

# **Els *Pigmaliions* catalans de Joan Oliver i Xavier Bru de Sala: dues aportacions separades per quaranta anys**

EMILI BOIX-FUSTER

## **Les adaptacions literàries i els dialectes**

Els dialectes d'altres llengües, siguin quins siguin, són de mal traduir al català actual. Cada dialecte (social, generacional, de gènere, geogràfic...) té unes relacions intrasistèmiques úniques dins del repertori lingüístic d'una comunitat. Les connotacions de cada dialecte són variables, extremament contingents. En altres paraules, la convencionalització de les diferents varietats segueix trajectòries úniques en cada comunitat. En aquesta contingència també participa l'estàndard, el supradialecte unitari per antonomàsia: dins de cada comunitat, cada dialecte té i manté una relació específica i diferent amb l'estàndard.

Molts traductors han optat, doncs, per no tenir en compte els dialectes o limitar-se a esmentar-los en els *verba dicendi* («digué en dialecte»). Estem d'acord amb Josep Julià (1997) que una bona adaptació literària hauria de comportar també afrontar el repte de trasplantar i adaptar els dialectes del text origen al text meta de manera que l'un i l'altre mantinguessin una equivalència funcional. En un treball posterior (1998, 371), el mateix Julià proposa «restituir amb tacte, amb traça, amb cara i ulls, dialectes per dialectes». Si no ens arrisquem, diu el mateix Julià, no trepitgem la cara salvatge de la traducció.

## *Les opcions del traductor davant l'heterogeneïtat dialectal*

Com fer aquesta adaptació interdialectal que propugnem? Les solucions als problemes d'aquesta traducció se situen al voltant de tres dicotomies (Marco 2002, 80-84): traduir

Aquest article s'ha escrit gràcies a l'ajut del projecte BFF2002-01323 atorgat pel Ministerio de Ciencia y Tecnología del Govern espanyol.

amb marques o sense marques; traduir sense transgressió o amb transgressió; i traduir amb naturalitat mitjançant dialectes reals o amb convencionalitat mitjançant varietats artificials.

Una primera possibilitat d'adaptació interdialectal consisteix a limitar, com hem dit, la informació dialectal als *verba dicendi*, mentre que el text base es mantindria en la varietat estàndard. Així passa, per exemple, en la versió catalana de *L'amant de Lady Chatterley* de D.H. Lawrence, de Jordi Arbonès (1992). D'aquesta manera es perden els matisos delicats mitjançant els quals les tries de varietat incidien les canviants relacions eroticoamoroses entre Mellors, el boscaiter rude i popular del Nord d'Anglaterra, i la refinada i aristocratitzant senyora Chatterley. També passa el mateix en la traducció catalana de *Temps Difícils* de Charles Dickens, on el català de Stephen Blackpool, membre del proletariat industrial d'Anglaterra, és tan normatiu com el del seu patró. El traductor no s'arrisca i el resultat és la inversemblança. Penso que és prou evident que aquesta opció conservadora de no adaptar els dialectes sinó d'assimilar-los tots a l'estàndard desvirtua la funcionalitat de la tria del dialecte en l'original.

Una segona dicotomia consisteix a marcar els elements dialectals en el discurs directe sense transgressió o amb transgressió. Sense transgressió significa que el traductor es limita a adaptar la variació lingüística a la tabula rasa de l'estàndard. Amb transgressió significa que les marques s'assenyalen per mitjà d'alguna alteració de la norma lingüística en algun dels nivells (ortogràfic, gramatical, lèxic). En serien exemples les afèresis de les vocals neutres (*quell* per *aquell*), la transcripció com a /u/ de la o àtona en català central, o la presència de col·loquialismes i d'interferències del castellà en la versió de *Quell merdè horrible de via Merulana* de Carlo Emilio Gadda, a cura de Josep Julià (1995):

«De quell casalot, además, al carré tuthom en deien el casalot de l'or. Perquè totes les cases, des de la planta hasta la teulada, semblava tot farcit de quell metall. Además, a dintre hi havia dugues escales, la A i la B, amb sis pisos i amb dotze llugatés en cada una, dos per pis. Pro el luhu més gran era en l'escala A, en el tercé pis...» (Gadda 1995, 18)

Trobem, doncs, en aquesta versió, un dialecte visual, que permet acolorir la parla d'un personatge, tal com succeeix, per exemple, a *El rusio i el pelao* de C.A. Jordana, a *El amante bilingüe* de Juan Marsé o a *L'ombra de l'eunuc* de Jaume Cabré.

Una tercera dicotomia consisteix a adaptar o no adaptar les varietats en el mateix discurs directe dels personatges, sia mitjançant una varietat artificial sia per mitjà d'una de les varietats reals de la llengua meta. La varietat artificial, la trobem, per exemple, en l'adaptació de l'anglès dels negres de Nova Orleans en la versió catalana de Maria Antònia Oliver de *Una conxorxa d'enzes* de John Kennedy Toole. En aquesta obra s'opta per una gran freqüència d'elisions per tal de mostrar una varietat no estàndard de manera similar com es fa en les traduccions de la parla del mariner negre del navili de pirates que sol aparèixer a les

aventures d'Astèrix i Obèlix. Cap dialecte català podia ser funcionalment equivalent a la varietat d'anglès dels negres, el *Black English*. El que es tracta de fer en aquest cas és crear una convenció que faci versemblant, creïble, «natural», l'adaptació. Així, per exemple, entre el públic català ha arrelat la convenció que els indis americans parlen una varietat simplificada, en què s'usen les formes no personals dels verbs. En les adaptacions escrites, aquestes versions convencionals es poden assolir mitjançant elements particulars gràfics com, per exemple, la grafia *ch* final (en lloc de *c*) o la preposició *ab* (en lloc de *amb*) per tal d'assenyalar un cronolecte. Evidentment, aquests recursos gràfics no es troben a l'abast en les versions orals, teatrals o cinematogràfiques. En les adaptacions orals s'ha de construir aquesta convencionalitat, acostumar el públic a unes convencions fins que aquest públic les consideri acceptables. Així, recordem, l'argot català va sobtar el telespectador quan el 1983 TV3 va començar a emetre i a la sèrie *Dallas* es deia «Vatua, Sue Ellen, ets un pendó». Han hagut de passar anys perquè el públic s'hi habitués.

L'altra opció és cercar en la llengua meta varietats funcionalment equivalents a les de la llengua d'origen. Es trien prototipus dels dialectes realment existents, és a dir, conjunts de trets o particularitats que defineixen una classe o un conjunt d'elements. Alguns elements són considerats més centrals que altres. Així, una determinada varietat pot quedar reflectida en un text a través d'uns pocs trets representatius que remetien al prototipus. Un exemple ben conegut en català fou la versió catalana d'*A la recerca del temps perdut* de Proust a càrrec de Jaume Vidal Alcover. L'autor manacorí traduí l'obra al mallorquí per tal que el parlar aristocràtic de l'original francès tingués un equivalent més pròxim en el ric parlar de la petita noblesa de l'illa. Un cas similar és el de la traducció quebequesa de *Pigmalió*, estrenada el 1968-69, que usa per primera vegada el parlar popular quebequès, en contrast amb el francès estàndard, per adaptar el *cockney* londinenc de l'original (Brisset 1990, 116). Una altra adaptació notable és la catalana de les *Aventures de Huckleberry Finn* de Mark Twain, on la barreja de set dialectes és considerable, gràcies a la versió de Joan Fontcuberta (Julià 1997a). Finalment, l'adaptació dialectal (podríem dir-ne polidialectal) més complexa possiblement és la que el mateix Josep Julià féu de *Quell merdé de la via Merulana* de Gadda, on l'obra original presenta tot un retaule bigarrat i barrejat de dialectes italians, que han estat adaptats al català. Aquestes adaptacions pretenen evitar, però, efectes no desitjats (per exemple, un efecte còmic), que no es troben en l'obra original. És ben cert que els valors semiòtics que cada varietat lingüística té dins del repertori de la cultura original no presenten mai una equivalència exacta en la llengua fita. És ben cert també, però, que l'adaptador s'hi pot apropar. Aquest trasplantament total és impossible en una novel·la, però és més factible en obres de teatre, i és especialment forçós en *Pigmalió*, l'obra que examinem en detall en aquest article.

En català, la manca d'una tradició consolidada i prou difosa no ha permès crear unes convencions prou conegudes entre la població, que permetessin jerarquitzar clarament les varietats del repertori de la llengua. Com assenyalava Vallverdú (1986), pocs parlants coneixen l'estàndard, de manera que no saben avaluar l'adequació d'un registre o d'una varietat. No es pot reconèixer la transgressió si abans no es coneix la norma. Sense el coneixement del que és normatiu o normal, no es pot produir un efecte de realçament o *foregrounding* (Azevedo 1996). Els matisos dialectals de la versió catalana d'*Els Germans Karamàzov* de Dostoievski, per exemple, no serien identificats pels lectors catalans de la mateixa manera que molts parlants catalans no saben diferenciar els matisos i connotacions en l'ús dels pronoms personals forts: el Joan, en Joan, Joan o el Pérez, en Pérez o Pérez (Coromina 2001).

