A: *De Joan Oliver a Pere Quart*. Barcelona: Edicions 62, p. 11-15.

PUIG MOLIST, Carme (2001). *Les col·laboracions de Joan Oliver al Diari de Sabadell (1923-1928)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

RABADÁN, Rosa (1994). "Traducción, intertextualidad, manipulación". A: Amparo Hurtado (ed.). *Estudis sobre la traducció*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, p. 129-140.

RAJEWSKY, Irina O. (2005). "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". *Intermedialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, 6, p. 43-64.

RAMOS PINTO, Sara (2009). "How important is the way you say it? A discussion on the translation of linguistic varieties". *Target: International Journal of Translation Studies*, 21.2, p. 289-307.

RAW, Lawrence (ed.) (2013). *The Silk Road of Adaptation: Transformations Across Disciplines and Cultures*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

RIERA, Ignasi (1999). "La pervivència de Joan Oliver/Pere Quart". A: Josep M. Balaguer (ed.). *Joan Oliver "Pere Quart"*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes.

RIERA, Ignasi (2000). *Joan Oliver/Pere Quart. L'inventor de jocs*. Barcelona: Proa.

SAMSÓ, Joan (1994-1995). *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública (1939-1951)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

SHAW, G. Bernard (1925). *Pygmalion*. Trad. d'Augustin i Henriette Hamon. Les Cahiers Dramatiques, núm. 14. París: Théâtre et Comœdia Illustré.

SHAW, G. Bernard (1949). *Pigmalió*. Trad. de Julio Broutá. Madrid: Crisol.

SHAW, G. Bernard (1997). *Pigmalió*. Trad. de Xavier Bru de Sala. Barcelona: La Magrana.

- SHAW, G. Bernard (2003). *Pygmalion*. Londres: Penguin Classics.
- SHAW, G. Bernard (2004). *The Philanderer*. [Llibre electrònic] URL: <http://www.gutenberg.org/ebooks/5071>
- SNELL-HORNBY, Mary (1990). "Linguistic Transcoding or Cultural Transfer? A Critique of Translation Theory in Germany". A: Susan Bassnet i André Lefevere (eds.). *Translation, History and Culture*. Londres: Cassell.
- TOURY, Gideon (1995). *Descriptive Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins.
- TURULL, Toni (1984). *Pere Quart, poeta del nostre temps*. Barcelona: Edicions 62.
- TYMOCZKO, Maria (1990). "Translation in Oral Tradition as a Touchstone for Translation Theory and Practice". A: Susan Bassnet i André Lefevere (eds.). *Translation, History and Culture*. Londres: Cassell, p. 46-55.
- VALLVERDÚ, Francesc (1969). "La llengua". A: *De Joan Oliver a Pere Quart*. Barcelona: Edicions 62, p. 16-26.
- VALLVERDÚ, Francesc (1986). "Pròleg". A Joan Oliver. *Pigmalió*. Barcelona: Edicions 62, p. 5-8.
- VEGA, Miguel Ángel (1994). *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra.
- VENUTI, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres: Routledge.
- VENUTI, Lawrence (ed.) (2000). *The Translation Studies Reader*. Londres: Routledge.
- VINAY, Jean-Paul, DARBELNET, Jean (1958). *Comparative Stylistics of French and English. A Methodology for Translation*. Trad. de Juan C. Sager i M.-J. Hamel. Amsterdam: John Benjamins.
- WAGNER, Bertrand M. (1930). "Henry Sweet: Shaw's 'Pygmalion'". *Studies in Philology*, 27.4 (octubre). University of North Carolina Press, p. 558-572.
- WARD, A.C. (1966). "General Introduction to the Works of Bernard Shaw". A: George Bernard Shaw. *Pygmalion. A Romance in Five Acts*. Londres: Longmans, Green and Co. Ltd., p. 119-148.
- WESTMINSTER CITY HALL. *Lisson Grove* [en línia]. URL: http://transact.westminster.gov.uk/docstores/publications_store/Lisson%20Grove%20CAA%20SPG.pdf (darrera consulta: 19 de gener del 2015).

WHELEHAN, Imelda (2013). "Where are We and are We There Yet?". A: Lawrence Raw. *The Silk Road of Adaptation: Transformations Across Disciplines and Cultures*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, p. 14-25.

WOODSWORTH, Judith (1995). "The emergence of national literatures". A: Jean Delisle i Judith Woodsworth. *Translators through History*. Amsterdam: John Benjamins, p. 67-92.

ANNEX I

Fragment de l'acte I: Eliza confon Higgins amb un policia¹⁸

ANGLÈS	FRANCÈS	CASTELLÀ	CATALÀ
<p>THE GENTLEMAN. Now don't be troublesome: theres a good girl. [Trying his pockets] I really havnt any change – Stop: heres three hapence, if that's any use to you [<i>he retreats to the other pillar</i>].</p> <p>THE FLOWER GIRL [<i>disappointed, but thinking three half-pence better than nothing</i>] Thank you, sir.</p> <p>THE BYSTANDER [<i>to the girl</i>] You be careful: give him a flower for it. Theres a bloke here behind taking down every blessed word youre saying. [<i>All turn to the man who is taking notes</i>].</p> <p>THE FLOWER GIRL [<i>springing up terrified</i>] I aint done nothing wrong by speaking to the gentleman. Ive a right to sell flowers if I keep off the kerb. [<i>Hysterically</i>] I'm a respectable girl: so help me, I never spoke to him except to ask him to buy a flower off</p>	<p>LE MONSIEUR. – Allons, me m'ennuyez pas. (<i>Tâtant ses poches.</i>) Non, vraiment, je n'ai pas de monnaie... Ah, attendez : voilà cinq sous, si cela peut vous être utile.</p> <p>LE SPECTATEUR. – ‘Tention, dites donc ! Donnez-lui une fleur en pour, car il y a là derrière un type qui écrit tout ce que vous dites. (<i>Tout le monde se retourne pour regarder l'homme qui prend des notes.</i>)</p> <p>LA MARCHANDE DE FLEURS, <i>se relevant, terrifiée.</i> – J'ai rien fichu d'mal, moi, en jactant au mossieu ! J'ai bien le droit de vendre des fleurs, si j'reste en bas du trottoir... (<i>Nerveusement.</i>) Oh, m'ssieu soyez bath, le laissez pas m'accuser, qu'est-ce que je prendrais pour mon rhume alors ?... Y m'enlèveraient ma renommée et y me cavaleraient dans les rues pour avoir parlé à un</p>	<p>EL CABALLERO Vaya, no molestes. ¡Cuando te digo que no llevo! (<i>Buscando por sus bolsillos.</i>) ¿No lo he dicho?... ¡Calla! Aquí tengo seis peniques en plata, a ver si nos arreglamos.</p> <p>LA FLORISTA Pues sueltos llevo cinco peniques. Tome dos ramiyetes y los cinco dichos. Le sale a medio penique ca ramiyete. Me parece que... (<i>Da un grito, pues un vendedor de periódicos, de unos doce años, acaba de pellizcarla en el brazo.</i>) ‘Golfo, marrano! ¿Qué ties tú que pellizcarme? (<i>Restregándose el brazo.</i>) ¡Qué animal!</p> <p>EL GOLFO Es pa anunciarme.</p>	<p>Fontanella: No et dic que no en tinc! (<i>Forfollant per les butxaques.</i>) Ah, mira! Aquí surt una moneda estranya... Si la vols...</p> <p>Roseta (<i>prenent la moneda</i>): Deu ralets! Mai menos! N'hi ha per un llangüet! Tingui, cavaller.</p> <p>Fontanella: No, gràcies. Te les regalo.</p> <p>Un Desconegut (<i>a Roseta</i>): Al tanto, nena! Aquí darrere hi ha un tio de la secreta. Si es pensa que demanes caritat, palmes.</p> <p>Roseta: Io, caritat? (<i>Ofesa.</i>) On és el sera?</p> <p>(<i>Esverada, mira a una banda i altra.</i>)</p> <p>El Desconegut: Allà al racó. Mira com va prenent notes...</p> <p>Roseta (<i>espantada</i>): Io no fai mal a ningú! Sóc pobra, però tan honrada</p>

¹⁸ En tots els casos hem respectat l'ortografia i la puntuació de les edicions emprades.

