



GALATEA COBRA VEU: ELIZA DOOLITTLE I DOLORES MENDOZA, UNA RELECTURA EN CLAU DE GÈNERE DEL MITE DE PIGMALIÓ

Marta Gort Paniello

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

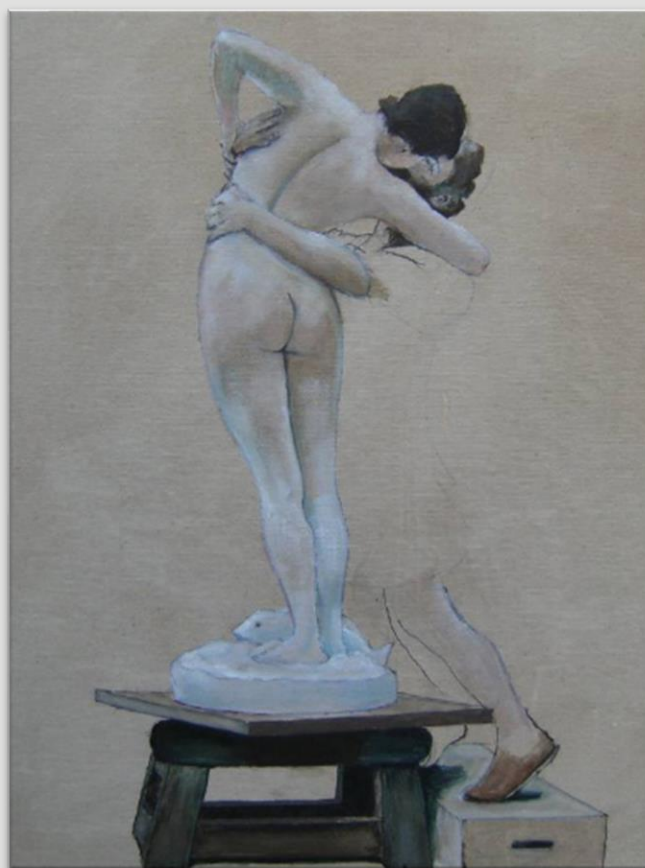


UNIVERSITAT
ROVIRA I VIRGILI

Galatea cobra veu:

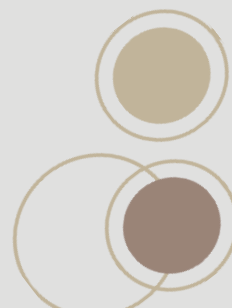
Eliza Doolittle i *Dolores* Mendoza,
una relectura en clau de gènere del mite de Pígmalió

Marta Gort i Paniello



Tesi doctoral: Universitat Rovira i Virgili

2024



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

GALATEA COBRA VEU: ELIZA DOOLITTLE I DOLORES MENDOZA, UNA RELECTURA EN CLAU DE GÈNERE DEL MITE DE PIGMALIÓ

Marta Gort Paniello

Marta Gort i Paniello

**Galatea cobra veu:
Eliza Doolittle i *Dolores* Mendoza,
una relectura en clau de gènere del mite de Pigmalión**

Tesi doctoral
dirigida per la Dra. Montserrat Palau i Vergès



Departament de Filologia catalana
GRILC: Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana

Tarragona
2024



UNIVERSITAT
ROVIRA i VIRGILI

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

GALATEA COBRA VEU: ELIZA DOOLITTLE I DOLORES MENDOZA, UNA RELECTURA EN CLAU DE GÈNERE DEL MITE DE PIGMALIÓ

Marta Gort Paniello



FAIG CONSTAR que aquest treball, titulat “Galatea cobra veu: Eliza Doolittle i Dolores Mendoza, una relectura en clau de gènere del mite de Pigmalíó” que presenta Marta Gort Paniello per a l’obtenció del títol de Doctora, ha estat realitzat sota la meva direcció al Departament de Filologia Catalana d’aquesta universitat. Faig constar també que la tesi opta a menció internacional.

HAGO CONSTAR que el presente trabajo, titulado “Galatea cobra veu: Eliza Doolittle i Dolores Mendoza, una relectura en clau de gènere del mite de Pigmalíó”, que presenta Marta Gort Paniello para la obtención del título de Doctora, ha sido realizado bajo mi dirección en el Departamento de Filología Catalana de esta universidad. Hago constar también que la tesis opta a mención internacional.

I STATE that the present study, entitled “Galatea cobra veu: Eliza Doolittle i Dolores Mendoza, una relectura en clau de gènere del mite de Pigmalíó”, presented by Marta Gort Paniello for the award of the degree of Doctor, has been carried out under my supervision at the Department of Catalan Philology of this university. I also state that the thesis is eligible for international mention.

Tarragona, 6 de febrer de 2024

La directora de la tesi doctoral

La directora de la tesis doctoral

Doctoral Thesis Supervisor

Montserrat

Palau Vergés -

DNI 39656357X

(TCAT)

Firmado digitalmente

por Montserrat Palau

Vergés - DNI

39656357X (TCAT)

Fecha: 2024.02.06

11:25:22 +01'00'

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

GALATEA COBRA VEU: ELIZA DOOLITTLE I DOLORES MENDOZA, UNA RELECTURA EN CLAU DE GÈNERE DEL MITE DE PIGMALIÓ

Marta Gort Paniello

Agraïments

A Montserrat Palau, per haver-te convertit en, pràcticament, una segona mare. Gràcies per les infinites trucades, videotrucades i converses que hem compartit aquests tres anys. Gràcies per haver-me ensenyat tant sobre literatura, feminismes, rutes literàries i, encara més, pels consells, pels ànims i pel suport que m'has donat en els moments que més ho necessitava. Gràcies per les hores però, sobretot, per la il·lusió que has abocat en aquestes pàgines.