La creació, des dels anys vuitanta, d'un cert mercat comunicatiu català ha permès la convencionalització de la representació de les varietats socials a la televisió i a la ràdio en català. La Televisió de Catalunya (Ainaud 2003) ha optat per una calculada ambigüïtat en el model de llengua de les sèries de producció pròpia començades amb *Poble Nou*: proposa fer versemblants les varietats populars mitjançant un nombre limitat de marques o particulars lingüístics, mitjançant pinzellades, sobretot de caire lèxic i fraseològic, fins i tot no normatives, mentre que la morfosintaxi i el lèxic s'ajustarien més estrictament a la normativa. No s'admeten normalment formes molt freqüents en el català popular, com *pues* o *bueno*, per exemple, i la fonètica és a vegades tan controlada, tan poc col·loquial, que pot semblar poc espontània (Ainaud 2003, 136 i ss).

### **Els Pigmalions de George Bernard Shaw**

*Pigmalió* és un cas paradigmàtic d'adaptació en moltes llengües del món, perquè l'argument de l'obra fa indispensable l'adaptació de les varietats a la llengua meta si no es vol perdre la intencionalitat crítica de l'original. *Pigmalió* és una faula lingüística, considerada didàctica pel mateix autor. En l'obra es vol mostrar com el coneixement d'una llengua estàndard o culta és un requisit per al progrés social.

#### *L'argument*

L'argument de *Pigmalió* és prou conegut. Una florista pobra (Liza Doolittle, Roseta en la versió catalana del 1957 i Rosita en la del 1997) que empra un dialecte popular de Londres (el *cockney*) veu transformada la seva manera de parlar per un professor de fonètica (Higgins) que la vol convertir en una senyora d'alta societat, si més no per la seva manera de parlar. En realitat, Liza aspira a ascendir socialment, a

poder tenir una floristeria pròpia. El fonetista Higgins i el seu col·lega Pickering es fan una juguesca que aconseguiran ensenyar-li la varietat educada de l'anglès londinenc i que, d'aquesta manera, Liza podrà passar desapercebuda en una festa de l'alta societat londinenca. El pare de Liza, l'escombriaire Alfred Doolittle, representant dels sectors populars, també es desclassa enriquint-se sobtadament gràcies a una herència. També ell sembla ben conscient que hi ha una norma lingüística per seguir encara que ell no la segueixi, emprant tant formes sociolectals marcades en català (*hai* per *he*, *pa* per *per*) com castellanismes antics com *parque*. En el fragment 1, es manifesta l'*habitus* de Doolittle, és a dir, l'esquema de percepció, apreciació i actuació, en què la preocupació prioritària són les necessitats econòmiques:

(1) VERSIÓ ESCÈNICA 1997

Mr. Doolittle (Fernandes en la versió catalana): I si vol la mossa, jo no tinc tanta pressa pa veure-la tornar a casa que no estigui disposat a un arreglillo, això que en bon català se diu un arranjamet. Com a joveneta, és maca i gentil, però com a filla no val ni pa l'escombriaire, que sóc jo. L'única cosa que reclamo són els meus drets de pare. Jo li hai donat el cosset que passeja, la llum del sol, les flors i els carrers de Barcelona. I què n'he tret? (p. 46-47)

Els personatges secundaris també són interessants. La mestressa de Higgins, la senyora Pearce, representa els servents, que, gràcies al contacte amb els seus superiors socials, n'han adoptat els estàndards de comportament i moralitat. Aquest ensinistrament explica que tant ella<sup>1</sup> com la mare de Higgins tinguin molta més consciència del que li està passant a Liza que no pas Higgins, que sembla un zero a l'esquerra pel que fa a la intel·ligència emocional. L'obra sembla en part un homenatge al fonetista britànic Henry Sweet, que, alhora que era un gran professional, era, com Higgins, un home poc sociable.

Pel que fa al vessant sentimental de l'obra, és una mica ambigu si entre Higgins i la florista hi ha més que una relació professional. En l'apèndix de l'original anglès del 1941, Bernard Shaw vol deixar clar que Liza es casa amb el seu pretendent, Freddy, i no pas amb el seu professor. De manera una mica ingènua, Shaw sembla voler dir que amb el canvi de dialecte n'hi ha prou per avançar socialment. I això no és cert. En l'obra, Liza certament, després d'ésser ensinistrada pel fonetista Higgins, arriba a dominar la varietat alta, però ella continua sentint-se part del sector social d'on prové. D'altra banda, el canvi fonètic sofert per Liza sols té lloc després d'un ensinistrament professional i personalitzat que és impossible per a tots els parlants de varietats estigmatitzades, com ens recorda molt bé Lippi-Green (1997). Les

1. A la versió publicada del 1997, la senyora Pearce critica a Higgins la seva parla d'aquesta manera, mostrant molta consciència metalingüística: «Però hi ha una certa família de paraules, de "mots" com vostè en diu, que li prego que no faci servir més» (p. 47)

mitges tintes –la pretensió– sols comporten la ridiculització: «Ambitious flower-girls who read this play must not imagine that they can pass themselves off as fine ladies by untutored imitation. They must learn their alphabet over again, and differently, from a phonetic expert. Imitation will only make them ridiculous.» (Bernard Shaw, 1978 (1941),10)

### *L'anomia social de Liza i el seu pare*

En l'obra es produeix el que els sociòlegs anomenen *anomia social*. Liza i el seu pare han de reajustar els seus termes de referència, el seu sistema de valors, a mesura que canvien de llengua. Aquest canvi de llengua pot comportar la inadaptació social: tant Liza com el seu pare acaben no essent d'enlloc, no sabent ben bé d'on són, a quin sector social pertanyen. Liza es pregunta:

(2)

«What I am fit for? What have you left me fit for? What am I to go? What am I to do? What's to become of me?». I ella mateixa respon, descrivint on ha arribat: «I sold flowers. I didn't sell myself. Now you've made a lady of me. I'm not fit to sell anything else». Liza s'adona que mai arribarà a integrar-se plenament en el sector social al qual aspira: «I have done my best; but nothing can make me the same as these people.» (p. 98)

Com passa als protagonistes de *Les arrels* d'Arnold Wesker, Liza se sent desarrejada. És significatiu i revelador que Higgins, tan savi en fonètica, no sigui conscient dels efectes de la seva tasca «reeducadora» en la noia, i que només estigui interessat en el procés: (Higgins): «But you have no idea how frightfully interesting it is to take a human being and change her into a quite different human being by creating a new speech for her» (p.84). En canvi, tindrien molta més consciència metalingüística que Higgins la seva mare, la Sra. Pearce, la serventa o, és clar, la mateixa Liza.

L'obra reflecteix una estratificació molt rígida de la societat anglesa, que difícilment pot tenir una correspondència exacta en altres societats, amb un repertori lingüístic diferent per a cada estrat: «and it is impossible for an Englishman to open his mouth without making some of other Englishman despise him» (Bernard Shaw 1978, 5). Potser no és l'atzar que féu que fos al Regne Unit on aparegués la teoria de Basil Bernstein, *Class, Codes and Control* (1974).

A través de l'ensinistrament lingüístic, Liza passa d'un sector social a un altre, sofreix un procés d'aculturació i té problemes per reorientar-se socialment. La tesi que Bernard Shaw sembla predicar és que el control del destí de les persones és determinat pel control del codi lingüístic dels sectors dominants. Com diu Liza: «vull parlar com les senyores». Liza/Roseta/Rosita esdevé bidialectal o, per ser més exactes, diglòssica: aprèn a donar conversa com una senyoreta de l'alta societat,

però ahora no ha perdut la seva varietat nativa. Però, com molts bidialectals i com molts bilingües, la parla de Rosita presenta molts casos d'interferències. El procés d'aprenentatge de Rosita té diferents etapes. En l'etapa intermèdia, la parla de Roseta ensopega amb molts errors, no domina les regles de copresència (Ervin-Tripp 1972). Hi ha una manca de sintonia entre la forma i el contingut: Liza, per exemple, domina la pronúncia però no les regles d'adequació del lèxic i de la gramàtica. Liza no té prou competència comunicativa quan pretén ser una senyoreta de classe alta, en una conversa amb la senyora Higgins, la mare del fonetista, que té lloc en una sala d'estar (un «líving» que deia la classe mitjana alta barcelonina). Liza no sap quina varietat és adequada per al fet comunicatiu («fer visita») que està vivint i (en un fragment molt citat arreu) confon una pregunta fàtica sobre el temps amb una sol·licitud d'informació meteorològica especialitzada:

(3)

Mrs Higgins (*at last conversationally*): Will it rain, do you think?

Liza: The shallow depression in the west of these islands is likely to move slowly in an easterly direction. There are no indications of any great change in the barometrical situation.» (p. 1978, 78)

Hi ha aspectes sociolingüístics de l'obra en què Bernard Shaw es mostra extraordinàriament perspicax. L'obra deixa clar, per exemple, que hi ha requeriments lingüístics més estrictes per al pas dels sectors populars a la classe mitjana baixa que entre altres estrats socials:

(L'home que pren notes= Higgins): Well, Sir, in three months I could pass that girl off as a duchess at an ambassador's garden party. I could even get her as a place as a lady's maid or shop assistant, which requires better English. (p. 27)

Aquí, la seva observació encaixa amb la troballa repetida de la sociolingüística anglosaxona: la classe mitjana baixa té una consciència metalingüística més elevada i encapçala el canvi lingüístic.