<p>me. <i>[General hubbub, mostly sympathetic to the flower girl, but deprecating her excessive sensibility. Cries of Don't start hollerin. Who's hurting you? Nobody's going to touch you. Whats the good of fussing? Steady on. Easy easy, etc., come from the elderly staid spectators, who pat her comfortingly. Less patient ones bid her shut her head, or ask her roughly what is wrong with her. A remoter group, not knowing what the matter is, crowd in and increase the noise with question and answer]:</i> Whats the row? What-she-do? Where is he? A tec taking her down. What! him? Yes: him over there: Took money off the gentleman, etc. THE FLOWER GIRL <i>[breaking through them to the gentleman, crying wildly]</i> Oh, sir, dont let him charge me. You dunno what it means to me. They'll take away my character and drive me on the streets for speaking to gentlemen. They – THE NOTE TAKER <i>[coming forward on her right]</i> There! There! There! There! Who's hurting you, you silly</p>	<p>monsieur... LE MONSIEUR QUI PREND DES NOTES, <i>s'avançant à sa gauche. Tous les autres se massent autour de lui.</i> – Là là, là là, là là,... Qui est-ce qui vous fait quelque chose, petite imbécile?... Pour qui me prenez-vous ? LE SPECTATEUR. – Ça va bien, c'est un monsieur comme y faut. Vous n'avez qu'à regarder ses bottines... <i>(Expliquant au monsieur qui prend des notes.)</i> Elle croyait que vous étiez une bourrique, monsieur. LE MONSIEUR QUI PREND DES NOTES, <i>avec un vif intérêt.</i> – Et qu'est-ce que c'est, une bourrique ? LE SPECTATEUR, <i>inapte à donner une explication.</i> – Une bourrique, c'est... ben, c'est une bourrique, quoi !... Qué que vous voulez qu'on dise autrement ? Une espèce de mouchard, quoi ? LA MARCHANDE DE FLEURS, <i>toujours craintive.</i> – Je jure que j'ai jamais dit un mot... LE MONSIEUR QUI PREND DES NOTES, <i>avec autorité, mais bonne humeur.</i> – Taisez-vous ! Taisez-</p>	<p>LA FLORISTA Pues ni que fuera el Padre Santo. ¡Mira que anunciarse con cardenales! EL GOLFO Cállate, pelucha, y hazme caso a mí. A ver si vas a la Comi (<i>Bajando la voz.</i>), que allí detrás hay uno de la ronda, que no me gusta naa. Ya sabes lo que dice el bando...: que a las floristas os está prohibido molestar al público. Me paese que el poli aquel te está apuntando. LA FLORISTA (<i>Muy asustada</i>) Yo no he hecho naa malo. Tengo derecho a vender flores, que pa eso pago mi licencia. Yo soy una chica honraa, y a ese cabayero solo le dije que me comprar a unos ramiyetes. EL GOLFO ¿A mí qué me cuentas? Por lo que puá tronar, ándate con cuidao. «¡La Nación!» (<i>Se aleja al través de la lluvia.</i>) LA FLORISTA Usteddes, señores, son testigos... que</p>	<p>com la primera. Em dedico a la compra-venta, què passa? Fonanella: No cridis. Ningú no et molesta. Roseta: Es veu que si una no té una tenda amb un bon raig de pluja a l'escaparate i un lletrero que digui fleurs pour vous, ja es pensen que una va contra l'aixuntament i me l'emmanillen com un axioma! <i>(Aldarull general. La majoria dels espectadors van a favor de la noia, però reproven el seu excés d'escarafalls.)</i> Diverses veus: Què és aquest escàndol?... Calleu, si us plau!... No n'hi ha per tant!... Però si ningú no li ha dit res? <i>(Alguns dels més pròxims proven de calmar Roseta i fins i tot li donen copets a l'esquena. Els més allunyats contribueixen al tumult en voler aclarir el que ha passat.)</i> Què ha estat... Algun lladregot!... Què ha fet?... Sembla que l'han</p>
---	--	---	---

<p>girl? What do you take me for? THE BYSTANDER. It's aw rawt: e's a gentleman: look at his bə-oots. [Explaining to the note taker] She thought you was a copper's nark, sir. THE NOTE TAKER [with quick interest] Whats a coppe's nark? THE BYSTANDER [inapt at definition] It's a – well, it's a copper's nark, as you might say. What else would you call it? A sort of informer. THE FLOWER GIRL [still hysterical] I take my Bible oath I never said a word – THE NOTE TAKER [overbearing but good-humored] Oh, shut up, shut up. Do I look like a policeman? THE FLOWER GIRL [far from reassured] Then what did you take down my words for? How do I know whether you took me down right? You just shew me what you've wrote about me. [The note taker opens his book and holds it steadily under her nose, though the pressure of the mob trying to read it over his shoulders would upset a weaker man]. Whats that? That aint proper writing. I cant read that.</p>	<p>vous !... Est-ce que j'ai l'air d'un policier ? LA MARCHANDE DE FLEURS, loin d'être rassuré. – Alors, pourquoi que vous avez écrit c'que j'ai dit ?... J'sais t'y moi, si vous m'avez bien prise ?... Montrez un peu c'que vous avez écrit su'moi. (Le Monsieur qui prend des notes ouvre son carnet et lui fourre sous le nez.) Qué que c'est que ça ?... C'est pas de la vraie écriture !... J'peux pas lire ça ... LE MONSIEUR QUI PREND DES NOTES. – Moi, je le peux. (Il lit en reproduisant exactement la prononciation de la marchande.) «Allons, mon cap'taine, courage et ajetez une fleur à un pauv' marchande.» LA MARCHANDE DE FLEURS, très affligée. – Et tout ça pasque j'l'ai appelé cap'taine... j'voulais ren faire d'mal... (Au monsieur.) Oui, m'sieu, j'vous en prie, le laissez pas m'accuser pour un mot comme c'lui-là. Vous... LE MONSIEUR. – Vous accuser !... Mais je n'accuse personne, moi !... (Au monsieur qui prend des notes.)</p>	<p>yo no he hecho naa malo. (Tumulto general, en su mayoría expresando simpatías a la florista, pero protestando contra sus alharacas.) LA MUCHEDUMBRE ¡Cállate la boca, tonta; que nadie se mete contigo, caramba! ¡Calma, calma, chica! ¡Pero qué pamemas son ésas! ¡Qué escandalosa es la criatura! ¡No le da poco fuerte a la niña! (Óyese decir por varios. Algunos hombres le dan golpecitos en los hombros de un modo protector. Otros, malhumorados, quieren que se calle o se vaya con la música a otra parte. Un grupo, que no se ha enterado de lo que ha sucedido, trata de acercarse y aumenta la confusión con sus empujones y preguntas.) ¿Qué demonios pasa? ¿Qué le sucede a la muchacha ? ¿Dónde está él ? ¿Un policía tomando notas? Ya se supone lo que habrá sido. Habrá querido meter la mano en el bolsillo de alguien... Ya se sabe cómo las gastan esas chicuelas.</p>	<p>atrapada in fraganti... Roseta (creient-se amenaçada es precipita cap a Fontanella, que s'havia apartat d'ella i crida): Senyor, vostè em guardarà de mentir! Digui la vritat: li he pispat algo? Li he tocat un fil de la roba? Em defenso les monxetes com un altra! Senyor, no dixi que em diguin al jusgat de guàrdia, que el meu pare em freixiria a garrotades! Que em registrin! Un Plaga (fent acció d'anar-la a escorcollar): Amb molt de gust, prenda! Som-hi! Roseta (rebutjant-lo amb una empenta): Puixa aquí dalt i voràs ta tia! Sinvergüensa! (Rialles generals. Deseperada, assenyaland Jordana, que pren notes amb rapidesa.) Oi que sí! Aquell paio va possant tot el que dic en el seu cartipàs! Pobra de mi! Jordana (s'obre pas cap a Roseta, els altres els envolten): Es pot saber què li passa a aquesta mossa? Per qui</p>
--	---	--	--