A Maureen O'Connor per supervisar-me, durant la meva recerca durant l'estada feta a la Universitat de Cork, la meva expressió escrita en anglès. Gràcies per la teva exigència, que m'ha ajudat a despertar el meu esperit crític. A Joan Colom-Montero, per acompanyar-me durant la meva estada a la Universitat de Glasgow: has sigut el raig de llum més brillant que he vist en tres mesos en el paradís de la pluja. Gràcies per transmetre'm tanta alegria –a banda de consells acadèmics– i per tots els teus bons desitjos. I a Carles Cortés, supervisor de la meva breu estada a Alacant. Gràcies per la teva generositat i amabilitat, per obrir-me la porta de casa teva com si em coneguessis de tota la vida i omplir-me el cotxe amb una pila de llibres de la nostra estimada Isabel-Clara Simó.

Als pares, per seguir-me cuidant com sempre, per més que passin els anys. Gràcies pels dinars del cap de setmana i pels tàpers, sempre plens d'amor i de delícies recent cuinades. I a la meva germana, per ajudar-me a creure que he trobat el meu camí en la literatura i animar-me a seguir en la meva vida acadèmica i professional.

Al Marc, el meu company de vida, que has esdevingut, durant la creació d'aquesta tesi, el meu marit. Gràcies per la teva infinita paciència i el teu inesgotable bon humor. Però, sobretot, gràcies per estimar-me d'una forma tan sana i fer-me sentir que, més enllà del que estigui escrit en els llibres, l'amor sí que és possible.



L'oportunitat de rebre una de les beques Martí Franquès, convocades per la Universitat Rovira i Virgili, m'ha permès dedicar-me exclusivament a la investigació i a la docència universitària durant tres anys. En rebre la beca pre-doctoral, el març de 2021, vaig poder vincular-me al Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC), consolidat per la Generalitat de Catalunya (2021 SGR 00150). La incorporació en aquest grup va ser tot un repte perquè suposava endinsar-me en nous àmbits de recerca alguns bastant desconeguts per a mi en aquells moments. Jo acabava de cursar el màster de formació per a professorat i compaginava la docència en un institut i aquesta convocatòria va definir la meua línia de recerca que tot just començava.

No em va ser fàcil decidir el tema de la tesi, precisament perquè, a més de la literatura comparada que sí que en tenia força coneixements, em calia situar-me i aprofundir en dues vessants que poc havia tractat en els meus estudis: mitologia i feminisme. Aquestes dues línies de recerca eren totalment compatibles amb explotar la meua vessant comparatística, ja que soc graduada en “Estudis Catalans i Occitans” i “Estudis Anglesos” (a la Universitat de Lleida) i d'aquí va sorgir la motivació d'establir una comparació entre dues obres representatives de cada literatura.

Relació de publicacions derivades de la tesi

- Gort, Marta (2021). Galatea no és de pedra: el mite de Pigmalíó a *Frankenstein* i a *La salvatge*. Dins Magí Sunyer Molné, Joan Ramon Veny-Mesquida (Eds.), *Llegenda i mite* (pp. 145-161). Kassel: Reichenberger.
- Gort, Marta (2022). Dues Galatees mediterrànies: El mite de Pigmalíó a *Pinotxo* i a *La salvatge*. *SCRIPTA, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 20, pp. 133-144.
- Gort, Marta (2023). De Galatees a Ventafocs: les transformacions d'Eliza Doolittle i Dolores Mendoza. *Estudis de Literatura Oral Popular*, 12, pp. 115-130.
- Gort, Marta (2023). Lolita i Dolores: nimfetes seductores o víctimes de pederàstia?. *Ítaca. Revista de Filologia*, 14, pp. 41-64.
- Gort, Marta (Pendent de publicació). Representació de la figura femenina en l'obra narrativa d'Isabel-Clara Simó. Servei de Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili.
- Gort, Marta (Pendent de publicació). Galatea cobra veu: Eliza Doolittle i Dolores Mendoza. Servei de Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili.

“Pygmalion”

III

I made image upon image for my use,
I made image upon image, for the grace
of Pallas was my flint
and my help was Hephaestos

I made god upon god
step from the cold rock,
I made the gods less than men
for I was a man and they my work;

And now what is it that has come to pass?
for fire has shaken my hand,
my strivings are dust.