### *El desenllaç de l'obra*

La clau de *Pigmalió* rau, doncs, en el desenllaç. El tema central no és tant la creació d'una nova personalitat com els efectes d'una reorientació de la personalitat que fan impossible tornar a viure com abans. La mobilitat social, per mediació de la llengua, crea una profunda inseguretat psicològica. Per això, trobo desencertat que en la versió catalana de 1986 no es publicués l'epíleg de Bernard Shaw, on aquest deixa clar com se n'ha d'interpretar el final. El final de l'obra no és el de l'amor entre l'escultor i la seva obra com a Galatea. Liza acaba casant-se amb

Fred/Fortuny, també un desclassat però amb bona ascendència, un petit aristòcrata vingut a menys.

L'obra fou estrenada el 1914 en alemany i el 1916 en anglès. Tingué una primera versió cinematogràfica el 1938 i una versió en teatre musical, *My Fair Lady*, on s'altera el final de l'obra de manera que s'insinua una relació amorosa entre Higgins i Liza. A partir de la versió cinematogràfica del 1938, Shaw n'escrigué una versió definitiva el 1941, en la qual incorporava l'epíleg ja esmentat: Liza es casa amb Fred i esdevé molt probablement propietària de la floristeria. Aquest epíleg no s'incorporà a la versió catalana del 1986 però sí a la del 1997.

*Pigmalió*, com sabem, evoca els mites de la Ventafocs i de Galatea –l'estàtua que fa l'escultor Pigmalió i que, després de cobrar vida, acaba enamorant el seu autor.

Pigmalió és una faula lingüística explícitament didàctica: evoca el tema universal de fins a quin punt la manera de parlar ens limita l'èxit social. Les adaptacions catalanes han d'aconseguir traspasar d'un món a l'altre, adaptar les relacions intrasistèmiques que es troben en l'original anglès i conservar-ne la intencionalitat crítica. La història sociolingüística específica del català fa complexa i envitricollada aquesta adaptació per les raons que exposo tot seguit.

### **Els Pigmalió catalans**

Disposem de dues versions en català de *Pigmalió* de Bernard Shaw, una de les obres amb més interès sociolingüístic de totes les que es fan i es desfan. És, doncs, gairebé inevitable per a un sociolingüista caure en la temptació de fer una comparació del català popular que s'hi usa, sobretot quan han passat quaranta anys entre la primera versió de Joan Oliver (1957) i la de Xavier Bru de Sala (1997).

LA VERSIÓ DE JOAN OLIVER (1957). El 1957, Joan Oliver, un fill de la burgesia de Sabadell, en els seus darrers anys un xic anarcoide i utòpic com el mateix Bernard Shaw, en fa una adaptació magnífica i indispensable. Liza s'hi converteix en Roseta, una florista ambulat pobra, viva com una anguila, mentre que Higgins es converteix en Martí Jordana, un lingüista de l'Institut d'Estudis Catalans, un conco de casa bona, ric en filologia fabriana i experimental però pobre en intel·ligència emocional. Com és conegut, l'obra excel·leix per la (re)creació d'un català arquetípicament popular en llavis de Roseta i en llavis del seu pare, Quim Fernandes. Tal com assenyala Urgell (1964, 605), la parla de Roseta, abans de rebre lliçons del lingüista Jordana, té els trets següents: ensordiment total dels fonemes sonors; pas dels sons fricatiu als corresponents africats; ús abusiu del pronom de tractament vostè; presència de ieismes; presència de dialectalismes i d'alteracions fonètiques de tipus vulgar; recurs a la metàtesi; recurs a la dissimilació; incorporació de termes de l'argot; incorporació de castellanismes; i ús abundant de locucions populars.



La versió de *Pigmalió* a càrrec de Joan Oliver, a partir d'una versió espanyola i una versió francesa,<sup>2</sup> aparegué molt discretament el mateix 1957 publicada per editorial Nereida, però la versió més difosa, i usada profusament a secundària, ha estat la publicada per Edicions 62 el 1986, que incorpora tota una sèrie de correccions a aquest català popular, proposades amb encert per Francesc Vallverdú. Les modificacions són les següents. Certs sons africats sords passen a fricativs sords (*txesto* a *xesto*, *txeneral* a *xeneral*, *atxuntament* a *aixuntament*, *txardí* a *xardí*, *txitano* a *xitano*, *txove* a *xove*); en canvi, en posició final el so fricatiu sord esdevé africad (*fanguaix* a *fanguaix*); la *s* sorda passa a sonora (*cassa* a *casa*, *missèria* a *misèria*), mentre que en canvi *dotzeneta* passa a *dotseneta*; *aquest* passa a *aqüet*; *ojecte* passa a *optxecte*; *tindríeu que* passa a *tindríeu de*; se substitueixen valencianismes innecessaris (*tan prompte que* per *aixins que* o *a vore* per *aviam*); s'eliminen elements del 1957 com *fosforecent* o *pàpiros* i es substitueixen expressions passades de moda (*no la mata ni la bomba hac* per *no la mata ni la bomba del Liceu*; *atòmic* per *fantàstic*). Es corregeixen petits errors de la versió inicial (*còlega* passa a *colega*, *Sant Baudili* passa a *Sant Boi*, *tarjeta* a *targeta*). En les dues versions es manté l'oscil·lació entre *io* i *jo*, així com en ambdues es manté la forma normativa *se'n penedirà*. Finalment, sols observem un cas d'hipercorrecció: la introducció de la forma *Ganduixer* (nom d'un carrer de la ciutat de Barcelona) per *Ganduxer*.

Oliver, segons Gibert (1997, nota 20) «concebia la seva labor com un ajut a la reflexió sobre la realitat lingüística catalana del moment, determinada per un context secular de greus limitacions en l'ús de la llengua pròpia [...] enfocava la qüestió des de l'òptica intervencionista i redreçadora pròpia d'un deixeble cultural del Noucentisme». Així ho plasma (Gibert 1997, en la mateixa nota 20) un fragment del text de Joan Oliver en el programa de mà de l'estrena de *Pigmalió* a Sabadell el 1957: «Jo he preferit traslladar l'acció de la comèdia a l'ambient de la Barcelona actual. El nostre problema lingüístic és diferent del que Bernard Shaw planteja en la seva obra; però no deixa de tenir-hi un cert paral·lelisme. Per causes que tots coneixem, el català parlat ha sofert una intensa i vasta corrupció, que l'ha anat allunyant de la llengua gramatical. Aquesta corrupció ha donat resultats diversos en els distints estaments [...]; però de la Renaixença ençà sempre ha existit en els nuclis urbans una minoria que ha procurat conservar la puresa idiomàtica, i la llengua escrita ha constituït en tot temps un contrapès a la creixent i general descomposició del llenguatge vulgar a les ciutats». Aquesta versió es posà en escena, ultra el 1957, el 1969 i el 1981 (vegeu Gibert 1997, per a les crítiques corresponents).

LA VERSIÓ DE XAVIER BRU DE SALA (1997). Disposem de dues versions del *Pigmalió* en català a càrrec de Bru de Sala: d'una banda, la versió més reduïda, preparada

2. Segons Gibert (1997, 565) aquestes versions foren respectivament *Pigmalió* (versió de R. Baeza, Buenos Aires: Hachette), i *Pygmalion* (versió d'A. i H. Hamon, París: Aubier-Montaigne), les quals es troben a la biblioteca de Joan Oliver.

per a l'escena, i, de l'altra, la més carregada de verbositat, que fou l'editada. Caldria comparar aquestes versions, tant la reduïda com la més llarga, amb les versions efectivament representades. Que sapiguem, només es troben a l'abast els vídeos de les representacions de 1981 (Joan Oliver) i de 1997 (Xavier Bru de Sala). En canvi, no hem pogut disposar de les versions escèniques anteriors de *Pigmalió*, ni de la represnetació del 1957 ni de la del 1981, totes dues a càrrec de Joan Oliver.