<p>THE NOTE TAKER. I can. [<i>Reads, reproducing her pronunciation exactly</i>] ‘Cheer ap, Keptin; n’ baw ya flahr orf a pore gel.’</p> <p>THE FLOWER GIRL [<i>much distressed</i>] It’s because I called him Captain. I meant ho harm. [<i>To the gentleman</i>] Oh, sir, don’t let him lay a charge agen me for a word like that. You –</p> <p>THE GENTLEMAN. Charge! I make no charge. [<i>To the note taker</i>] Really, sir, if you are a detective, you need not begin protecting me against molestation by young women until I ask you. Anybody could see that the girl meant no harm.</p> <p>THE BYSTANDERS GENERALLY [<i>demonstrating against police espionage</i>] Course they could. What business is it of yours? You mind your own affairs. He wants promotion, he does. Taking down people’s words! Girl never said a word to him. What harm if she did? Nice thing a girl cant shelter from the rain without being insulted, etc., etc., etc. [<i>She is conducted by the more sympathetic demonstrators back to her plinth, where she resumes her</i></p>	<p>Si vous êtes un policier, monsieur, je vous assure qu’il est absolument inutile de vouloir me protéger, avant que je vous le demande, contre les molestations de jeunes femmes... Tout le monde a très bien vu que cette jeune fille ne me voulait aucun mal.</p> <p>TOUS LES SPECTATEURS, <i>protestant contre l’espionnage de la police.</i> – Sûr qu’on l’a vu... En quoi que cela vous regarde-t-il... Mêlez-vous de vos affaires !... Pour sûr, il veut de l’avancement... Inscrire les paroles des gens !... a fille ne lui a même pas dit un mot... Et pis quel mal qu’y aurait eu si elle lui en avait dit un ?... Eh ben, c’est du joli, qu’une jeune fille ne puisse plus s’abriter contre la pluie sans qu’on l’insulte. Etc., etc.</p> <p>LE SPECTATEUR. – C’est pas une mouche, c’est un impudent... Se mêle-de-tout... V’la ce qu’il est, c’est moi qui vous le dis. Regardez ses bottines.</p> <p>LE MONSIEUR QUI PREND DES NOTES, <i>s’adressant à lui avec sympathie.</i> – Et comme va toute votre famille de Grenelle ?</p>	<p>LA FLORISTA (<i>Cada vez más apurada, fuera de sí, se precipita al través de los circunstantes hacia el caballero de marras, y grita desafortadamente.</i>)</p> <p>Oiga usted, cabayero: diga usté la verdá. ¿Qué es lo que he hecho yo? Yo no he quitao naa a nadie. Que me registren.</p> <p>UN GUASÓN (<i>Arrimándose.</i>) Servirodito no tiene inconveniente. Manos a la obra...</p> <p>LA FLORISTA (<i>Dándole un golpe en la mano que acercaba.</i>) Tóquese usted las narices...</p> <p>EL DE LAS NOTAS (<i>Yendo hacia ella seguido de todos.</i>) Vaya, vaya, calma. ¿Por quién me has tomado a mí?</p> <p>EL DESCONOCIDO Es verdad: no es poli: es un caballero. No hay más que ver su calzado. (<i>Explicando al de las notas.</i>) Aquí la gachi le ha tomao por otro. S’ha figurao qu’era usté un guiri.</p>	<p>m’ha pres?</p> <p>El Desconegut: No, m’hi jugaria un peix. No ho és, de la poli. Fixeu-vos com va calçat. (A Jordana.) Aquí, la nena, l’ha pres per altre. S’ha cregut que era de la bòfia.</p> <p>Jordana: Bòfia, oi? (<i>En pren nota.</i>)</p> <p>El Desconegut: Home, a mi no m’hi emboliqui...</p> <p>(<i>S’aparta, recelós.</i>)</p> <p>Roseta: Li juro per la salut de la mama, en pau descansi, que io no en fai de coses lletxes!</p> <p>Jordana (<i>imperios, però de bon humor</i>): Calla, si pots, florista. No diguis més bajanades. És que tinc pinta de policia, jo?</p> <p>Roseta (<i>encara amb desconfiança</i>): Dòs llavonnes, què treu nas aixòs d’apuntar tot lo que dic, com un txibato? Qui sap quins penxaments em carrega! Ensenyi-m’ho, si és tan maco!</p> <p>(Jordana li posa el quadern davant els ulls. Monts s’arremolinen al voltant de Roseta i Jordana i intenten</p>
--	---	---	--

<p><i>seat and struggles with her emotion</i>]. THE BYSTANDER. He aint a tec. He's a blooming busy-body: that's what he is. I tell you, look at his bæ-oots. THE NOTE TAKER [<i>turning on hm genially</i>] And how are all your people down at Selsey? THE BYSTANDER [<i>suspiciously</i>] Who told you my people come from Selsey? THE NOTE TAKER. Never you mind. They did. [<i>To the girl</i>] How did you come to be up so far east? You were born in Lisson Grove. THE FLOWER GIRL [<i>appalled</i>] Oh, what harm is there in my leaving Lisson Grove? It wasnt fit for a pig to live in; and I had to pay four-and-six a week. [<i>In tears</i>] Oh, boo – hoo – oo – THE NOTE TAKER. Live where you like; but stop that noise. THE GENTLEMAN [<i>to the girl</i>] Come, come! He cant touch you: you have a right to live where you please. A SARCASTIC BYSTANDER [<i>thrusting himself between the note taker and the gentleman</i>] Park Lane, for instance. I'd like to go into the</p>	<p>LE SPECTATEUR, <i>soupçonneux</i>. – Qui vous a dit que ma famille était de Grenelle ? LE MONSIEUR QUI PREND DES NOTES. – Peu importe... C'est vrai. (<i>A la marchande de fleurs.</i>) Comment se fait-il que vous veniez de si loin ? Vous êtes née dans la rue Mouffetard. LA MARCHANDE DE FLEURS, <i>terrifiée</i>. – Oh !... Qué mal s'qu'y a à ce que je fiche le camp d'la rue Mouffetard ? C'était pas même bon pour un cochon ! Et y a fallu que je paye cent sous par semaines pour c'te turne !... (<i>Pleurant.</i>) Oh... hou... hou... hou... LE MONSIEUR QUI PREND DES NOTES. – Vivez où vous voulez, mai ne faites pas ce bruit-là ! LE MONSIEUR. – Allons ? Allons... Il ne peut rien vous faire. Vous pouvez vivre où vous voulez. UN SPECTATEUR SARCASTIQUE, <i>se poussant entre le Monsieur et le Monsieur qui prend des notes</i>. – Aux Champs-Élysées, par exemple !... Ça m'intéressait de parler avec vous de la question des logements.</p>	<p>EL DE LAS NOTAS (<i>Con súbito interés.</i>) ¿Un guiri? ¿Qué es? EL DESCONOCIDO (<i>Que no tiene aptitudes para las definiciones.</i>) Pues le diré: un guiri es... un guiri. Eso es. No lo sé decir d'otro modo. LA FLORISTA (<i>Muy nerviosa.</i>) Juro por la salud de mi madre, que en paz descanse, que yo no he hecho naa. EL DE LAS NOTAS (<i>Altanero, pero de muy buen humor.</i>) Cállate, si puedes, que me pones nervioso. Ya comprendo: ¿tengo yo facha de policía? LA FLORISTA (<i>Lejos de estar tranquilizada.</i>) Pues, entonces, ¿a qué viene el tomar apuntes? ¡Yo qué sé lo que habrá escrito ahí! Enséñemelo a ver. (<i>El de las notas abre su cuaderno y se lo pone por debajo de las narices, por más que la presión de los que tratan</i></p>	<p><i>llegir les notes.</i>) Uix! No els entenc, aquets gargots! Jordana: Jo sí, escolta (<i>llegeix amb la fonètica de Roseta</i>): «Que té elssuis al clatei aquet pera?... Mai menos! N'hi ha per un llangüet!». Roseta (<i>plorosa</i>): No es pensi que ho hai dit com un despreci, això del llangüet! Ha estat per riure! (A Fontanella.) Que parli aquet senyor! Li ha faltat el respecte una servidora? Fontanella: No, en absolut. (A Jordana.) Si de debò és de la policia, li he de dir que la noia no s'ha propassat en res. Altrament suposo que té dret a vendre flors i a fer-ne la propaganda. (<i>Petit aldarull. Tothom coincideix en un moviment d'antipatia envers els qui creuen que és policia.</i>) Diverses veus: Té tota la raó! Sempre es fiquen on no els demanen!... Es deu pensar que així fa mèrits... S'hauran de sospesar les paraules!... O sortir al carrer amb morrió!...</p>
--	--	---	--

<p>Housing Question with you, I would.</p> <p>THE FLOWER GIRL [<i>subsiding into a brooding melancholy over her basket, and talking very low-spiritedly to herself</i>] I'm a good girl, I am.</p> <p>THE SARCASTIC BYSTANDER [<i>not attending to her</i>] Do you know where I come from?</p> <p>THE NOTE TAKER [<i>promptly</i>] Hoxton. <i>Titterings. Popular interest in the note taker's performance increases.</i></p> <p>THE SARCASTIC ONE [<i>amazed</i>] Well, who said I didnt? Bly me! You know everything, you do.</p> <p>THE FLOWER GIRL [<i>still nursing her sense of injury</i>] Aint no call to meddle with me, he aint.</p> <p>THE BYSTANDER [<i>to her</i>] Of course he aint. Dont you stand it from him. [<i>To the note taker</i>] See here: what call have you to know about people what never offered to meddle with you?</p> <p>THE FLOWER GIRL. Let him say what he likes. I dont want to have no truck with him.</p> <p>THE BYSTANDER. You take us for dirt under your feet, dont you? Catch you</p>	<p>LA MARCHANDE DE FLEURS, <i>tombant dans une méditation mélancolique, sur son panier et se parlant tristement à elle-même en s'asseyant sur le trottoir.</i> – J'sis une honnête fille, moi, j'peux l'dire !</p> <p>LE SPECTATEUR SARCASTIQUE, <i>sans faire attention à elle.</i> – Et savez-vous d'où je viens, moi ?</p> <p>LE MONSIEUR QUI PREND DES NOTES. – Montmartre.</p> <p>LE SPECTATEUR SARCASTIQUE, <i>ahuri.</i> – Qui dit le contraire?... Que je sois pendu !... Mais vous savez tout, vous !</p> <p>LA MARCHANDE DE FLEURS, <i>continuant à nourrir sa croyance dans le tort qu'on lui a fait.</i> – Y n'a pas le droit de fourrer son blair dans mes affaires.</p> <p>LE SPECTATEUR, <i>à la marchande.</i> – Ben sûr qu'y ne l'a pas... Supportez pas ça de lui... (<i>Au Monsieur qui prend des notes.</i>) Dites donc, de quel droit que vous savez ce qui regarde les gens qui n'ont jamais eu d'affaires avec vous?... Ous qu'elle est votre autorisation ?</p> <p>PLUSIEURS SPECTATEURS,</p>	<p><i>de leer por encima de sus hombros daría en tierra con un hombre menos fuerte que él.)</i> ¿Qué dice? Yo no sé leer eso.</p> <p>EL DE LAS NOTAS Yo sí: escucha. (<i>Lee reproduciendo exactamente la fonética de la muchacha. Para que la ilusión sea completa, la misma actriz puede hablar, haciéndose creer al público que es el presunto imitador.</i>) «Cuando cae así, con fuerza, no crea usté, cabayero, es que pronto se acaba. Ande, mi general, cómpreme un ramiyete...»</p> <p>LA FLORISTA ¿Qué voz pone! Pero vamos a ver : ¿es un crimen el que yo le haya llamao general al señor cuando tal vez no sea más que un coronel? (<i>Dirigiéndose al caballero.</i>) Usté dirá, cabayero, si me he propasado en algo.</p> <p>EL CABALLERO Nada, mujer. (<i>Al de las notas.</i>) Si es usted de la secreta, le diré que la</p>	<p>(Roseta, <i>en veure que tothom es posa de la seva banda, pren una actitud de repte envers el suposat policia.</i>)</p> <p>El Desconegut: Però que no ho veieu que aquest senyor, poc ho és de la secreta? Només heu de mirar-li les sabates. Deu esser un plaga que ens està prenent el pèl.</p> <p>Jordana: Sou molt llest, jove! Ja es coneix que heu nascut a l'Alt Empordà!</p> <p>El Desconegut (<i>atònit</i>): Qui us ho ha dit, mestre?</p> <p>Jordana (<i>somrient</i>): Això és cosa meva! (A Roseta.) I tu, com és que t'has allunyat tant dels teus barris? Perquè, si no m'erro, tu vas néixer al Poble Nou, exactament als casalots de Marbella.</p> <p>Roseta (<i>estupefacta i tornant a sentir recel</i>): Sinem. Pro allà no hi poden viure ni les txinxes. I servidora és persona. (<i>Ploriquejant.</i>) Aviam si ara resultarà que mudar-se de barri tamé té càstig? Una no pot buscar el seu acomodo?</p> <p>Jordana: Per mi pots anar a viure a les faldes del Tibet, si vols. Però no</p>
--	---	---	---