Hilda Doolittle

Sumari

1.	INTRODUCCIÓ.....	1
1.1.	Justificació.....	2
1.2.	Objectius i estructura.....	5
1.3.	Metodologia.....	8
1.4.	Antecedents i estat de la qüestió	14
1.4.1.	George Bernard Shaw i <i>Pygmalion</i>	14
1.4.2.	Isabel-Clara Simó i <i>La salvatge</i>	29
2.	MARC TEÒRIC.....	36
2.1.	Literatura comparada.....	38
2.1.1.	Orígens i evolució de la literatura comparada	38
2.1.2.	Cap a una definició de la literatura comparada	42
2.1.3.	Traducció literària i literatura comparada.....	46
2.1.4.	Literatura comparada i crítica feminista	52
2.2.	Mitologia.....	59
2.2.1.	Mite: definició i característiques	59
2.2.2.	Mite i literatura.....	63
2.2.3.	Les dones en la mitologia.....	66
2.2.4.	Ovidi i <i>Les Metamorfosis</i>	72
2.2.5.	Pigmalí: mite i adaptacions	74
2.3.	Metodologia, marc teòric i anàlisi comparativa	83
3.	<i>PYGMALION</i> BY GEORGE BERNARD SHAW	84
3.1.	Contextualization: Evolution of feminism and first wave feminism.....	85
3.2.	An introduction to George Bernard Shaw.....	97
3.3.	Biographical aspects of Shaw in <i>Pygmalion</i>	100
3.4.	Shaw's vision of women.....	103
3.5.	Women in Shaw's fiction	107
3.6.	Influences in Shaw's <i>Pygmalion</i>	127
3.7.	Versions and adaptations of <i>Pygmalion</i>	137
3.8.	Influences on later works.....	145
4.	<i>LA SALVATGE</i> , D'ISABEL-CLARA SIMÓ.....	148
4.1.	Contextualització: segona i tercera onades feministes.....	149
4.2.	Recepció del mite de Pigmalí a la literatura catalana	170
4.3.	Recepció del <i>Pygmalion</i> de Shaw a l'estat espanyol i a Catalunya	175
4.4.	Introducció a la vida i obra d'Isabel-Clara Simó.....	193
4.5.	El feminisme de Simó.....	198

4.6.	Les dones a l'obra de ficció de Simó	200
4.7.	Influències en <i>La salvatge</i> de Simó	220
5.	ANÀLISI COMPARATIVA DE <i>PYGMALION</i> I <i>LA SALVATGE</i>	245
5.1.	The role of Eliza in <i>Pygmalion</i>	246
5.2.	The role of other female characters in <i>Pygmalion</i>	253
5.3.	Language and gender in <i>Pygmalion</i>	267
5.4.	El rol de Dolores a <i>La salvatge</i>	273
5.5.	El rol d'altres personatges femenins a <i>La salvatge</i>	287
5.6.	Llenguatge i gènere a <i>La salvatge</i>	293
5.7.	Comparació d'Eliza Doolittle i <i>Dolores</i> Mendoza.....	298
6.	CONCLUSIONS.....	303
7.	REFERÈNCIES	318
8.	ANNEXOS	354
8.1.	Special Collections of George Bernard Shaw, UCC Library.....	354

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

GALATEA COBRA VEU: ELIZA DOOLITTLE I DOLORES MENDOZA, UNA RELECTURA EN CLAU DE GÈNERE DEL MITE DE PIGMALIÓ

Marta Gort Paniello

Índex d'il·lustracions¹

Il·lustració 1: Escultura “Pigmalió i Galatea” (1763), d’Etienne-Maurice Falconet.....	1
Il·lustració 2: Litografia “Pigmalió” (1842), d’Honoré Daumier.....	36
Il·lustració 3: Escultura “Pigmalió i Galatea” (1909), d’Auguste Rodin.....	148
Il·lustració 4: Quadre “Pigmalió” (1939), de Paul Delvaux	148
Il·lustració 5: Quadre “Pigmalió i Galatea” (1989), de Boris Vallejo.....	148
Il·lustració 6: Quadre “Pigmalió i Galatea” (2014), de Tino Riveiro	303

¹ Les il·lustracions que encapçalen cada capítol segueixen un ordre cronològic, de manera que, conforme vaig teixint la meva investigació sobre Pigmalió i Galatea, les imatges esdevenen més recents i acompanyen, de forma visual, les relectures del mite que exposo al llarg de les pàgines. He seleccionat diferents exemples d'arts plàstiques, combinant l'escultura, la litografia i la pintura, per poder oferir un tastet de l'evolució del mite de Pigmalió al llarg de la història de l'art, enllaçant així amb la vessant comparatística de la tesi. D'altra banda, la imatge de la coberta és una làmina de Henry Castle, un artista contemporani d'Anglaterra. La seva revisió del mite de Pigmalió i Galatea m'ha semblat molt apropiada per acompanyar el títol de la meva tesi, ja que la pintura de Castle també posa el focus d'atenció en la figura femenina –i tradicionalment bandejada– del mite clàssic.

1. INTRODUCCIÓ



Il·lustració 1 Escultura "Pigmalíó i Galatea" (1763), d'Etienne-Maurice Falconet

1.1. Justificació

El punt de partida de la meua tesi doctoral és el mite de Pigmalión en què, originalment, l'estàtua és un element secundari i totalment passiu que no té ni nom propi. A partir de la metodologia de la literatura comparada, analitzo i comparo les revisions del mite fetes per George Bernard Shaw i per Isabel-Clara Simó. L'obra de Shaw, *Pygmalion* (1916), narra la història d'un professor de fonètica, Henry Higgins, el qual tracta de convertir una jove venedora deambulante, Eliza Doolittle, en una "princesa" en només sis mesos. Aquesta conversió s'aconsegueix ensenyant-li a pronunciar amb l'accent de classe social elevada. La transformació completa no té lloc fins al final de la història, quan Eliza rebutja casar-se amb el seu Pigmalión i prefereix ajuntar-se amb un amic de la seva edat, Freddy. Pràcticament un segle després, l'escriptora catalana Isabel-Clara Simó publica *La salvatge* (1993), una novel·la que conté una composició similar: *Dolores* és una jove nord-americana que fuig del seu país perquè el seu pare ha estat assassinat i, seguint el consell d'un amic familiar, truca a la porta de Joaquim Simon, un senyor barceloní d'edat avançada que puja la jove com si fos la seva filla. El sentiment d'amor patern es transforma ben aviat en un desig de possessió sexual del cos de la jove