### *El català, llengua de les classes mitjanes, a la regió de Barcelona*

El català és la llengua primera i habitual dels parlants de classe mitjana de la zona metropolitana. Les dades sistemàtiques de què disposem sobre la identitat etnolingüística de la població d'aquesta àrea així ho assenyalen inequívocament (Subirats 1991). S'ha denominat aquesta distribució del català en aquesta àrea com la d'una llengua *entrepà* (Boix-Fuster 2003): el castellà és tant llengua d'un segment de la classe alta castellanitzada com de la majoria de les classes populars, però és minoritari en les classes mitjanes. El 1990, per exemple, sols un 18% dels sectors populars de la regió metropolitana afirmava tenir el català com a llengua seva. Per a l'altre extrem de l'estratificació social tenim menys dades empíriques. Sembla clar, però, que en sectors de classe alta hi ha hagut certa castellanització. Per exemple, Antoni M. Badia i Margarit (1969) en la seva enquesta del 1966 ja observava que en un barri benestant de Barcelona com Les Corts hi havia un gran percentatge de castellanoparlants. Atesa aquesta distribució, no és gens estrany que el castellà tingui connotacions de llengua popular, i el català, de llengua mesocràtica. El castellà sona com a llengua dura, del poble, pot gaudir del prestigi amagat de les varietats populars, mentre que el català popular barceloní, minoritari en el seu sector i titllat de més castellanitzat, no pot gaudir d'aquest prestigi i es troba, per tant, doblement estigmatitzat: com a popular i com a poc genuí (Ballart 1996). Prova d'aquestes connotacions populars del castellà és que l'argot castellà tenyeix, influeix sense aturador el català barceloní: mots com *joder* o *jolines* substitueixen l'argot autòcton com *cony* o *collons*. Oliver, molt apropiadament, en el full de mà que acompanyava la reestrena de la seva versió de *Pigmalió*, el 1981, al Teatre Romea de Barcelona reivindicava amb encert l'argot català com a element enriquidor de la llengua: «podríem resumir tot dient que una llengua civilitzada i nacional no cal pas que refusi o tracti d'eliminar l'argot popular sovint enriquidor d'una parla— sempre que aquest argot no sigui un producte híbrid i espuri, conseqüència funesta del predomini d'una llengua dita oficial, estrangera a l'esperit del poble i imposada per la força».

Cal afegir que ignorem quin abast té el xava en la població barcelonina. Vallverdú (1986, 7) afirmava ja que «l'apitxament ha anat progressant entre la joventut, fins a atenuar les «diferències» de classe, i ha fet aparèixer en el pla fonètic un *neo-xava*, pràcticament general a Barcelona i als seus voltants». El problema de fons és

si hi ha un parlar popular barceloní genuïnament català, atès que aquests sectors populars han estat forçosament molt en contacte amb la llengua castellana i atès que aquests sectors són els que han pogut conèixer menys el model de català normatiu, ja que no han pogut ésser escolaritzats en català.

### *Manca de variació social ben definida*

La asistematicitat en aquesta variació en català comportaria poca sanció social, perquè els parlants no en tenen prou consciència metalingüística. No s'haurien convencionalitzat prou les diferències sociolectals o funcionals de manera que esdevindrien opaques per als parlants. Vallverdú (1986, 6) assenyala el poc domini que la població té d'aquesta variació sociolectal i funcional, i lamenta que aquestes diferències no tinguin prou paper discriminador:

«Només una minoria exigua de ciutadans (escriptors, alguns professors, uns quants professionals i poques persones més) tenen una sensibilitat lingüística prou desenvolupada per distingir entre català col·loquial i català estàndard, i, encara, aquesta minoria no ha tingut tradicionalment cap pes social determinant.»

La qüestió és si aquestes diferències sociolectals haurien d'existir i, sobretot, si haurien de ser valorades com a font de selecció i discriminació socials. Com hem vist en Vallverdú, també enuncia un «vol i dol» semblant Marta Pessarodona (*Avui*, 14-11-1981) arran de l'escenificació de *Pigmalió* al teatre Romea el 1981:

«Tant de bo arribem algun dia a la situació que ens trobem a *Pigmalió*, la nostra llengua, ben parlada, comporti una veritable marca social (per més que no creguem en les classes socials), un exponent de distinció, una possibilitat de superació. Sabem molt bé, però, que ni ara ni als anys cinquanta (i no parlem dels quaranta!) parlar un català escaient no serveix pas per a assolir altes esferes socials.»

Aquesta és precisament la visió que té de la llengua com a distinció el mateix Higgins (àlies Jordana), que des de la seva posició d'intel·lectual que es pot permetre no preocupar-se gaire pels diners perquè ja en té prou, critica els qui volen ascendir sense aprendre la varietat de llengua corresponent. Observem que en el fragment 4, Bru de Sala fa una referència a la castellanització de les classes altes barcelonines que ell dóna (erròniament) per acabada:

(4) VERSIÓ PUBLICADA 1997

L'home que pren notes (Higgins): Vivim una època de nou-rics. Comencen al Poble Sec amb sis rals i acaben al Putxet i amb llotja aquí dins. (*Assenyala l'interior del Liceu.*) I es volen corregir el parlar xava, perquè els delata cada cop que obren la boca. I per si fos poc, amb en Prat de la Riba a la Mancomunitat i mestre Fabra a l'Institut, el català s'ha posat de moda. Totes les famílies burgeses que havien adoptat el castellà, volen passar per catalanistes de tota la vida sense que es noti per la dicció. Ara bé, jo els puc ensenyar...

La qüestió és saber fins a quin punt és justificat que el domini de la llengua estàndard esdevingui una font de discriminació social, una marca d'excel·lència mai o poc assolible per bona part de la població (Perrenoud 1999). La ideologia de la llengua estàndard pot amagar i amaga una jerarquització de la societat, difícilment defensable des de posicions d'esquerres (Lippi-Green 1997). Per exemple, si totes les varietats i totes les llengües gaudeixen de la mateixa dignitat, per què no la té el xava? Sols un autor català (Ballart 1996) reivindica el dret al propi accent del xava i ens ve a dir: «Si totes les varietats geogràfiques de la llengua són acceptables, per què no també la meva?» En aquest sentit és inversemblant la reivindicació del seu català popular que fa Doolittle/Fernandes, el pare de Liza/Rosita, quan lamenta, no se sap si amb ironia o amb cinisme, haver-se enriquit i córrer, per tant, el risc de perdre la seva competència comunicativa:

(5) VERSIÓ PUBLICADA 1997

Doolittle (Fernandes): Però em pega tres patades que facin de mi un cavaller! Jo era feliç, jo era lliure. Podia sonsacar quartos de quasi tothom, quan me feien falta. Recordeu els sablassos que us vaig fer, Henry Higgins. Ara, sóc jo el pagano! estic ben fotut. Tothom me demana parné [...]. Hai de viure per als altres i no per a mi mateix: aquesta és la moral burgesa. Dieu que heu perdut l'Eliza. No tingueu por. Segur que està a la porta de casa meva. En lo contenta que estaria venent flors si el seu pare no fos un senyor respectable. El pròxim que trucarà a la meva porta sereu vós, Henry Higgins, pa ensenyar-me a parlar com els intel·lectuals i els burgesos i robar-me la gràcia del meu magnífic català. Ja l'he calat, segur que és pa cobrar les lliçons, que ha muntat tot l'assunto. (p. 112)

En català central barceloní tot just s'ha començat a estudiar la variació sociolectal (Boix-Fuster 2001 i Alturo et al. 2002). Així s'ha començat a investigar la variable (*llavors*) amb les seves variants *llavors/llavores/llavonses*, etc. (Rosselló 2001), o les variables de *que* (vocal neutra, e oberta i e tancada) (Rosàs 2004). Aquests trets, mostres de canvi en curs en català, a vegades són motivats únicament per raons internes (per exemple, les variants de *llavors*) mentre que en d'altres casos, com *que*, o *lis*, *ser* o *estar*, etc., poden ésser també deguts al contacte intensíssim amb la llengua castellana.

### *Dues versions de Pigmalíó amb quaranta anys de distància*

Quaranta anys després de la versió d'Oliver, Bru n'ha fet una de nova basada en la versió anglesa del 1941. Bru de Sala opta per situar l'obra en els anys de la Mancomunitat. Era un moment on l'estratificació social catalana era molt clara, on l'abisme entre la classe alta i la baixa era nítid, com el blanc i el negre, i quan encara no

havien aparegut unes amples i diversificades classes mitjanes. És significatiu, per exemple, que en aquells anys la distinció assenyalada pels vocatius *mama* (sectors populars) i *mamá* (sectors potentats) sigui molt clara, tal com reflecteixen les *Històries viscudes* de Folch i Torres (Boix, en preparació). La seva Liza/Rosita ha oblidat bona part del xava, incrustat d'argot caló que feia servir la Roseta dels cinquanta. La Roseta del 1957 s'*etivocava* amb la *prenúncia* com a il·letrada que era i parlava de la *blíbia* i de la *frabica*, i emprava castellanismes gairebé venerables com *antes*, *límpia* o *sinvergüensa*, però exhibia una sintaxi i una fraseologia genuïnes i tan vives com el seu caràcter. Oliver fa una veritable reivindicació del català popular, no sols en la mateixa obra. En el full repartit al públic en la representació del 1981 fa una crida al manteniment de la diversitat sociolectal interna del català:

«una llengua civilitzada i nacional no cal pas que refusi o tracti d'eliminar l'argot popular –sovint enriquidor d'una parla– sempre que aquest argot no sigui un producte híbrid o espuri, conseqüència funesta del predomini d'una llengua dita oficial, estranya a l'esperit del poble i imposada per la força.»