<p>taking liberties with a gentleman! THE SARCASTIC BYSTANDER. Yes: tell him where he come from if you want to go fortune-telling. THE NOTE TAKER. Cheltenham, Harrow, Cambridge, and India. THE GENTLEMAN. Quite right.</p> <p>(Shaw, 2003: 12-15)</p>	<p><i>encouragés par cette apparence de légalité.</i> – Oui... Où est-elle votre autorisation ? LA MARCHANDE DE FLEURS. – Je m'en fiche de c'qu'y dit... J'veux pas avoir de rapports avec sa pomme ! LE SPECTATEUR. – Nous prenez-vous pour de la boue ?... Pas de danger que vous preniez ces libertés avec un monsieur ! LE SPECTATEUR SARCASTIQUE. – Bien vrai, ça !... Dites-lui d'où il vient, lui, puisque vous tenez à dire la bonne aventure. LE SPECTATEUR QUI PREND DES NOTES. – Angers, Poitiers, Paries et l'Inde. LE MONSIEUR. – Tout à fait exact. <i>(Rire général.)</i></p> <p>(Shaw, 1925: 2-4)</p>	<p>muchacha no ha faltado ni a mí ni a nadie. Está en su perfecto derecho, creo yo, al tratar de vender sus flores.</p> <p>LOS CIRCUNSTANTES <i>(Juntándose en su poca simpatía por la Policía.)</i> ¡Claro! ¡Qué ganas de meterse donde nadie le llama! Esto no se ve más que en este país. Si creará que con esas chinchorrerías se va a ganar el ascenso. Le digo a usted que ni en la Papuasía. Que se vaya a tomar el fresco... etc. <i>(La chica, al ver que tantos toman su defensa, se engríe y mira retadora a su supuesto enemigo.)</i></p> <p>EL DESCONOCIDO Pero, señores, si está visto que ese señor no es de la Policía. A mí me parece que es un guasón que quie tomarnos el pelo.</p> <p>EL DE LAS NOTAS ¡Qué listo es usted! Bien se ve que ha nacido usted en Whitechapel <i>(Uaitchépel.)</i></p>	<p>gemeguis més, carat! Fontanella: Vaja, petita, calma't. No has de témer res. Roseta: És que io sóc una noia honrada! El Badoc Sarcàstic: Atenció, escoltin! Aquest home que ho endevina tot, vejам si em diu el barri on m'he criat... Jordana: A l'esquerra de l'Eixample, pels volts d'Aribau. El Badoc Sarcàstic: Clavat! Ho sap tot! Quina fura! Roseta: Pro aixòs no és motiu per fer-me la llesca. El Badoc Sarcàstic: Ni a tu ni a ningú que estigui dintre de la llei. Si és policia, que ho digui d'una vegada. Que ens ensenyi la xapa! Alguns <i>(animats per aquesta exigència)</i>: Això... Que ens ensenyi la xapa!... La xapa!... La xapa! Roseta: No, a vostès no hi ha por que els fagi la santíssima! Només a mi perquè sóc una noia sola i en sense influències! Fontanella: Però filla meva, calla només. No siguis carregant. El Badoc Sarcàstic <i>(amb la intenció</i></p>
--	---	---	---

		<p>EL DESCONOCIDO (<i>Atónito.</i>) ¿Cómo lo sabe usted?</p> <p>EL DE LAS NOTAS (<i>Sonriendo.</i>) Por un pajarito que me lo dice a mí todo. (<i>A la florista.</i>) También tú eres de por allí.</p> <p>LA FLORISTA Sí, sí, en aquel barrio nací, no lo puedo negar; pero no me vaya usted a multar por ello... que no lo volveré a hacer. (<i>Risas.</i>) Ahora vivo en Lisson Grove. Esto supongo que no es un crimen. (<i>Empieza nuevamente a lamentarse.</i>)</p> <p>EL DE LAS NOTAS (<i>Sonriendo.</i>) Vive donde te dé la gana, pero cesa de tanto gimotear. ¡Caramba!</p> <p>EL CABALLERO Anda, muchacha, serénate, que nadie se mete contigo.</p> <p>LA FLORISTA (<i>Todavía quejumbrosa, con voz baja.</i>) Soy una muchacha honraa.</p>	<p><i>de fer quedar en ridícul a Jordana):</i> M'agradaria saber si el doctor setciències és capaç de dir-nos d'on és el senyor.</p> <p>(<i>Assenyalant Fontanella.</i>)</p> <p>Jordana: Aquest senyor... aquest senyor és de l'Alguer... Fontanella (<i>admirat</i>): Exacte! Jordana: ... a l'illa de Sardenya, on es parla el català, i ha viscut molts anys a Xile. Fontanella: Extraordinari! Fa pocs dies que he arribat de Valparaíso!</p> <p>(Oliver, 2010: 46-52)</p>
--	--	---	--

		<p>EL CIRCUNSTANTE SARCÁSTICO Si todo lo adivina, dígame: ¿en qué calle me he criado yo?</p> <p>EL DE LAS NOTAS (<i>Sin vacilar.</i>) En la de Hoxton. (<i>Sensación. El interés por los conocimientos del tomador de notas aumenta.</i>)</p> <p>EL CIRCUNSTANTE SARCÁSTICO (<i>Atónito.</i>) Pues es verdad. ¡Qué hombre! ¡Lo sabe todo!</p> <p>LA FLORISTA No es una razón para meterse conmigo.</p> <p>EL CIRCUNSTANTE SARCÁSTICO Claro que no, ni con nadie que no haya cometido falta alguna. A ver si resulta un policía «ful». Si no, que enseñe la insignia.</p> <p>ALGUNOS (<i>Animados por esta apariencia de legalidad.</i>) Eso es, que enseñe la insignia.</p> <p>EL DESCONOCIDO</p>	
--	--	---	--

		<p>No saben ustedes distinguir. Ese señor no es policía. Es Onofrof, el adivinador de pensamientos. Lo he visto yo trabajar en el Circo. (<i>Alzando más la voz.</i>) Oiga usted, musiú: díganos de dónde es aquel caballero al que llamó general la muchacha.</p> <p>EL DE LAS NOTAS Es de Cheltenham. Estudió en Cambridge y ha vivido últimamente en la India.</p> <p>EL CABALLERO La verdad perfecta.</p> <p>(Shaw, 1949: 62-75)</p>	
--	--	--	--