Aquesta tesi abraça un camp d'investigació molt obert que em permet establir relacions entre el mite de Pigmalión amb d'altres àmbits i disciplines. Tenint en compte la figura femenina del mite, Galatea, i el fet que comparo una obra escrita per un home amb una altra escrita per una dona, m'ha sorgit la necessitat d'estudiar les idees i onades feministes. Cal tenir en compte que Shaw se situa en una època de canvi en la història del Regne Unit, a cavall de l'era victoriana i l'eduardiana i la seva obra s'inscriu en la primera onada feminista. La preocupació pels drets i la situació de les dones s'inicia, en el context del Regne Unit, a finals del segle divuit a través d'un debat conegut com "The Woman Question", el qual reclamava una posició més justa per a les dones dins la societat industrialitzada i posava de manifest temes com el sufragi femení, els drets de reproducció, de propietat i legals, així com també problemes relacionats amb el matrimoni.

En l'època victoriana, la preocupació per la situació de la dona en la societat és estimulada per dues actes de reforma i per la revolució industrial. El Reform Act del 1832 esdevé la primera prohibició reglamentària del vot de les dones, ja que estipula que només pot votar un subjecte masculí “male person” i, més endavant, el Reform Act del 1867 segueix sense contemplar el vot de les dones. A més, amb la revolució industrial, milions de dones de classe social baixa accedeixen al món laboral, fet que suposa tota una amenaça a les idees tradicionals sobre la situació i el rol de la dona en la societat (Hudson i Adams, 2010). És en aquest context que Shaw, dins del corrent del fabianisme, fa públiques les seves idees sobre les dones en un article titulat “The Womanly Woman” dins del volum *The Quintessence of Ibsenism* (1891), el qual exerceix una forta influència en el moviment feminista. A partir de les idees proposades per Shaw en aquest llibre, Sarah Grand crea la noció de la “New Woman”, un concepte que resultarà clau al llarg de les pàgines d'aquesta tesi i que, en el seu moment, va suposar un trencament amb el prototip de dona ideal en l'època victoriana: l'àngel de la llar.

L'obra de Simó se situa entre la segona i la tercera onades feministes, pràcticament un segle després que Shaw i, per tant, escriu en un moment en què les dones ja han guanyat molts més drets i llibertats. Evidentment, cal tenir en compte el retrocés politico-ideològic que va tenir lloc durant el franquisme, fet que va endarrerir el desenvolupament d'idees feministes a Espanya respecte altres països europeus. Per aquest motiu, el comparativisme entre les obres dels dos autors es fa des de diverses perspectives centrades en el gènere i tenint en compte el context històric i biogràfic d'ambdós.

La recerca al voltant de mites i llegendes m'ha obert les portes a analitzar altres grans clàssics de la literatura, com ara *Pinotxo*, *Frankenstein*, *Lolita* i, fins i tot, a endinsar-me en el món rondallístic a partir de “La Ventafocs”. Totes aquestes històries, d'una manera o altra, incorporen algun element del mite de Pigmalíó i els seus protagonistes presenten certs punts en contacte amb les Galatees contemporànies que són el meu objecte d'estudi principal. Com exposaré, Ventafocs, Eliza i *Dolores* presenten moltes similituds, incloent l'ascensió de classe social per part de la protagonista femenina, un

tret fonamental del conte popular. Lolita, el Monstre (de *Frankenstein*) i Pinotxo només es poden relacionar de forma directa amb la protagonista de Simó, ja que s'allunyen de la representació que Shaw fa d'Eliza. *Lolita*, per començar, és una novel·la posterior a *Pygmalion* i, per aquest motiu, l'escriptor irlandès no l'havia pogut llegir. D'altra banda, Eliza mai és descrita com un monstre i, tot i que demostra tenir caràcter, els seus actes no són pas tan impulsius ni violents com els de *Dolores*, fet que la distancia de la criatura de Víctor Frankenstein. Finalment, *Dolores* menteix diverses vegades al seu pare i gaudeix desobeint-lo, com també ho fa el famós titella de Collodi però, per contra, Eliza no enganya mai el professor Higgins mentre viu a casa seva.

Pel que acabo d'exposar de forma introductòria, queda palès que ens trobem davant d'una tesi de recerca que engloba la investigació sobre mitologia, literatura comparada i estudis de gènere, tal i com es veurà reflectit en els apartats del marc teòric i en l'anàlisi comparativista.