Bru de Sala, en canvi, fa emprar a la seva Rosita una mescla de català i castellà, amb l'aparença de català de base. Bru de Sala (crec que ben apropiadament) ja no posa en boca dels seus personatges malapropismes perquè el seu públic, el 1997, difícilment els reconeixeria, havent estat ja escolaritzat i dominant ja força els cultismes i tecnicismes. Com diu en el pròleg de la seva nova adaptació, Bru de Sala considera que el públic no hauria reconegut els registres de la versió oliveriana de quaranta anys abans. I té raó. La creativitat del català popular a la zona urbana de Barcelona és molt reduïda i la font del caló català s'ha esllanguit a Barcelona. La llengua del carrer més ordinària és el castellà fins i tot als carrers de la Gràcia barcelonina, on el català és més aviat extraordinari.

### **Les diferències en els trets sociolectals i interlingüístics dels protagonistes**

Bru de Sala, com Oliver, adapta el context londinenc al català i incorpora referències a Prat de la Riba, Pompeu Fabra, la Rambla, el Liceu, Ausiàs March, embarbussaments catalans, Rusiñol, el Modernisme, l'Institut d'Estudis Catalans, etcètera. El que és, però, incoherent o, més ben dit, inversemblant és que mantingui els noms anglesos dels personatges de manera que persones que es diuen Pearce, Doolittle, Pickering, Higgins, o Eynsford Hill viuen i parlen al bell mig de la Barcelona noucentista. Potser per aquesta dissonància hi ha desacords entre la versió publicada i la versió escènica de Bru de Sala, en l'ús de noms anglesos o catalans. En la versió escènica apareix «Jo, a tots los que no conec, lis dic Antòniu», mentre que a la versió publicada apareix: «jo no la vull enganyar. Li hai dit Freddy o Charlie com faria vostè si parlés amb un desconegut i es volgués fer la simpàtica». Als espectadors assistents a l'obra, al Teatre Poliorama de Barcelona, se'ls repartia una reproducció d'un exemplar de *La Vanguardia* del 23 d'abril de 1916, en què s'havia introduït un

anunci de la senyoreta Rosita Fernandes (Lloll Bertran) amb el títol: «Parleu català perfecte en sis mesos». Aquest no és, com sabem, el final professional de Rosita en l'obra: Rosita esdevé a tot estirar propietària d'una botiga de flors.

És interessant que en els primers apartats de la seva versió, Bru de Sala ens doni una versió transgressora de la manera de parlar de la seva Liza/Rosita, quan encara no ha estat identificada i és sols una florista de carrer per al lector o per al públic de teatre. Bru ens intenta representar la pronúncia, clarament de castellà meridional, de la protagonista de la manera següent, transliteració que abandona després a la resta del text:

(6) VERSIÓ ESCÈNICA 1997

Rosita: Al prenda éh el seu fii? pueh pagui la mercansia que m'ha estrope-llat. Miri quin fahti de claveii! que a mi no me lo regalaan. Tinc que retratam-me, m'antén.

VERSIÓ PUBLICADA 1997

Rosita: «Al prenda éh al seu fii? puéh fassi de mara i pagui la mercansia que m'ha aspatjhat el bèntia del seu fii en contah de recoshil·las. Lah pensa pagàa o quéé?»

La solució de Bru de Sala ha estat escurçar la durada de l'obra, que perd la verbatim de la versió inicial oliveriana, reduir aquests elements argòtics catalans i substituir-los fonamentalment per formes populars i argòtiques en llengua castellana. El 1957 trobem castellanismes populars antics com *sinverguensa*, *límpia*, *antes* o *arreglo*, mentre que el 1997 trobem *falda* per *faldilla* o *lavadero* per *safareig*. El 1957 trobem elements de català popular provinents del caló com *pispar*, *pirar*, *(en)dinyar*, *palmar* o *parné* que pràcticament desapareixen el 1997. Aquests elements caló sols apareixen el 1997 en boca del xulo en l'escena inicial sota els porxos de l'entrada del Liceu, mentre que gairebé desapareixen en el català popular de la Rosita (una excepció és *pirar*, p. 37 de versió publicada el 1997), tal com veiem al fragment núm. 7:

(7) VERSIÓ ESCÈNICA 1997

Xulo: Al tanto, nena, que aquí radera hi ha una bòfia que apunta tot ho que dius. Dóna-li una flor que si's pensa que demanes caritat, palmes. Avui hi ha redada.

Així mateix, el 1957 hi ha elements de català popular prefabrià com *ignoranta*, *decenta*, *dòs* per *doncs* (passa a *pues* el 1997), *aixòs* per *això* o *llavonses* (solució molt marcada socialment) per *llavors*. Finalment també desapareixen de la versió del 1997 tots els casos de malapropismes o piquiponades de la versió oliveriana del 1957: *prencipis*, *redícul*, *prenúncia*, *blíbia*, *frabica*, *ufals* (1997: *alfals*) o *caixa d'o-*

ros per caixa d'ahorros. Cal advertir que hi ha casos –encertats– de variació interna en la parla dels personatges. Hi ha, així doncs, el 1997 ocurrències en els mateixos personatges de *me* i *em*, o de *pues*, *pos* i *doncs*. En canvi no és coherent que hi hagi en el text grafies castellanques com *chalat* (p. 37, 1997 versió publicada).

El 1997 el públic riu quan Lloll diu *Set i set catorze, agafa un cagarro i esmorza o La mare del tano que era xitano* però poc crec que s'adoni de la inversemblança sociolingüística de la varietat emprada. Expressions ben genuïnes com *hi vingut* per *he vingut* es combinen amb construccions castellanques cent per cent. Per exemple, *Ep, no s'encabriti mestre* del 1957, passa a substituir-se per un *Qué me disse, míster* el 1997; o s'usen participis amb el sufix castellà -ao: *aturrullao, resalà o honrà*, al mateix temps que s'empren expressions populars castellanques com «olé la gracia», «onde yo me sé», «no es na pa mi», «media merda». Bru de Sala no opta per una barreja més intensa del català i el castellà com féu Guillem Jordi Graells en la seva adaptació d'*Enemic de Classe*, de Nigel Williams (versió catalana 1997), en què es descriuen joves d'un barri obrer de Barcelona.

Els fragments comparatius (8 a i b), (10 a i b), (11 a i b) i (12 a i b) donen un tast suficient d'aquesta presència superior de castellanismes en la versió del 1997: els fragments (a) corresponen a la versió del 57 i els fragments (b) a la del 97. En el fragment del 1997 núm. 8 trobem un cas clar d'alternança al castellà, («me largo») que pot ser versemblant. Observeu també en el mateix fragment interferències com l'absència del pronom adverbial *en* o la locució *donar vergonya*.

(8)

(8a) VERSIÓ PUBLICADA 1957

Roseta: Vostè no té cor. Només pensa en els seus negocis i als demés que els bombin. (*S'aixeca resoltament i inicia la sortida.*) Ia n'estic tipa i farta. Passi-ho bé tinguin!

(8b) VERSIÓ ESCÈNICA 1997

Liza/Rosita: Vostè no té entranyes. Es preocupa de vostè i ja està. (*S'aixeca resolta i inicia la sortida.*) Ja tinc bastant. Me largo. Vergonya me donaria a mi.

En els fragments del 1997, 9b, 10b i 11b, podem observar la presència de la terminació de participi -ao, insòlita en català col·loquial, si no fos (cosa també infreqüent) un cas d'alternança intencional o metafòrica. Especialment interessant és la presència de *guillao* al fragment 10b, en què l'arrel és un mot col·loquial català, mentre que la terminació -ao és característica del castellà col·loquial. Liza/Rosita també usa altres elements castellanques com *lo* en lloc de *ho* a «com lo sap?» i *mi* en lloc de *el meu* a «juro per mi mare», vegeu el fragment 12), molt improbables en el català de parlants nadius. També podem observar altres castellanismes, infreqüents en el català col·loquial, com *na*, per *nada*, al fragment 9b.

(9)

(9a) VERSIÓ PUBLICADA 1957

Liza/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 veritat: li he pispat algo? Li he tocat un fil de la roba? Em defenso les monxetes com un altra (sic)! Senyor, no dixi que em duguin 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 gust, prenda! Som-hi!

Roseta (*rebutjant-lo amb una empenta*): Puixa aquí dalt i voràs ta tia! Sinverguensa!

(9b) VERSIÓ ESCÈNICA 1997

Liza/Rosita: Digui que no li [sic] guindao na, senyor, digui la veritat. No deixi que m'acusin. Salvi'm si me porten al jusgat. La meva reputació per terra. A mi [sic] que me registrin.

Plaga: Mans a l'obra.

Rosita: Les mans quietes, que van al pa.

(10)

(10a) VERSIÓ PUBLICADA 1957

Roseta: Les senyores? La seca i la tendra? Han guillat tan prompte ha parat la pluja (.). No s'hi possi cap pedra al fetxe, txove! L'aprofitaré jo per a anar a retiro. (*S'acosta al taxi però el xofer la mira amb recel*) Ui, quin mano! La confiança és tota, goita! (*Li ensenya els bitllets*) Hi ha pasta! Carrer de l'Hort de la Bomba, 10 bis, a les golfes per més senyes... I endinya candela, que hi haurà unteris.