ANNEX II

Fragment de l'acte II: les conviccions morals d'Alfred Doolittle

ANGLÈS	FRANÇÈS	CASTELLÀ	CATALÀ
<p>DOOLITTLE. Have I said a word about taking her away? Have I now?</p> <p>HIGGINS [<i>determinedly</i>] You're going to take her away, double quick. [<i>He crosses to the hearth and rings the bell</i>].</p> <p>DOOLITTLE [<i>rising</i>] No, Governor. Don't say that. I'm not the man to stand in my girl's light. Here's a career opening for her as you might say; and –</p> <p><i>Mrs Pearce opens the door and awaits orders.</i></p> <p>HIGGINS. Mrs Pearce: this is Eliza's father. He has come to take her away. Give her to him. [<i>He goes back to the piano, with an air of washing his hands of the whole affair</i>].</p> <p>DOOLITTLE. No. This is a misunderstanding. Listen here –</p> <p>MRS PEARCE. He can't take her away, Mr. Higgins: how can he? You told me to burn her clothes.</p> <p>DOOLITTLE. That's right. I can't carry</p>	<p>COLOMBE. – J'ai t'y parlé à l'emmener, moi... Dites ?</p> <p>HAMON, <i>sonnant</i>. – Vous allez l'emmenez, et au galop.</p> <p>COLOMBE, <i>suppliant</i>. – Oh non, patron !... Dites pas ça !</p> <p>(<i>Mme Poire ouvre la porte et attend les ordres.</i>)</p> <p>HAMON. – Voici le père d'Elisa, madame Poire. Il vient la chercher. Donnez-la-lui.</p> <p>COLOMBE. – Non, non, non !... Y a erreur ! Ecoutez-moi...</p> <p>MME POIRE. – Impossible de l'emmener maintenant, monsieur. Vous m'avez dit de brûler ses vêtements.</p> <p>COLOMBE. – Très bien !... J'peux pas emporter c'te fille par les rues nue comme une guenon, s'pas ?... Voyons, j'vous l'demande ?</p> <p>HAMON. – Vous m'avez demandé votre fille. Eh bien, prenez-la, votre fille. Si elle n'a pas de vêtements,</p>	<p>DOOLITTLE</p> <p>Pero ¿he dicho yo que pienso llevármela? Ni por pienso.</p> <p>HIGGINS</p> <p>Se la va usted a llevar ahora mismo, y de cabeza. Acabemos de una vez. (<i>Va hacia el botón del timbre y lo oprime.</i>)</p> <p>DOOLITTLE</p> <p>Caballero, óigame una palabra. No tome las cosas así. Hágase cargo. No soy yo hombre para ser obstáculo a que mi hija haga carrera. ¡Dios me guarde!</p> <p>(<i>Mistress Pearce viene a tomar órdenes.</i>)</p> <p>HIGGINS</p> <p>Mire, señora: aquí está el padre de Elisa, que viene a llevársela. Entréguele, pues, la chica, y en paz.</p>	<p>FERNANDES: Que potser ho he dit, que pensaba endur-me-la? (<i>Mira a FONTANELLA, com posant-lo de testimoni.</i>) Ni en sòmits!</p> <p>JORDANA (<i>resoltament</i>): Doncs us l'emportareu ara mateix i de pressa!</p> <p>(<i>S'aixeca i prem el botó del timbre</i>)</p> <p>FERNANDES: Professor, em sembla que aquí hi ha un malentès. Em dec haver expressat malament.</p> <p>(<i>Es presenta la SENYORA MERCÈ</i>)</p> <p>JORDANA (<i>posant-se dret</i>): Senyora Mercè: aquest és el pare de la Roseta. Vagi a buscar-la. Doni-la-hi i llestos!</p> <p>(<i>Va cap al piano com qui considera clos l'incident.</i>)</p> <p>FERNANDES: Permeti'm. Per què hem d'agafar les coses així tan pels</p>

<p>the girl through the streets like a blooming monkey, can I? I put it to you.</p> <p>HIGGINS. You have put it to me that you want your daughter. Take your daughter. If she has no clothes go out and buy her some.</p> <p>DOOLITTLE [<i>desperate</i>] Wheres the clothes she come in? Did I burn them or did your missus here?</p> <p>MRS PEARCE. I am the housekeeper, if you please. I have sent for some clothes for the girl. When they come you can take her away. You can wait in the kitchen. This way, please.</p> <p><i>Doolittle, much troubled, accompanies her to the door; then hesitates: finally turns confidentially to Higgins.</i></p> <p>DOOLITTLE. Listen here, Governor. You and me is men of the world, aint we?</p> <p>HIGGINS. Oh! Men of the world, are we? Youd better go, Mrs Pearce.</p> <p>MRS PEARCE. I think so, indeed, sir. [<i>She goes with dignity</i>].</p> <p>PICKERING. The floor is yours, Mr Doolittle.</p> <p>DOOLITTLE [<i>to Pickering</i>] I thank</p>	<p>allez lui en acheter.</p> <p>COLOMBE. – Mais ousqu’y sont les vêtements avec quoi elle est venue ? C’est-y moi qui les ont brûlés, ou c’est-y vot’ dame ?</p> <p>MME POIRE. – Pardon, je suis la femme de charge. J’ai envoyé chercher des vêtements pour votre fille. Quand ils seront arrivés, vous pourrez l’emmener. Venez attendre dans la cuisine. Par ici, s’il vous plait.</p> <p><i>(Colombe, très ennuyé, se lève pour la suivre jusqu’à la porte, puis il hésite, et finalement il se tourne vers Hamon, et d’un ton confidentiel.)</i></p> <p>Colombe. – Dites donc, patron, vous et moi, c’est des hommes du monde, pas vrai ?</p> <p>HAMON. – Ah ! Nous sommes hommes du monde !... Allons, madame Poire, je crois qu’il faut mieux que vous vous en alliez.</p> <p>MME POIRE. – Je crois aussi, monsieur.</p> <p><i>(Elle sort avec dignité.)</i></p> <p>LATOURE. – Vous avez la parole, monsieur Colombe.</p> <p>COLOMBE, à Latour. – Merci,</p>	<p><i>(Va hacia el piano, como quien considera terminado el asunto.)</i></p> <p>DOOLITTLE</p> <p>Permítame, caballero, que aquí hay una mala inteligencia. Me habré expresado mal.</p> <p>MISTRESS PEARCE</p> <p>¿Cómo entregarle ahora la chica, cuando acabo de quemar sus ropas?</p> <p>DOOLITTLE</p> <p>Pues es claro. ¿Querrá usted que me la lleve en cueros vivos?</p> <p>HIGGINS</p> <p>Usted ha venido aquí diciendo que quería a su hija. Lévesela, pues. Si no tiene ropas, cómpreselas.</p> <p>DOOLITTLE (<i>Desesperado.</i>)</p> <p>¿Dónde están las ropas con que entró? ¿Las he quemado yo o las ha quemado aquí, su señora?</p> <p>MISTRESS PEARCE</p> <p>Soy el ama de llaves de mister Higgins. Por lo demás, no se apure.</p>	<p>cabells? Parlem-ne!</p> <p>SENYORA MERCÈ (<i>a JORDANA</i>): I com vol que se’m vagi ara, la noia? Acabo de cremar la seva roba com vostè m’ha ordenat.</p> <p>FERNANDES: Ah, veu? No voldrà pas que la passegi nua de pèl a pèl, Ganduxer aval!</p> <p>JORDANA: Vós heu vingut i heu dit que volíeu la vostra filla. Espavileu-vos. Si no té roba compreu-li’n.</p> <p>FERNANDES (<i>enèrgic</i>): Jo pregunto, on és la roba que portava quan ha entrat en aquesta casa? L’he cremada jo o l’ha cremada, aquí, la seva senyora?</p> <p>SENYORA MERCÈ (<i>digna</i>): Sóc la majordoma del senyor Jordana. I no cal que es preocupi. He fet anar a comprar roba nova per a la seva filla. Quan estigui vestida se l’emportarà, no es desficiï. Mentrestant, pot esperar-se a la cuina. Per aquí, faci el favor.</p> <p><i>(FERNANDES, molt contrariat, s’encamina cap a la porta. Vacil·la, es decanta cap a JORDANA i en to confidencial li diu):</i></p>
---	---	---	--