1.2. Objectius i estructura

L'objectiu principal d'aquesta tesi doctoral és abordar el mite de Pigmalíó tant des dels Estudis de dones, gènere i feminismes, com dels estudis de literatura comparada a partir de dues relectures contemporànies del mite. I, més concretament, com indico en el títol –*Galatea cobra veu: Eliza Doolittle i Dolores Mendoza, una relectura en clau de gènere del mite de Pigmalíó*– la meua investigació se centra en la figura “subalterna” del mite clàssic, que no va rebre cap nom fins temps després, Galatea. Seguint aquesta línia, un segon objectiu és el de recuperar i fer èmfasi en Galatea, la part sempre passiva, desconeguda i oblidada del mite clàssic.

Per dur a terme la comparació entre *Pygmalion* de George Bernard Shaw i *La salvatge* d'Isabel-Clara Simó, havent ja llegit i situat les obres, partia d'una sèrie d'hipòtesis:

1. El Pigmalíó original és un home misogin que menysprea les dones perquè creu que són totes promíscues. L'element misogin es trobarà de nou reproduït en els Pigmalions contemporanis: el professor Higgins i Joaquim Simon. El mite original, de fet, ja té una construcció masculinitzada i patriarcal que es repeteix en les relectures posteriors: construir o fabricar una dona (estàtua, o nina) segons els seus desigs i educar-la al seu servei per satisfer les necessitats de l'home-creador.
2. En haver estat escrita per una autora, feminista i a finals del segle XX, la *Galatea-Dolores* hauria de ser més progressista des de la perspectiva de gènere que la *Galatea-Eliza*.
3. L'anàlisi dels personatges secundaris femenins, a part del de les protagonistes-Galatees, pot resultar imprescindible per determinar la representació de les dones en les obres de Shaw i Simó.
4. A banda de la versió del mite de Pigmalíó recollida per Ovidi, Shaw i Simó beuen d'altres fonts i, per tant, les intertextualitats presents en les seves obres van més enllà de *Les Metamorfosis*. De la mateixa manera, Simó no té únicament en compte la relectura de Shaw i serà possible trobar-hi al·lusions a altres re-interpretacions del mite, posteriors a l'obra del dramaturg irlandès.

Per tal de saber com es manifesten les visions d'aquests dos autors sobre el mite de Pigmalión en les obres seleccionades, en primer lloc, la meua investigació es va centrar en bastir un marc teòric que examinés els dos eixos centrals al voltant dels quals s'estructura la tesi: mitologia i literatura comparada. A més, tenint en compte la perspectiva aplicada a l'anàlisi, cada un dels apartats (literatura comparada i mitologia) havia de contenir una secció dedicada al marc d'Estudis de dones, gènere i feminismes. Tot i que pot semblar una obvietat, cal apuntar que els dos eixos del marc teòric són temes importants que han generat –i segueixen generant– nombrosa bibliografia. Limitat, doncs, aquest marc teòric, l'he desenvolupat des de l'actualitat i des de l'òptica més útil per a l'anàlisi i nucli de la tesi.

Com explico en el següent apartat, la metodologia d'aquesta tesi doctoral es basa en la literatura comparada i, consegüentment, he considerat necessari dedicar una secció del marc teòric a aquesta prolífica branca dels estudis literaris. Un dels principals interessos de la literatura comparada és acarar obres d'autors procedents de períodes i països diversos, fet que sovint comporta que calgui treballar amb obres escrites en llengües diferents, d'aquí que la literatura comparada presenti una estreta connexió amb la traducció. D'altra banda, la literatura comparada també presenta certes similituds amb els estudis de gènere, ja que les dues disciplines han estat tradicionalment rebutjades per la majoria d'acadèmics i, a més, les dues qüestionen el discurs homogeneïtzador i el cànon tradicional, que ha deixat de banda la producció de certs col·lectius marginalitzats, entre els quals s'hi troben les dones.

La secció teòrica dedicada a la mitologia pretén donar una contextualització prou sòlida com per fixar l'aparició del mite de Pigmalión. L'estudi se centra fonamentalment en Galatea, la figura femenina del mite, però, com veurem, la seva aparició en la història literària és posterior a la del seu creador, Pigmalión. Com que les obres analitzades pertanyen a la literatura britànica i a la catalana, en parlar d'adaptacions comento exemples d'aquestes tradicions, tot i que faig referències puntuals a d'altres literatures, sobretot si presenten proximitat als autors analitzats, com és la literatura castellana.

He procurat seguir la mateixa estructura en el capítol dedicat a l'obra de Shaw i en el de Simó per tal de poder establir una comparativa més precisa i objectiva. Tot i això, no he pogut mantenir aquest paral·lelisme en el setè i vuitè apartats de la secció sobre l'escriptor irlandès: 3.7. "Versions and adaptations of *Pygmalion*" i 3.8. "Influences on later works", ja que l'obra de Simó no ha tingut (de moment) prou repercussió.² D'altra banda, tampoc he pogut analitzar els aspectes biogràfics de Simó en la seva novel·la (que correspondria al segon apartat de la secció de Shaw, 3.4. "Shaw's vision of women") perquè, com veurem, Simó es mostrava reticent a parlar de la seva vida en les obres de ficció.

L'anàlisi (per separat) de la biografia, pensament, producció i personatges dels dos escriptors m'ha proporcionat els fonaments per acarar la representació i l'evolució de les protagonistes de les obres seleccionades, Eliza i *Dolores*. En aquesta comparació tinc especialment en compte el moment en què les obres van ser escrites, per tal de poder valorar de forma més objectiva si una de les protagonistes és més progressista (o no) des d'una lectura feminista. Els resultats d'aquesta secció condueixen directament a les conclusions, on es resolen les hipòtesis plantejades inicialment i es proposen algunes reflexions i línies d'investigació per al futur.