(10b) VERSIÓ ESCÈNICA 1997

Liza/Rosita: S'ha guillao pal tren de Sarrià, salao (...) no es preocupi jove. L'agafo jo pa anar al retiro. (Li ensenya un grapat de monedes) Què se pensa? Una volta en tassis, no es na pa ami. Adéu Toni. Tassis! Tassis!

(11)

(11a) VERSIÓ PUBLICADA 1957

Roseta: Adéu-siau, coronel Fontanella

(11b) VERSIÓ ESCÈNICA 1997

Liza/Rosita (*saluda els altres amb el cap*): Adéu-siau a tothom... resalao



(12)

(12a) VERSIÓ PUBLICADA 1957

Roseta: Li juro per la salut de la mama, en pau descansi, que no en fai de coses lletxes!

Jordana (*imperiós però, de bon humor*): Calla, si pots, florista. No diguis més bajanades. Es que tinc pinta de policia, jo?

Roseta (*encara amb desconfiança*): Dòs llavonses, a 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!

(12b) VERSIÓ ESCÈNICA 1997

Liza/Rosita: Juro per mi mare que no hai fet res dolent.

Jordana: Calla, d'un cop. Es que tinc pinta de policia, jo?

Rosita: Pues pa que apunta tot lo que diem, com un txibato? Segur que diu coses contra mi, pa empapelar-me, a veure què posa aquí que jo m'enteri.

Constatem, doncs, a la segona versió de 1997 una presència molt superior del castellà que a la primera quaranta anys abans. Aquesta segona versió de *Pigmalió* també reflecteix una altra cara de la situació sociolingüística del país en el moment: la diferent congruència interna en l'ús de les varietats lingüístiques. En el procés d'aprenentatge del català normatiu, Liza/Rosita passa, com tot aprenent, per un període en què presenta un elevat nombre d'interferències. Aquest nombre és tan elevat que en algun fragment podem parlar de barreja de llengües, similar a l'elaborada per Ramon Solsona a *Figures de calidoscopi* (1989), com veiem en el fragment 13 a continuació:

(13) VERSIÓ PUBLICADA 1997

Liza/Rosita: Només quan li rotava, és plausible atestiguar, de ves en quan. Si traginava la torradora, era un tros de pa sucad. Fins a tal punt ço és així que, quan el fotien al carrer per peresós, la seva parenta l'abasteixia amb un parell de rals i li engaltava que anés a traguejar una mica, i no tornés fins que no hagués mamat prou com per sentir-se ben estovat i alegre. Hi ha un ataix de dones que han d'empillocar els marits per endurar la presència llur (*Ara ja ha agafat seguretad*). Ja ho pot albirar amb manta cura, la cosa va així. Si a un home li resta un poc de consciència, sempre li agafa en estat de sobrietat i aleshores es deprimeix. Tanmateix amb una bona curda se n'oblida i torna a ser feliç.

És significatiu que, en la nova versió de Bru de Sala, aquest s'hagi estimat més fer repetir frases absurdes d'exercicis fonètics a Liza, que aquesta repeteix com un lloro, més que no pas frases amb un aiguabarreig de registres, perquè s'arriscava

que les relliscades en l'ús dels registres no fossin captades per part del públic. Ja se sap, el fracàs dels acudits és haver-los d'aclarir amb subtítols o amb paràfrasis.

No creiem que el públic s'adoni de la incongruència de l'obra el 1997 en presentar Liza/Rosita interferències provinents del castellà col·loquial al costat d'elements del català col·loquial, que difícilment un neoparlant podria dominar. Aquest és el cas que es dona en el fragment 15. Rosita ja ha après el català estàndard o culte i de sobte veu el seu pare, Fernandes, tot engiponat com un nou ric. Sorpresa, Liza/Rosita torna a la seva varietat «vernacular» i ho fa mitjançant una expressió col·loquial («La mare del tano quan era xitano») que no és congruent amb l'ús de totes les interferències col·loquials castellanes que hem esmentat més amunt:

(14) VERSIÓ PUBLICADA 1997

Liza/Rosita: Ni que volgués no podria dir una sola expressió del meu repertori de florista ambulat (Fernandes li toca l'espatlla esquerra. Perd el domini d'ella mateixa i deixa caure la labor en veure l'espectacle de l'esplendor del seu pare). La mare del tano quan era xitano!

En canvi, en aquests fragments hi ha elements ambivalents que tant podrien ser castellans com catalans. És el cas de les formes plenes dels pronoms personals (*me porten*), la preposició *pa* en lloc de *per*, o castellanismes molt integrats en el català col·loquial barceloní com *pues/pos* o *bueno*.

Més endavant, però, Liza/Rosita reïx a dominar la seva nova varietat fins a tal punt que en la festa de classe alta la prenen per una impostora, per una estrangera, precisament pel seu domini excessiu, com veiem al fragment núm. 15:

(15) VERSIÓ PUBLICADA 1997

Nepommuck: Sí, sí. A mi no m'enganya. No és d'aquí.

Ambaixadora: Bestieses. Si parla un català perfecte.

Nepommuck: Massa perfecte. Em pot ensenyar algun català que parli el català com caldria parlar-lo? Només els estrangers que han estat més ben ensenyats poden fer-ho així de bé.

Finalment, cal assenyalar algunes diferències significatives en les dues edicions de Bru de Sala del 1997 (la publicada i l'escenificada). La versió publicada és més eufemística i menys argòtica que la versió escenificada. Així *hòstia* apareix diverses vegades a la versió escenificada però sols una a l'altra; *cony*, quatre cops a l'escenificada però mai a la publicada, i el mateix amb *torracollons*. En un cas es tria una forma sociolectal més marcada (*nosatros*, VE), mentre que a la VP apareix la variant estàndard *nosaltres*.

## Les diferències d'identitat etnolingüística dels protagonistes

Així doncs, Roseta/Rosita i el seu pare, Fernandes, són de primera llengua catalana o castellana? El 1957, Roseta és filla d'un drapaire d'origen murcià. En el text s'explicita que el català és la seva primera llengua: «Per a ella, el català, el seu idioma natiu, era completament desconegut». Roseta s'hauria relingüïtzat des del castellà cap al català, en la terminologia proposada per Joshua Fishman.

En canvi, el 1997, Liza/Rosita és filla d'un escombriaire d'origen murcià i enlloc es diu que el català fos la llengua nativa. Aquesta circumspecció en la categorització etnolingüística dels personatges no fou casual. Crec que cal tenir present que l'obra s'estrenà en ple debat de la que esdevindrà Llei de Política Lingüística de 1998, que preveia mesures catalanitzadores. El debat no fou sols parlamentari sinó també social. Recordem que pocs dies abans de l'estrena de *Pigmalió*, en abril del 1997, Federico García Prieto, president de la Federació d'Entitats Andalusos a Catalunya, vetà l'entrada a la FERIA de Abril de Catalunya al conseller de Cultura de la Generalitat, Joan M. Pujals, perquè impulsava la nova llei. No és estrany, doncs, que els periodistes intentin trobar una relació de l'argument de l'obra amb el conflicte entre el castellà i el català a la societat catalana. Per a Joan Solà (1997), Dagoll-Dagom aconseguí que «el joc sociolingüístic no interferís amb les sempiternes emmetzinades picabaralles polítiques sobre la llengua». Per a Joan de Sagarra (1997), l'obra reflecteix la necessitat del català per a l'ascens social:

«Alguien se preguntará si, como dice Dagoll Dagom, es necesario hablar correctamente el catalán para ascender en la escala social del país. En el caso de Rosita [...] es evidente que sí. Pero no hay que olvidar que, antes de 1936, se podía llegar a ser alcalde de Barcelona hablando como el señor Pich i Pon, del mismo modo que después de 1939 se puede llegar a ser presidente del Barça hablando como el señor Núñez.»

L'obra no aconseguí guanyar empatia entre la crítica barcelonina, segons recogueren Joan Lluís Bozzo i Lloïl Bertran, en declaracions a Com Ràdio (27-V-1997). En la presentació de l'obra a la premsa, Bozzo, responsable de la companyia Dagoll-Dagom insistia que Rosita/Roseta/Liza, no era de primera llengua castellana (*El País*, 17-V-97):

«No es que Lloïl, su personaje, hable castellano al principio [...] sino que habla ese catalán xava, contaminado de castellano. No se produce un cambio de lengua del castellano al catalán sino un perfeccionamiento del idioma». I el cronista continua «Bozzo advierte que no hay que ver en absoluto en el montaje “una cuestión de propaganda del catalán por encima de otra lengua”. Y añade “No hemos entrado para nada en ese juego. La obra habla del abismo que separa hablar mal una lengua de hablarla bien. El poseer o no el uso correcto de una lengua marca socialmente, cualquiera que sea esa lengua, y condiciona el ascenso social.”»

*La Vanguardia*, per la seva banda, planteja directament la qüestió als dos actors principals de l'obra, que tiren pilotes fora (7-V-1997):

«El tema del catalán es polémico. ¿Se puede deducir del espectáculo que en este país si no hablas catalán no tienes nada que hacer? Josep Minguell [actor intèrpret del professor Higgins/Jordana]: No sé; tendría que verlo desde fuera, pero no creo. Cada espectador sacará su conclusión, pero no pienso que esa sea la idea, porque la historia está por encima de esa cuestión. Lloïl Bertran [actriu intèrpret de Liza/Rosita]: «Bozzo no quería decir eso, pienso. Ella habla un catalán desastroso, pero no es un dilema catalán-castellano.»