<p>you, Governor. [<i>To Higgins, who takes refuge on the piano bench, a little over-whelmed by the proximity of his visitor; for Doolittle has a professional flavor of dust about him</i>]. Well, the truth is, I've taken a sort of fancy to you, Governor; and if you want the girl, I'm not so set on having her back home again but what I might be open to an arrangement. Regarded in the light of a young woman, she's a fine handsome girl. As a daughter she's not worth to keep; and so I tell you straight. All I ask is my rights as a father; and you're the last man alive to expect me to let her go for nothing; for I can see you're of the straight sort, Governor. Well, what's a five-pound note to you? And what's Eliza to me? [<i>He turns to his chair and sits down judicially</i>].</p> <p>PICKERING. I think you ought to know, Doolittle, that Mr Higgins's intentions are entirely honorable.</p> <p>DOOLITTLE. Course they are, Governor. If I thought they wasn't, I'd ask fifty.</p> <p>HIGGINS [<i>revolted</i>] Do you mean to</p>	<p>patron... (<i>A Hamon.</i>) Eh ben... la vérité est que j'vous ai, comme qui dirait, pris en affection et, si vous voulez la fille, j'suis pas si ostiné que j'veux la ramener chez nous, et j'peux très ben prêter l'oreille à un arrangement. Regardez-la : c'est comme femme, une fille superbe. Mais comme fille, elle vaut certes pas son entretien. J'vous l'dis franchement. Ce que j'demande, moi, c'est tout bonnement mes droits d'père ; et vous êtes certainement l'dernier homme au monde pour croire que j'la laisserai partir comme ça, pour ren... Vous êtes d'l'espèce honnête, patron, j'ai ben vu ça... Et alors, qué que c'est que cent francs pour vous?... Et qué que c'est qu'Elisa pour moi ?</p> <p>LATOURE. – Il faut que vous sachiez, Colombe, que les intentions de M. Hamon sont tout à fait honorables.</p> <p>COLOMBE. – J'l'sais ben qu'elles le sont... si j'pensais qu'elles l'étaient pas, j'demanderais mille francs !</p> <p>Hamon, <i>révolté</i>. – C'est-à-dire, sale crapule, que vous vendriez votre ville pour mille francs.</p>	<p>He mandado comprar ropa nueva para su hija. En cuanto llegue, podrá usted llevársela. Mientras tanto, puede usted esperar en la cocina.</p> <p>(<i>Doolittle, muy contrariado, se dirige hacia la puerta. Vacila; luego, en tono de confianza, se vuelve hacia Higgins.</i>)</p> <p>DOOLITTLE</p> <p>Oiga usted, caballero: usted y yo somos hombres de mundo. Hablemos como es debido, de hombre a hombre.</p> <p>HIGGINS</p> <p>¡Ah, bueno! Mistress Pearce, déjenos solos un momento.</p> <p>MISTRESS PEARCE</p> <p>Perfectamente. (<i>Sale digna y majestuosa.</i>)</p> <p>PICKERING</p> <p>Tiene usted la palabra, señor Doolittle.</p> <p>DOOLITTLE</p>	<p>FERNANDES: Escolti, professor. Vostè i jo som gent de món. Per què no tenim una assentada d'home a home, com escau a les persones de criteri?</p> <p>JORDANA (<i>curiós i benevolent</i>): Heu dit homes de món, oi? Senyora Mercè, ens vol deixar sols un moment?</p> <p>SENYORA MERCÈ: Com vostè mani.</p> <p>(<i>Se'n va, activa, majestuosa.</i>)</p> <p>JORDANA: Teniu la paraula, senyor Fernandes.</p> <p>FERNANDES: Tantes gràcies.</p> <p>(<i>JORDANA es passeja amunt i avall, fins que es refugia al tamboret del piano. FERNANDES el va seguint amb la mirada i amb el gest.</i>)</p> <p>La veritat és aquesta, professor: vostè m'ha sigut simpàtic al primer cop d'ull. Parlant la gent s'entén, així ho diuen. Miri, io no sóc intransigent i dur de closca com tants d'altres. A les bones, em menarà pel ronsal com</p>
--	---	--	---

<p>say that you would sell your daughter for £50?</p> <p>DOOLITTLE. Not in a general way I wouldnt; but to oblige a gentleman like you I'd do a good deal, I do assure you.</p> <p>PICKERING. Have you no morals, man?</p> <p>DOOLITTLE [unabashed] Cant afford them, Governor. Neither could you if you was as poor as me. Not that I mean any harm, you know. But if Liza is going to have a bit out of this, why not me too?</p> <p>HIGGINS [troubled] I dont know what to do, Pickering. There can be no question that as a matter of morals it's a positive crime to give this chap a farthing. And yet I feel a sort of rough justice in his claim.</p> <p>DOOLITTLE. Thats it, Governor. That's all I say. A father's heart, as it were.</p> <p>PICKERING. Well, I know the feeling; but really it seems hardly right –</p> <p>DOOLITTLE. Dont say that, Governor. Dont look at it that way. What am I, Governors both? I ask you, what am I? I'm one of the undeserving poor:</p>	<p>COLOMBE. – Non, pas en général ; mais seulement, pour obliger un monsieur chie comme vous, je ferai beaucoup, vrai de vrai !</p> <p>LATOURE. – Vous n'avez donc pas de moralité ?</p> <p>COLOMBE, <i>nullement troublé</i>. – Pas assez galetteux pour ça, patron !... Et vous auriez pas non plus, si que v's étiez aussi pauv' que moi. C'est pas que j'veux faire du mal, vous savez ; mais si Elisa doit avoir quelque chose, j'vois pas pourquoi que moi j'aurais pas aussi ma part.</p> <p>HAMON. – Que faire, Latour ?... Evidemment, au point de vue de la morale, c'est un véritable crime que de donner un sou à cet homme. Pourtant, je le sens, il y a dans sa réclamation une sorte de justice, de grossière justice.</p> <p>COLOMBE. – Très bien, ça, patron !... j'ai pas dit aut' choses, comme qui dirait le cœur d'un père, quoi !</p> <p>LATOURE. – Je comprends votre sentiment, mon cher Hamon, mais vraiment, il ne me semble pas très honnête...</p> <p>COLOMBE. – Oh, patron, dites pas</p>	<p>Gracias, caballero. (<i>Dirigiéndose a Higgins, que se retira a sentarse en el taburete del piano.</i>) La verdad es ésta, caballero: usted desde la primera vista me ha sido simpático. Hablando se entiende la gente. Mire: yo no soy intransigente y tirano, como hay muchos. Por las buenas se hace de mí lo que se quiere. Quedando en salvo mi dignidad, yo no tengo inconveniente en llegar a un arreglo. La chica, como usted sabe perfectamente, es guapita, y, como tal, tiene sus méritos. Como hija, en cambio, no vale nada, y no tengo inconveniente en confesarlo sin rodeos. Lo único que yo reclamo son mis derechos de padre, pues no supongo que considere usted justo que yo se la deje en balde. Es usted demasiado caballero para eso. Para usted, ¿qué es un billete de cinco libras? Y para mí, ¿qué es Elisa? (<i>Vuelve a su silla y se sienta como un juez que ha pronunciado un fallo.</i>)</p> <p>PICKERING Debe usted saber, Doolittle, que las intenciones de mister Higgins son</p>	<p>una somera. Sempre que la meva dignitat no pateixi, estic disposat a arribar a un acord. La mossa, com a mossa, té els seus mèrits: és fresca i ben feta. Com a filla, en canvi, no és bona ni pel drapaire, que sóc jo. L'única cosa que reclamo són els meus drets de pare, perquè suposo que no pretindrà que li cedeixi la noia de franc. Al capdavant, per vostè, què significa un paper de mil pessetes, posem per cas?</p> <p>(<i>S'asseu com un advocat que ha pronunciat el seu informe.</i>)</p> <p>FONTANELLA: Heu de saber, Fernandes, que les intencions del senyor Jordana són absolutament honestes.</p> <p>FERNANDES: Home, de quina carta se'n va vostè, ara? Si no ho cregués així, li hauria demanat cinc-cents duros pel cap baix.</p> <p>JORDANA (<i>indignat</i>): Això vol dir, gran bandarra, que us vendríeu la vostra filla per cinc-cents duros!</p> <p>FERNANDES: No ens esverem. Corretja! La vendria, però no a</p>
---	--	--	--

thats what I am. Think of what that means to a man. It means that he's up agen middle morality all the time. If theres anything going, and I put it in for a bit of it, it's always the same story: 'Youre undeserving; so you cant have it.' But my needs is as great as the most deserving widow's that ever got money out of six different charities in one week for the death of the same husband. I dont need less than a deserving man: I need more. I dont eat less hearty than him; and I drink a lot more. I want a bit of amusement, cause I'm a thinking man. I want cheerfulness and a song and a band when I feel low. Well, they charge me just the same for everything as they charge the deserving. What is middle class morality? Just an excuse for never giving me anything. Therefore, I ask you, as gentlemen, not to play that game on me. I'm playing straight with you. I aint pretending to be deserving. I'm undeserving; and I mean to go on being undeserving. I like it; and thats the truth. Will you take advantage of a man's nature to

ça !... Faut pas l'prend' comme ça. Voyons patrons là, à tous les deux, j'vous demande qué que j'sis ?... Eh ben, j'suis un pauv, qui mérite pas d'êt' secouru, v'la c'que j'sis. Et savez-vous c'que ça signifie pour un homme ? Eh ben, ça signifie qu'il est tout le temps cont' la moralité borgeoise... Si y a quéque chose à ramasser et que je m'présente pour en avoir un peu, toujours la même histoire ? Vous l'méritez pas, aussi vous aurez ren ?... Pourtant, mes b'soins sont kifs kifs ceu d'la veuve la plus méritante qui, en une semaine, pour la mort du même mari, reçoit la charité d'six côtés différents... J'mange d'aussi bon appétit que lui, et je pinte ben pus. J'ai besoin de m'amuser un brin pace que j'sis un homme qui pense. J'ai b'soin d'gaieté, d'chansons, d'musique, quand j'm'sens triste. Eh ben, pour tout ça, on m'd'mande la même chose qu'on demande aux pauv' méritants !... Voyons qué que c'est y que la moralité d'la classe borgeoise ?... Simplement une excuse pour ren m'donner. Donc, j'vous

absolutamente honestas.

DOOLITTLE

Naturalmente: si no lo creyese yo así, pediría por lo menos cincuenta libras.

HIGGINS (*Indignado.*)

¿Quiere usted decir con eso, infame, granuja, que vendería a su hija por cincuenta libras?

DOOLITTLE

Por complacer a un caballero como usted, soy capaz de cualquier cosa, tenga la seguridad.

PICKERING

Pero, hombre, no tiene usted moralidad.