Finalment, la tesi inclou un annex per presentar un recull de manuscrits de Shaw conservats al fons especial de la biblioteca Boole de la universitat de Cork, els quals vaig poder consultar durant l'estada de recerca realitzada l'any 2022.

² Cal tenir en compte que l'anglès és una llengua amb molta més repercussió que el català, i tampoc podem oblidar la importància de Shaw en la història de la literatura anglesa. I, a més, hem de tenir presents les dates de publicació, en el sentit que l'obra de Simó és molt més recent en el temps, així com els estudis acadèmics que se li han dedicat.

1.3. Metodologia

Aquest projecte s'emmarca dins l'àmbit de la literatura comparada, és a dir, l'estudi de les relacions intel·lectuals internacionals i de les connexions que existien entre les obres, inspiracions i, fins i tot, les vides dels escriptors que pertanyien a diverses literatures. Així, doncs, la tasca principal de la literatura comparada és "la investigació, recopilación y ordenación de estructuras diacrónicas y supranacionales" (Guillén, 1985: 408). De fet, la literatura comparada neix com una superació dels límits de les filologies particulars "y como una aproximación supranacional y supralingüística al fenómeno literario: bien porque su objeto pertenece a más de una literatura nacional, bien porque se concibe de forma absolutamente independiente al hecho de su nacionalidad" (Vega i Carbonell, 1998: 15). El marc teòric sobre aquest àmbit d'estudi s'ha constituït amb l'ajuda de la recerca feta per autors com Damrosch i Buthelezi (Eds.) (2009), Gnisci (Ed.) (2002), Guillén (1985) i Vega i Carbonell (1998). Aquestes obres m'han proporcionat, en conjunt, els conceptes i marcs d'anàlisi més apropiats per construir l'anàlisi comparativa entre l'obra teatral de Shaw i la novel·la de Simó.

Els estudis de les influències estan molt units a la literatura comparada, iniciada a principis del segle XIX: després d'una etapa d'amplis panorames de síntesis de les grans literatures nacionals, es va passar a l'examen de l'autor de forma aïllada o de l'obra mestra en què es manifestaven un conjunt de referències, de manera que va tenir lloc el triomf de l'estudi de les fonts i influències, clarament característic de la segona meitat del segle XIX (Guillén, 1985: 51). La investigació d'aquesta orientació arrancava de les literatures nacionals i posava de relleu els fenòmens d'influència, transmissió, comunicació, trànsit o enllaç entre activitats i obres que pertanyien a diferents àmbits nacionals. (Guillén, 1985: 66). Per exemple, s'estudiava la influència d'un autor sobre un altre, o d'una obra en una altra, o la interrelació entre períodes, estils, escoles o nacions.

La interdiscursivitat i la intertextualitat³ esdevenen, doncs, dos conceptes fonamentals en aquest estudi. La intertextualitat es coneix com les relacions entre textos que s'estableixen dins d'un text determinat, o com la presència de diversos discursos dins d'un text. El concepte d'interdiscursivitat deriva de la teoria de Bajtin, segons la qual les persones són éssers dialògics, inconcebibles sense les altres. Posteriorment, Julia Kristeva va reaprofitar aquesta noció i va defensar que el text literari està interpenetrat de veus o paraules alienes: "Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité et le langage poétique se lit, au moins, comme double" (1969: 145-146). Julia Kristeva parla de la "infininitat potencial" de les paraules i la naturalesa híbrida dels textos; és a dir, el text té un caràcter dinàmic i heterogeni –no és únic ni tancat– i dialoga amb molts altres textos. De forma similar, Barthes defensava que tot text és un intertext en tant que qualsevol nou discurs és constituït per un conjunt de citacions anteriors (Marchese i Forradellas, 1986: 217-218).

La intertextualitat és un tipus d'interacció entre l'escriptura i la lectura i consisteix en la percepció, per part del lector, de les relacions entre una obra i altres textos que la precedeixen o succeeixen. La identificació d'aquestes relacions és, per tant, un dels components fonamentals de la literaritat d'una obra (Riffaterre, 1980: 4). En cas que el lector no percebi la intertextualitat, es perdrà part del significat del text perquè no aconseguirà l'objectiu d'establir una relació entre el text actual i el pre-text (Luzón, 1997: 149). Antonio Mendoza opina que l'intertext del lector és un component bàsic de la competència literària i constitueix la "conformació pragmàtica", és a dir, la contextualització de re-conoceixements, evocacions, referències, sensacions i associacions que el lector és capaç de desenvolupar davant d'un text en concret (1996: 277). Per tal de facilitar al lector el reconeixement del joc intertextual, l'autor sol explicitar la cita i orientar el receptor mitjançant una sèrie d'elements paratextuals. Aquests elements contenen una relació molt concreta en el marc perifèric textual, ja

³ Segre (1984) va proposar la distinció entre "intertextualitat" per designar les relacions entre dos textos i "interdiscursivitat" per les relacions que qualsevol text manté amb tots els discursos registrats en la corresponent cultura (Marchese, Forradellas, 1986: 218).

sigui a partir dels títols, subtítols, capítols, pròlegs, il·lustracions, o dedicatòries. A més, un intertext també pot estar delimitat per l'ús de la lletra cursiva, cometes o, fins i tot, de majúscules.