Pocs dies després, el mateix cronista de *La Vanguardia* (18-5-1997) emmarca la presentació de l'obra en el context del debat sociolingüístic més general: «*Pigmalió* se presenta en Barcelona en el Poliorama, justo cuando la polémica sobre el uso de la lengua catalana y la necesidad o no de una nueva ley que lo ampare hace correr ríos de tinta y provoca encendidos debates parlamentarios». I conclou: «[la companyia] no tercia en la polémica sobre el idioma».

Per respondre a aquesta pregunta sobre la identitat etnicolingüística dels personatges de *Pigmalió*, examinem ara la mateixa obra. A la versió publicada, com a la versió escènica, Higgins/Jordana, tot just ha sentit per primera vegada el pare de Liza/Rosita, Doolittle/Fernandes, ja assenyala quin és el seu origen:

(16) VERSIÓ PUBLICADA 1997

Higgins/Jordana (a Pickering): Mare cartagenera i pare de Caravaca. Fa uns trenta anys que és a Catalunya. Ha après el català anant amunt i avall amb els escombriaires de Can Pi, de l'Hospitalet [...] (p. 50).

Sembla que el castellà no és la seva llengua primera, si no és que hi hagués hagut un canvi de llengua en la transmissió lingüística intergeneracional. Hauria passat ell a parlar en català amb la filla? Examinem les pistes interpretatives que ens proporciona l'obra.

Ella insulta algú exclamant-se «Català fotut!», una increpació que sembla improbable entre gent que es considera catalana, tot i que a vegades els catalans expliquen acudits sobre catalans. Creiem que algun altre fragment també presta suport a aquest afirmació, perquè Liza/Rosita parla dels *catalans* en el fragment 19b, fet que pot implicar que ella no n'és. Observeu, en canvi, que no s'esmenta els *catalans* ni el *català* en els fragments publicats del 1957, ni en les paraules de Rose-ta (fragment núm. 17a) ni en les paraules de Jordana quan descriuen les seves aspiracions d'aprenentatge lingüístic, la primera com a alumna i el segon com a professor de fonètica (fragment núm. 18a):

(17)

(17a) VERSIÓ PUBLICADA 1957

Roseta: Dixi's d'indirectes i escolti: ¿Per què es pensa que és aquí una servidora? Em sembla que s'tivoquen! El senyor, aquí, diu que dóna lliçons de prenúncia, pues bueno: io vinc a aprendre de pronunciar, aixís, tal com sona. Que els meus pàpiros valen tant com els dels altres! [...] (*encara esverada*).- Pues ia vorà... io voldria llogar-me de venedora en una tenda de flors que hi ha al carrer de Balmes. M'han dit que el meu pamet els fa peça, pro que sóc poc fina quan m'expresso. Com que aquet senyor deia que es dedica a ensenyar a enraonar amb finura, pues... hai pensat: hi aniràs i molt serà que no arribem a un arreglo.

(17b) VERSIÓ ESCÈNICA 1997

Liza/Rosita: Bo per vostè. Que no dóna classes de pronunciació? Pos bueno, jo vull aprendre a pronunciar bé el català. Apoquant, eh? [...] Pos ja veurà... una que vol ser dependenta a una tenda de flors que hi ha al carrer Balmes. La mestressa diu que no em volen per la manera de parlar, que queda fatal. Les clientes són catalanes d'aquestes del tiquismiquis. Per això el vull aprendre, pa parlar-lo millor que elles i treballar de florista. El seu amic va dir que me podia ensenyar. Estic disposta a pagar, no demano cap favor, jo.

(18)

(18a) VERSIÓ PUBLICADA 1957

Jordana: Deixeu-vos de falòrnies, coronel! Amb certa mena de persones, poques explicacions. Home! Sou militar i no ho podeu ignorar. Ella només ha de saber el que se li exigeix. Fixa-t'hi bé, Roseta: viuràs aquí durant mig any; **aprendràs a parlar correctament** i així després podràs entrar de dependenta en una botiga elegant de flors. Si et portes bé i fas el que et manaran, tindràs un dormitori molt bonic, menjaràs opíparament i no et faltaran diners per comprar bombons, passejar-te amb taxi i anar al cinema. En canvi, si ets dròpola i desobedient, dormiràs al passadís de la cuina i rebràs del carpó. Al cap de sis mesos aniràs en una festa de gent d'upa, amb un cotxe de luxe i vestida de nit, a l'última moda. Si els senyors de la casa descobreixen que no ets una senyora de debò, et denunciaran a la policia, et ficaran a la garjola i després et tallaran el coll per escarment de floristes presumides i estúpides. [La negreta és meva].

(18b) VERSIÓ ESCÈNICA 1997

Jordana: Queda clar? És tot el que en traureu. Ah-ah-ahou-ou-uaaah! Només ha de saber què se li exigeix. Fixa-t'hi bé, Rosita, viuràs aquí durant mig

any. **Aprendràs a parlar correctament el català.** Així després podràs entrar com a dependenta en una botiga de flors ben elegant. Si et portes bé i fas tot el que et manen, tindràs un dormitori molt bonic, menjaràs opíparament i no et faltaran diners per comprar bombons i passejar-te amb taxi. En canvi, si ets dròpola i desobedient, dormiràs al passadís de la cuina amb els escarabats i la senyora Mercè t'apallissarà amb un pal d'escombra. Al cap de sis mesos, aniràs a una festassa del Liceu, amb un cotxe de luxe i vestida de nit. Si l'alta societat descobreix que no ets una senyora de debò, et denunciaran a la policia i et ficaran a la garjola i després et tallaran el coll per escarment de floristes presumides i estúpides. Però si s'ho empassen, rebràs un regal de tres-centes pessetes perquè puguis començar una carrera de dependenta de comerç. [La negreta és meva].

També podem observar que Liza/Rosita diu que ja coneix la llengua, però també és possible que aquesta afirmació sigui un *misbelief*:

(19) VERSIÓ PUBLICADA 1997

Liza/Rosita: Lo que valen. Tinc una sòcia que ven postals als turistes i va a lliçons de francès amb un professor que és francès de França. Paga una amb cinquanta l'hora. Vostè no tindrà la cara de cobrar lo mateix pa ensenyar una llengua que ja sé parlar. Així que li pagaré una pesseta l'hora. Ni un cèntim més. Lo toma o lo deja. (p. 32-33)

Observeu, al darrer fragment, l'expressió «Lo toma o lo deja», que és un dels escassos casos d'alternança de codi del text.

L'horitzó de canvi social que Higgins albira per a la seva alumna és limitat al sector social contigu al de la classe treballadora, el de la classe mitjana-baixa, en què es demana el coneixement del català:

(20) VERSIÓ PUBLICADA 1997

L'home que pren notes (Higgins/Jordana): Fins i tot podria trobar-li una col·locació com a dama de companyia, o com a dependenta en un dels comerços que ara exigeixen un català modèlic. (p. 23)

Hem vist com el 1997 es vol evitar de totes passades que l'obra pugui ésser interpretada com el domini d'una llengua per part d'una altra. Joan Lluís Bozzo, en la presentació pública de l'obra el 1997, s'apressà a dir «no se produce un cambio de lengua del castellano al catalán, sino un perfeccionamiento del idioma» (*El País*, 17-5-1997) i que no cal veure en el muntatge «una cuestión de propaganda del catalán por encima de otra lengua». Observem en aquestes precaucions l'ombra de la polèmica pública entorn de la segona llei lingüística, que feia córrer rius de tinta i

provocava encesos debats. En la realitat de l'obra, però, Lloïl Bertran presenta usos d'aprenent inicial del català, com el del possessiu *mi* enlloc de *el meu*, o la confusió de *lo* per *ho*. La diferència sociolingüística més tallant de la societat catalana és la que hi ha entre catalanoparlants i castellanoparlants, i l'únic que fan els presentadors d'aquest segon *Pigmalió* del 1997 és emmascarar-la. La versió de Bru de Sala ni opta per representar clarament els sociolectes ni opta obertament per retratar clarament la principal divisió lingüística de la societat catalana. El resultat d'aquestes opcions és una versió inversemblant, increïble per al lector acurat.

## Conclusions

L'anàlisi comparativa de les dues adaptacions catalanes de *Pigmalió* de George Bernard Shaw, l'una a càrrec de Joan Oliver el 1957 i l'altra a càrrec de Xavier Bru de Sala quaranta anys després, el 1997, mostra diferències significatives que s'han volgut assenyalar i explicar. Les dues versions, atès el tema sociolingüístic de l'original anglès, forçosament han hagut d'adaptar de manera versemblant les diferències sociolectals de l'anglès de Londres del text d'origen a la realitat de la Barcelona del text meta. Aquesta adaptació del repertori de l'anglès al repertori del català barceloní és molt diferent entre les dues versions catalanes. Mentre en la versió del 1957 veiem representats dialectes socials interns del català barceloní (català xava en contrast amb català culte normatiu), en la versió del 1997 veiem representada la divisió etnolingüística de la societat catalana entre *catalans* (persones d'origen autòcton català i/o que parlen habitualment català) i *castellans* (persones d'origen immigrant i/o que parlen habitualment castellà), tot i que el traductor/adaptador hagi volgut emmascarar i esmorteir al màxim aquesta divisió interna i així evitar qualsevol interpretació política de l'obra. S'ha comprovat, doncs, com el context sociopolític de la societat receptora de la versió meta condiciona els trets sociolectals i interlingüístics que s'hi reflecteixen.