DOOLITTLE

¡Ay, caballero, mis medios no me lo permiten! Tampoco tendría usted moralidad si fuera tan pobre como yo. Y no es que yo tenga malas intenciones; pero vamos a ver: si a Elisa le ha tocado un premio gordo, ¿no es justo que tenga yo una pequeña participación?

tothom. Vull dir que, per complaure un senyor de debó com vostè, sóc capaç de vendre l'ànima que m'aguanta!

FONTANELLA: Però així vós sou un home sense moral?

FERNANDES (*impàvid*): Els meus recursos no em permeten de tenir-ne, senyor. Si vostè fos tan pobre com io, quina fóra la seva moralitat? Ah! I no és pas que vagi de mala fe. Però io em plantejo el cas d'aquesta manera. Si a la Roseta li ha tocat una bona tallada, no és de justícia que jo en participi en una certa proporció?

JORDANA (*confús*): No sé què fer, coronel. És evident que, des del punt de vista de la moral, és un crim donar un xavo a aquest home. Però, per un altre cantó, tampoc no s pot negar que la seva tesi, grollera i tot, conté certs elements de justícia distributiva. FERNANDES: Ho pot ben dir, proefssor. I què sóc io, al capdavall? Un pobre indigne i viciós. Sí senyor, no me n'amago. Però pensin el que això significa, la terrible desventatja en què em col·loca. Les persones decents em rebutgen i em consideren

do him out of the price of his own daughter what he's brought up and fed and clothed by the sweat of his brow until she's grown big enough to be interesting to you two gentlemen? Is five pounds unreasonable? I put it to you; and I leave it to you.

HIGGINS [*rising, and going over to Pickering*] Pickering: if we were to take this man in hand for three months, he could choose between a seat in the Cabinet and a popular pulpit in Wales.

PICKERING. What do you say to that, Doolittle?

DOOLITTLE. Not me, Governor, thank you kindly. I've heard all the preachers and all the prime ministers – for I'm a thinking man and the game for politics or religion or social reform same as all the other amusements – and I tell you it's a dog's life any way you look at it. Undeserving poverty is my line. Taking one station in society with another, it's – it's – well, it's the only one that has any ginger in it, to my taste.

l'demande, parce que vous êtes deux messieurs comme y faut, d'pas jouer ce jeu-là avec moi. J'sis franc avec vous. J'prétends point êt' un pauvre méritant. J'sis pas méritant, et j'veux continuer à pas êt' méritant. J'aime ça ! Et pis c'est la vérité. Voyons, allez vous t'y profiter d'la nature d'un homme pour voler du prix d'sa fille, qu'il a élevée, nourie et vêtue, à la sueur d'sonfront, jusqu'au jour où elle a été assez grande pour vous intéresser vous aut' messieurs ?... Cent francs ! Voyons, c'est pas raisonnable... J'vous l'demande... J'm'en rapporte à vous. HAMON. – Dites donc, Latour, si j'm'occupais de cet homme pendant trois mois, il pourrait choisir entre un fauteuil ministériel et une chaire dans une université.

LATOURE. – Que dites-vous de cela, Colombe ?

COLOMBE. – Merci, patron, merci beaucoup, mais ça n'pige pas... J'ai entendu tous les orateurs et tous les ministres, car j'sis un homme qui pense et j'm'amuse à la politique et à la religion et aux réformes sociales

HIGGINS

No sé qué hacer, amigo Pickering. Es indudable que, desde el punto de vista moral, es un crimen darle a este hombre ni un penique. Pero, por otro lado, tampoco se puede negar que su petición encierra cierta justicia brutal.

DOOLITTLE

Diga usted que sí. Tenga usted en cuenta lo que es un padre. Díganme, caballeros, ¿qué soy yo? Un pobre que no tiene la culpa de ser pobre. Esto supone un conflicto continuo con la moralidad de la clase media. Si hay algo en que disfrutar y yo trato de disfrutarlo, todos me quieren negar el derecho a ello. Pero mis necesidades son, por lo menos, tan grandes como los de cualquier favorecido y recomendado de los establecimientos de Beneficencia. Necesito comer tanto como él y beber aún algo más. Necesito diversiones, porque soy un hombre pensador. Me hacen falta expansiones: su miaja de baile, su

com un enemic de la societat. I, si demano alguna cosa, diuen: «No; a aquest no se l'ha d'ajudar; no s'ho mereix, n'és indigne». És que les meves necessitats no són tan fortes i tan urgents com ho puguin ser les del pobre més adornat de mèrits? Menjo tant com ell i bec molt més que ell. I, com ell, no puc passar-me de la seva mica de canti ballaruga. Ah, i a mi em cobren el mateix que als altres! Fa un moment, parlàvem de moralitat. Però jo pregunto: què és la moralitat per als rics? Una excusa: així poden deixar que es rebenti aquell que no és del seu gust... Ara, vosaltres, senyors, sou tota una altra cosa. Vostès entenen la justícia. Ja veuen que els parlo amb el cor a la mà i que no pretenc fer-me passar pel que no sóc. Sí, senyors: sóc un pobre de mala vida. Ho reconec. I espero que Déu em donarà temps i salut per anar tirant com fins ara. Però vostès, que són dos cavallers de debò, no s'aprofitaran de la meva situació per negar-me el que de dret em pertoca. Per ventura no vaig criar i alimentar i vestir la meva filla amb la suor del

<p>HIGGINS. I suppose we must give him a fiver.</p> <p>PICKERING. He'll make bad use of it, I'm afraid.</p> <p>DOOLITTLE. Not me, Governor, so help me I wont. Dont you be afraid that I'll save it and spare it and live idle on it. There wont be a penny of it left by Monday: I'll have to go to work as if I'd never had it. It wont pauperize me, you bet. Just one good spree for myself and the missus, giving pleasure to ourselves and employment to others, and satisfaction to you to think it's not been throwed away. You couldnt spend it better.</p> <p>HIGGINS [<i>taking out his pocket book and coming between Doolittle and the piano</i>] This is irresistible. Lets give him ten. [<i>He offers two notes to the dustman</i>].</p> <p>DOOLITTLE. No, Governor. She wouldnt have the heart to spend ten; and perhaps I shouldnt neither. Ten pounds is a lot of money: it makes a man feel prudent like; and then goodbye to happiness. You give me what I ask you, Governor: not a</p>	<p>aussi ben qu'aux aut' amusements, et j'vous l'dis, c'est une vie d'chien, d'où qu'vous la regardez... la pauv'té qui l'mérite pas, v'là mon fort. A prend' l'une après l'aut' toutes les positions sociales, c'est... c'est... c'est eh ben, c'est la seule qu'ait d'la vie en elle, à mon goût.</p> <p>HAMON. – Allons, je vois qu'il faut lui donner son billet de banque.</p> <p>LATOURE. – Je crains qu'il en fasse bien mauvais usage.</p> <p>COLOMBE. – Non, non... Si qu'j'peux m'en empêcher... Oh, craignez pas que j'l'économise et que j'le garde pour vivre dessus sans l'oisiveté... Y aura pas un sou de reste lundi. Faudra qu'j'aille turbiner comme si j'l'avais jamais eu. Bien sûr que ça m'appauvrira pas, vous pensez... Juste une bonne bamboche pour moi et la patronne, pour nos donner du plaisir à nous-mêmes, du turbin à d'aut' et d'la satisfaction à vous d'penser que ça n'a pas été jeté... Vous porrier par l'dépenser mieux.</p> <p>HAMON. – Oh ça, c'est irrésistible !... Donnons-lui deux billets.</p>	<p>miaja de canto, cuando estoy de buen humor. Pues bien: me piden por cualquier cosa lo mismo que a otros. No me regalan nada. ¿Y cuál es la moralidad de la clase pudiente? Escudarse en esa moralidad para negármelo todo, para no darme nada. Por eso les suplico a ustedes, caballeros, que no sigan conmigo el mismo sistema. No quieran quitar a un padre el fruto de su trabajo, amparándose en hipócritas principios de moralidad. Ustedes no saben, claro está, lo que es criar a una hija, darle de comer casi a diario, vestirla desde la cuna hasta que ya se pueda ganar la vida ella. Díganlo ustedes mismos. Cinco libras es una ganga. Lo dejo a su criterio.</p> <p>HIGGINS (<i>Levantándose y acercándose a Pickering.</i>) Pickering, si nos empeñáramos en darle lecciones a este hombre durante tres meses, podría ocupar un sitio en el Parlamento o distinguirse como predicador.</p> <p>PICKERING</p>	<p>meu front, fins que va ser prou grandeta i prou formada perquè vostès s'interessessin per ella? Per ventura mil pessetes són una quantitat desenraonada? Per aquest preu és una ganga, creguin-me. (<i>Pausa i canvi.</i>) Deixo el meu cas a la seva consideració, senyors i amics meus, i estic segur que el resonaran en consciència.</p> <p>JORDANA (<i>aixecant-se i acostant-se a FONTANELLA</i>): Fontanella, aquest home és un savi. Amb tres mesos de classe en faríem un ministre o un predicador de moda.</p> <p>FONTANELLA: Què us sembla la proposició, Fernandes?</p> <p>FERNANDES: Passo, senyors. Tantes gràcies. He sentit un grapat de discursos i de sermons, perquè sóc un home pensador i molt aficionat a la política i a les religions, com a tots els altres esbargiments. Però no envejo els ministres ni els bisbes; io no em puc moure de la meua verdadera vocació: la pobresa indigna i viciosa. Cadascú a la seva feina.</p> <p>JORDANA: Crec que s'ha guanyat les</p>
--	--	--	---