Pygmalion i *La salvatge* s'inscriuen en el model de recepció productiva⁴ perquè els seus escriptors han sigut estimulats per altres obres literàries o artístiques anteriors (Martínez, 2001: 68). La interdiscursivitat esdevé del tot necessària en l'anàlisi de *Pygmalion* i *La salvatge*: d'una banda, l'interdiscurs permet identificar els referents en què es basen les noves obres –el mite de Pigmalíó recollit per Ovidi en les obres de Shaw i Simó i, a més, *Pygmalion* de Shaw en la novel·la de Simó– i, d'altra banda, permet entendre l'estreta relació d'idees entre les obres i veure com aquestes es relacionen amb la societat de cada moment. L'anàlisi de les intertextualitats posa de relleu que un text mira en doble direcció: endarrere, per les influències que rep del passat, i endavant, per les possibles respostes que pot originar (Ponzio, 1996: 94). En realitat, la relació amb la paraula alineada és triangular: ens relacionem tant amb aquell de qui prenem la paraula com amb el destinatari de les nostres (Ponzio, 1996: 95). Així, per exemple, *Pygmalion* de Shaw es relaciona tant amb *Les Metamorfosis* d'Ovidi com amb les múltiples relectures que n'han fet molts altres autors posteriors, com Simó en *La salvatge*.⁵

Per al desenvolupament d'aquest estudi parteixo d'una metodologia empírica, basada en la recerca especialitzada i en la lectura d'estudis sobre mitologia i els estudis de gènere en literatura, concretament en literatura comparada i en la revisió i relectura dels mites clàssics. Tenint en compte el vessant de gènere de la tesi, l'anàlisi pren com a fonts bàsiques de referència les teories de la crítica literària feminista que abraça els "Women Studies" i, més especialment, els "Gender Studies".

⁴ Segons Martínez (2001) hi ha dos tipus més de recepció, a banda de la productiva: la recepció passiva, que consisteix en la gran majoria anònima i silenciosa de lectors que no expressen públicament la seva recepció del text i la recepció reproductiva, que és pròpia de la crítica, l'assaig i el comentari en tant que col·laboren en la transmissió d'una obra literària.

⁵ En la secció 3.8. "Influences on later works" menciono les relectures que han sorgit com a resposta a *Pygmalion* de Shaw. En el cas de *La salvatge*, no s'ha detectat que cap obra posterior l'hagi pres com a influència.

Montserrat Duch i Meritxell Ferré (2016: 20) estableixen la distinció entre uns i altres. Així, seguint els seus plantejaments, els Estudis de dones, sorgits en el món angloamericà en els anys seixanta, a partir del que es coneix com la segona onada feminista, són un moviment interdisciplinari que neix amb la voluntat de desmitificar els paradigmes existents i de modificar, de manera irreversible, l'entrellat de suposicions inqüestionables que constitueixen la base de la societat patriarcal. És a dir, volen incidir directament en les accions que porten a terme les diferents institucions, ja siguin educatives, polítiques o culturals. També denuncien les situacions de la política de la vida quotidiana que poden ser qualificades de sexistes, discriminadores i destructores de l'equitat entre els homes i les dones. Segons Catherine Stimpson i Gilbert Herdt (2014), els Estudis de dones es caracteritzen per tres aspectes. En primer lloc, afirmar i atorgar una importància privilegiada a l'experiència pròpia de cada dona; un exemple d'aquest aspecte serien les publicacions sorgides darrerament sobre les experiències de les dones republicanes a les presons franquistes o als camps d'extermini nazis. En segon lloc, canviar les institucions o crear-ne de pròpies per garantir els interessos de les dones com, per exemple, els diferents grups de recerca relacionats amb els Estudis de dones que hi ha a les universitats catalanes. I, finalment, transformar la consciència dels éssers humans i de les institucions.

D'altra banda, els estudis de gènere parteixen de la idea revolucionària segons la qual el gènere sexual (gender) és una construcció cultural més que no pas un fet biològic. Aquest concepte va aparèixer als anys setanta, juntament amb la del caràcter construït d'altres factors constitutius de la identitat: la classe, la raça, l'ètnia, la nacionalitat, la religió o l'orientació sexual. El fet de desnaturalitzar el caràcter de les dones forma part d'un projecte de desnaturalització de les categories que construeixen la subjectivitat. Podem prendre com a punt de partida l'expressió "sistema sexe/gènere", utilitzada per primera vegada l'any 1975 per l'antropòloga Gayle Rubin ("The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex"- "Notas sobre la 'economía política' del sexo") per referir-se a un sistema que defineix els subjectes i que està determinat per factors polítics, econòmics i socials.⁶

⁶ Per descomptat, la formació d'un canó literari nacional és una fase més del procés de construcció del sistema sexe-gènere.

Fins aproximadament a finals dels anys vuitanta, el feminisme angloamericà utilitzava el terme “gènere” per referir-se al significat social, cultural i psicològic que s’imposa sobre la identitat sexual biològica. Per tant, era el terme crític que designava les característiques relacionades amb la identitat sexual, i estava definit per la cultura, la societat i la història, no pas per la natura. Aquest terme ha estat profundament revisat i teoritzat, a partir dels anys noranta, des de la filosofia i des de la teoria feminista. En aquest sentit, cal destacar el treball de les filòsofes Judith Butler, que va teoritzar sobre la construcció social del gènere a l’assaig “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory” (1988) i Teresa de Lauretis, de la qual cal destacar el llibre *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction* (1987), en què tracta la qüestió del gènere en el discurs teòric post-estructuralista, en la ficció i en el cinema de dones a partir de l’anàlisi de diferents textos.