## Bibliografia

- J. AINAUD et al, *Manual de traducció anglès-català*, Vic: Eumo, 2003.
- N. ALTURO; E. BOIX; M.P. PEREA, «Corpus de català contemporani de la Universitat de Barcelona (CUB). A general presentation», dins C. PUTSCH; W. RAIBLE [ed.], *Romanistische Korpuslinguistik. Korpora und gesprochene Sprache*, Tübingen: Gunter Narr, 2002, p. 155-170.
- M.M. AZEVEDO, *La parla i el text*, Lleida: Pagès editors, 1996.
- A.M. BADIA I MARGARIT, *La llengua dels barcelonins*, Barcelona: Edicions 62, 1969.
- J. BALLART, *An Urban Accent in a Bilingual Setting: The Case of 'Xava' Catalan*. M.A. Dissertation, University of Salford, 1996.
- J. BALLÓ; X. PÉREZ, *La llavor immortal. Els arguments universals en el cinema*, Barcelona: Empúries, 1995.
- B. BERNSTEIN, *Class, Codes and Control*, Londres: Routledge, 1974.
- E. BOIX, «La variació social. Els sociolectes en la llengua catalana», *Caplletra. Revista internacional de filologia*, núm. 25, 1999, p. 135-161.
- E. BOIX-FUSTER, «Varietats socials», dins F. VALLVERDÚ [dir.], *Enciclopèdia de la llengua catalana*, Barcelona: Edicions 62, 2001, p. 182-191.
- E. BOIX-FUSTER, «Barcelone: un état de la question sociolinguistique», dins E. BOIX-FUSTER; A. MILIAN-MASSANA [ed.], *Aménagement linguistique dans les pays de langue catalane*, París: L'Harmattan, 2003, p. 213-243.
- E. BOIX-FUSTER (en preparació), «Pare/papà/papa nostre... Un exercici de dialectologia social», *Catalan Review*.
- A. BRISSET, *Sociocritique de la traduction. Théâtre et alterité au Québec (1968-1988)*, Longueuil: Le Préambule, 1990.
- J. CABRÉ, *L'ombra de l'eunuc*, Barcelona: Proa, 1966.
- E. COROMINA, *L'article personal en català. Marca d'oralitat en l'escriptura*. Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2001.
- C. DICKENS, *Temps difícils*, Barcelona: Edicions 62, 1982, versió catalana de Ramon Folch i Camarasa.
- S. ERVINN-TRIPP, «On Sociolinguistic Rules: Alternation and Co-occurrence», dins J.J. GUMPERZ; D. HYMES [ed.], *The Ethnography of Communication*, Nova York: Holt, Rinehart and Winston, 1972.
- C.E. GADDA, *Quell merdè horrible de via Merulana*, Barcelona: Proa, 1995, traducció de Josep Julià.
- E. GARCIA; N. GIBERT, «Estudi dels registres lingüístics de *Pigmalió* en l'adaptació lliure de l'obra de Bernard Shaw que en féu Joan Oliver (1957)». Treball de curs no publicat. Universitat de Barcelona, 1990.
- M.M. GIBERT, *El teatre de Joan Oliver*. Tesi doctoral. Universitat Pompeu Fabra, 1997.



M.M. GIBERT, *El teatre de Joan Oliver*, Barcelona: Institut del Teatre, 1998.

B. HATIM; I. MASON, *Discourse and the Translator*, Londres: Longman, 1990, p. 39-45.

C.A. JORDANA, *El rusio i el pelao*, Santiago de Chile: El Pi de les tres branques, 1948.

J. JULIÀ BALLBÈ, «Dialectes i traducció: reticències i aberracions», dins *Actes del II Congrés Internacional sobre Traducció*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, p. 561-574, 1997.

J. JULIÀ BALLBÈ, «Varietats i recursos lingüístics a la traducció literària catalana», dins *Actes del III Congrés Internacional sobre Traducció*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, p. 371-378.

H.D. LAWRENCE, *L'amant de Lady Chatterley* (2 volums), Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1992, versió de Jordi Arbonès.

R. LIPPI-GREEN, *English with an Accent. Language, ideology, and discrimination in the United States*, Londres: Routledge, 1997.

L. LÓPEZ del CASTILLO, «Els dialectes socials», *El llenguatge*, 1, Barcelona: Casals, 1981, p. 60-68.

J. MALÉ, «Reescriure Alfred Jarry: l'Ubú de Joan Oliver i el gust per la llengua viva», dins A. CAMPS; J.A. HURTLEY; A. MOYA [ed.], *Traducció, (sub)versió, transcreació*, Barcelona: PPU, 2005.

J. MARCO, *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària*, Vic: Eumo, 2002.

M. MORGAN, *Notes on Pygmalion (Bernard Shaw)*, Beirut: York Press/Longman, 1980.

*My Fair Lady* Pel·lícula musical dirigida per George Cuckor, 1964.

J. OLIVER, *Pigmalió*, Barcelona: Nereida, 1957, adaptació lliure de l'obra de George Bernard Shaw.

J. OLIVER, *Pigmalió*, Barcelona: Edicions 62, 1986, Els llibres de l'Escorpí, Teatre 95. Adaptació lliure de l'obra de Bernard Shaw.

Ph. PERRNOUD, «Parla com cal: reflexions sociològiques sobre l'ordre lingüístic», dins M. VILÀ; A. FARGAS [ed.], *Normativa i ús de la llengua*, Barcelona: Graó, 1999; or. 1988, p. 35-61.

M. PESSARRODONA, «L'actualitat de George Bernard Shaw», *Avui*, 14-11-1981.

«Pigmalió» (debat-tertúlia en ocasió de la reestrena de), de Bernard Shaw (versió catalana de Joan Oliver). Teatre Romea de Barcelona, 9-11-1981.

*Pygmalion*. Pel·lícula dirigida per Anthony Asquith i Leslie Howard, 1938.

M. PROUST, *A la recerca del temps perdut*, Barcelona: Columna, 1990-1991, traducció de Jaume Vidal Alcover.

J. SAGARRA de, «La irresistible ascensió de Rosita Fernandes», *El País*, 25-5-1997.

L. ROSÀS, «Les variants fonètiques de que/què a Barcelona i les seves rodalies». Treball de doctorat no publicat. Universitat de Barcelona, 2004.

C. de ROSSELLÓ, «La variable llavors en català central». Treball de doctorat no publicat. Universitat de Barcelona, 2001.

G.B. SHAW, *Pygmalion*, Harmondsworth: Penguin, 1916/1941, reimpressió del 1978.

G.B. SHAW, *On Language*, Londres: Peter Owen, 1963.

G.B. SHAW, *Pigmalió*, Versió per a l'escena, 1997, versió de Xavier Bru de Sala sobre l'adaptació de Joan Oliver.

G.B. SHAW, *Pigmalió*, Barcelona: Edicions de la Magrana, 1997, traducció de Xavier Bru de Sala.

D. SOBODNIK, «Remarques sur la traduction des dialectes», dins J.S. HOLMES [ed.], *The Nature of Translation*, La Haia: Mouton, 1970, p. 139-143.

J. SOLÀ, «Pigmalió», *Avui*, 12-6-1997.

R. SOLSONA, *Figures de calidoscopi*, Barcelona: Quaderns Crema, 1989.

M. SUBIRATS, *Enquesta de la Regió Metropolitana de Barcelona 1990*, Vol. 4, *Educació, llengua i hàbits culturals*, Bellaterra: Institut d'Estudis Metropolitans, 1991.

J.K. TOOLE, *Una conxorxa d'enzes*, Barcelona: Pòrtic, 1988, versió catalana de Maria Antònia Oliver.

*Traducció i literatura: homenatge a Àngel Crespo*, Vic: Eumo, 1997.

M.D. URGELL, *Estudio lingüístico sobre Pigmalió de Joan Oliver*. Tesi de llicenciatura. Universitat de Barcelona, 1964.

F. VALLVERDÚ, «Sobre la llengua en Joan Oliver/Pere Quart», dins *Escrits sobre poetes i poesia*, Manacor: Col·lecció Tià de sa Real, 1985, p. 74-77.

F. VALLVERDÚ, «Pròleg» a J. OLIVER, *Pigmalió*, p. 5-8.

J. VILÀ, «Pigmalió... lluny», *Avui*, 11-11-1981.

N. WILLIAMS, *Enemic de Classe*, 1997, versió catalana de Guillem-Jordi Graells.

S. WINCHESTER, *The Surgeon of Crowthorne. A Tale of Murder, Madness and the Oxford English Dictionary*, Londres: Penguin, 1999.