<p>penny more, and not a penny less.</p> <p>PICKERING. Why dont you marry that missus of yours? I rather draw the line at encouraging that sort of immorality.</p> <p>DOOLITTLE. Tell her so, Governor: tell her so. I'm willing. It's me that suffers by it. Ive no hold on her. I got to be agreeable to her. I got to give her presents. I got to buy her clothes something sinful. I'm a slave to that woman, Governor, just because I'm not her lawful husband. And she knows it too. Catch her marrying me! Take my advice, Governor – marry Eliza while she's young and dont know no better. If you dont youll be sorry for it after. If you do, she'll be sorry for it after; but better her than you, because youre a man and she's only a woman and dont know how to be happy anyhow.</p> <p>HIGGINS. Pickering: If we listen to this man another minute, we shall have no convictions left. [<i>To Doolittle</i>] Five pounds, I think you said.</p> <p>DOOLITTLE. Thank you kindly, Governor.</p>	<p>COLOMBE. – Non, non, patron ! Elle aurait pas l'cœur d'en dépenser deux et p't'êt' que moi non plus... Deux cents balles, c'est des tas d'argent ! Ça fait devenir un homme prudent, et alorss, adieu l'bonheur... Donnez-moi c'que j'vous d'mande, pas un rotin d'plus, pas un rotin d'moins.</p> <p>LATOURE. – Pourquoi n'épousez-vous pas votre maîtresse ? J'aime mieux arrêter les frais que d'encourager cette sorte d'immoralité.</p> <p>COLOMBE. – Dites lui ça à elle-même, patron ? Dites-lui ça !... Moi, j'veux ben, car c'est moi qu'en souffre. J'ai pas d'prise sur elle ! Faut que j'sois gentil avec elle. Faut que j'l'y donne des cadeaux. Faut que j'l'y ajète des frusques, que c'en es une honte !... Patron, j'sis l'esclave de c'te femme, tout simplement pace que j'sis pas son mari d'par la loi !... Et elle le sait ben, va !... Pigez-la à m'épouser ! Un conseil, patron, épousez Elisa pendant qu'elle est core jeune et qu'elle a pas l'expérience. Si vous l'faites pas, vous l'regrettera après. Et si vous l'faites, c'est elle qui le</p>	<p>¿Qué opina usted de esto, Doolittle?</p> <p>DOOLITTLE ¡Quiten ustedes! He oído muchos discursos parlamentarios y muchos sermones. Ya lo dije: soy un hombre pensador y me gustan los discursos sobre la policía, la religión y las reformas sociales, así como cualquiera otra diversión: pero no vale la pena de que yo me moleste en hacer un papel activo. La vida es corta y hay que aprovecharla.</p> <p>HIGGINS Creo que se le puede dar el billete para acabar. (<i>Mirando a Pickering y sacando la cartera.</i>)</p> <p>PICKERING Me temo que haga mal uso de ese dinero.</p> <p>DOOLITTLE Dios me guarde, caballero. Mal me conoce usted. No tenga usted el más mínimo cuidado: no lo guardaré, no lo economizaré, no lo sustraeré a la circulación. El lunes próximo no</p>	<p>mil pessetes.</p> <p>(<i>Mirant FONTANELLA i traient-se la cartera.</i>)</p> <p>FONTANELLA: Tinc por que en faci mal ús.</p> <p>FERNANDES: Déu me'n lliuri. Com es veu que no em coneix! Estigui tranquil: no estalviaré ni un clau, ni compraré cap làmina del Banc d'Espanya. Dilluns vinent hauré fet cau i net i tindré de rependre el treball com si mai m'hagués vist el bitllet a les mans. No serà ocasió que m'entregui a la vagància, no hi ha por. Una juerga de ca l'ample amb la parenta i pari de comptar. Ni vostè mateix no en faria més bon ús.</p> <p>JORDANA (<i>obrint la cartera</i>): M'heu convençut. Tant, que en lloc de mil us en donaré dues mil.</p> <p>(<i>Oferint dos bitllets.</i>)</p> <p>FERNANDES: Alto! No, senyor. La meva sòcia no tindria cor per gastar-se dues mil pessetes en una xala i potser jo tampoc. Son molts quartos.</p>
---	---	---	---

<p>HIGGINS. Youre sure you wont take ten? DOOLITTLE. Not now. Another time, Governor.</p> <p>(Shaw, 2003: 44-47)</p>	<p>regrettera après. Mais mieux vaut que c'est elle qui regrette, pace que vous, v's êtes un homme, et qu'elle c'est une femme qui sait pas comment êt' heureuseu, de quéque façon qu'elle s'y prenne.</p> <p>HAMON, à <i>Latour</i>. – Si nous continuons à écouter cet homme une minute de plus, il ne va plus nous rester aucune conviction. (A <i>Colombe</i>.) Cent francs, avez-vous dit, n'est-ce pas ? (<i>Il tire son portefeuille</i>.)</p> <p>COLOMBE. – C'que vous êtes chic, patron !</p> <p>HAMON. – Vous êtes bien sûr de ne pas en vouloir deux cents ?</p> <p>COLOMBE. – Pas c'te fois-ci, patron... Une aut' fois.</p> <p>(Shaw, 1925: 13-15)</p>	<p>quedará ni un penique en mi poder. El lunes tendré que ir al trabajo, como si nunca hubiese tenido tal billete. No me servirá para entregarme a la holgazanería, pierda cuidado. Una juerga en grande el domingo para mí y la parienta, y paz Christi...</p> <p>HIGGINS Me ha convencido usted. Tanto, que en vez de cinco libras le voy a dar diez.</p> <p>DOOLITTLE Por Dios, no. En serio. Mi socia no tendría el alma de gastarse en un día diez libras, y tal vez yo tampoco. Es mucho dinero. Una suma así, ya le inspira a uno ideas formales, ideas de ahorro, de no gastar, y entonces, ¡adiós alegrías, adiós felicidad! Nada, caballero: me da usted lo que he pedido: ni un penique más ni un penique menos.</p> <p>HIGGINS Bien, hombre; por eso no hemos de reñir. Pero dígame usted: ¿por qué no</p>	<p>Una suma així encomana sentiments de prudència i d'estalvi... i llavonsets adéu alegria! Doni'm el que li he demanat, ni un cèntim més, ni un cèntim menos.</p> <p>FONTANELLA: Digueu-me una cosa: per què no us caseu amb la vostra companya? Que no veieu que viure així no és decent?</p> <p>FERNANDES: Què més voldria, io! Tal com ara estem, tots els inconvenients són per mi. Io no tinc cap autoritat. L'haig de mantenir, l'haig de vestir, l'haig de passejar. Exigeix que la tracti amb tots els miraments. En una paraula: sóc el seu esclau. I tot perquè no sóc el seu marit legal, comprèn? Ella ho sap i se n'aprofita. I no es casaria amb mi ni que es veiés a les portes de la mort... (A JORDANA.) Vostè, professor, segueixi el meu consell: si és solter, casi's amb la Roseta ara que és jove, i bada. Si no ho fa així, més tard se n'estirarà els cabells; i si es casa, serà ella qui se'n penedirà. Però més val que sigui ella; al capdavant no és més que una dona, i les dones sempre van de bòlit.</p>
--	---	--	---

		<p>se casa con su compañera?</p> <p>DOOLITTLE ¡Ah!, sí, dígaselo a ella. Por mí, no habría inconveniente. No estamos más que amontonados, como quien dice. Y de ahí vienen todos mis sufrimientos. No tengo autoridad sobre ella. Tengo que mantenerla, tengo que vestirla, tengo que llevarla a diversiones y ser su esclavo, todo porque no soy su marido legal. Ella bien lo sabe. Así es que ni a tiros se casa conmigo. ¡Que te quiero, morena!... Usted, caballero, siga mi consejo: cátese con Elisa mientras es joven y no cae en la cuenta. Si no lo hace así, luego le pasará a usted. Créame: he visto mucho.</p> <p>HIGGINS Pickering, si seguimos escuchando a ese hombre, va a acabar con todas nuestras convicciones. (A Doolittle.) ¿Cinco libras, ha dicho usted?</p> <p>DOOLITTLE Cabal. Yo no tengo más que una palabra.</p>	<p>JORDANA: Fontanella, si l'escoltem gaire estona més, aquest home acabarà amb tots els nostres principis. (A FERNANDES.) Enllestim-ho. Heu dit mil? FERNANDES: En punt. Només tinc una paraula. JORDANA: Voleu dir que no n'acceptaríeu dues mil? Penseu-vos-hi bé. FERNANDES: Ara, no. Potser més endavant...</p> <p>(Oliver, 2010: 88-95)</p>
--	--	---	---

		<p>HIGGINS ¿Está usted seguro de que no aceptaría diez?</p> <p>DOOLITTLE Ahora, no. Más tarde, ¡quién sabe!</p> <p>(Shaw, 1949: 171-186)</p>	
--	--	--	--