Seguint amb els estudis de gènere i feminismes, cal destacar-ne els que analitzen imatges i representacions femenines. Per exemple, per esmentar-ne un dels primers, el volum editat per Koppelman *Images of Women in Fiction, Feminist Perspectives* (1972). Pel que fa a la bibliografia sobre representacions de les dones a la literatura, utilitzaré, entre altres, els següents articles bàsics de referència: Showalter (1986), Ellmann (1970) i Gilbert i Gubar (1979). A més, també analitzaré des de la perspectiva de gènere un corpus d’obres dedicat a l’estudi del mite de Pigmalí (i Galatea), com per exemple: Rodríguez (2018), Law (1932) i Joshua (2001). D’aquesta manera, he procurat construir un marc teòric pertinent que em permeti analitzar i comparar *Pygmalion* i *La salvatge* des d’una perspectiva crítica i amb un tractament interpretatiu i valoratiu de la informació seleccionada.

De forma més transversal, també utilitzo un enfocament biogràfic dels escriptors estudiats, Shaw i Simó, per tal d’entendre més a fons les seves obres analitzades. No m’entretinc a investigar al detall aquesta perspectiva extratextual, sinó que simplement pretenc aconseguir una aproximació tan rigorosa com sigui possible a tot allò que intervé, de forma directa o indirecta, en el procés de construcció de les dues protagonistes analitzades: Eliza i *Dolores*. Això suposa conèixer quina era la visió que aquests dos escriptors tenien de les dones i, per tant, és necessari estudiar els textos –

ja siguin de caire literari, periodístic o propagandístic– on els autors fan referència a les seves idees feministes o sobre les dones.

Pel que fa als textos literaris, he fet una tria de les obres més representatives dels dos escriptors per tal d'obtenir una visió més àmplia de la representació de la figura femenina en l'obra de Shaw i Simó.⁷ Així, doncs, de Shaw he tingut en compte: *Widower's Houses* (1892), *Mrs. Warren's Profession* (1893), *The Philanderer* (1893), *You Never Can Tell* (1897), *Man and Superman* (1903), *Major Barbara* (1907), *Getting Married* (1908), *Misalliance* (1910), *Back to Methuselah* (1921), *Saint Joan* (1923) i *The Apple Cart* (1928). Pel que fa a Simó, he analitzat el tractament de la figura femenina en diferents reculls de narrativa breu, com: *Alcoi-Nova York* (2006[1978]), *Històries Perverses* (1993), *Dones* (1997), *Contes d'Isabel* (1999), *Angelets* (2004), *Homes* (2010), *Prime Time. Irreverències* (2019), *L'inesperat i altres contes* (2022) i en les següents novel·les: *Júlia* (1983), *Els ulls de Clídice* (1990), *La Nati* (1991), *Raquel* (1992), *La innocent* (1995), *T'estimo, Marta* (1997), *T'imagines la vida sense ell?* (2000) i *El caníbal* (2007).

⁷ Cal agrair la supervisió dels professors Carles Cortés i Guillem Colom-Montero que, durant les meves estades de recerca a Alacant i Glasgow, respectivament, m'han ajudat en la selecció de les obres més rellevants d'aquests escriptors, tenint en compte el tractament i la representació de les dones.

1.4. Antecedents i estat de la qüestió

En aquest capítol exposo quina és la recepció que ha tingut la producció de Shaw i Simó i, més en concret, les obres que són objecte d'anàlisi en aquesta tesi, *Pygmalion* i *La salvatge*. Els estudis dedicats a la vida i l'obra de Shaw s'originen, inicialment, en territoris de parla anglesa i, posteriorment i gràcies a les traduccions, l'interès s'estén per altres països. Dins la secció dedicada a l'estat espanyol, especifico quina ha estat la recepció de l'autor a Catalunya, tot fent esment a les traduccions i representacions teatrals de Shaw en català. Un cop contextualitzada la recepció global de l'obra shaviana, exposo quina va ser l'acceptació de *Pygmalion* i les versions i adaptacions que se n'han fet amb més renom internacional i, en darrer lloc, analitzo com aquesta obra s'ha acollit a l'estat espanyol. Pel que fa a la recepció de l'obra de Simó, segueixo una estructura similar: començo pels estudis generals sobre el llegat de l'autora i, posteriorment, presento els principals estudis i publicacions dedicats a *La salvatge*.

1.4.1. George Bernard Shaw i *Pygmalion*

I. Estudis sobre la trajectòria, obra i llegat de George Bernard Shaw

L'any 1959 es va celebrar a Chicago la primera conferència sobre Shaw al congrés anual de la Modern Language Association (MLA), centrada en aspectes bàsics de biografia, bibliografia i crítica i, un any més tard, va tenir lloc la segona conferència de la MLA, en la qual es va posar de manifest la necessitat de fer una edició crítica de les obres de Shaw (Berst, 1976: 56-57). La tercera conferència dedicada a l'escriptor va ser liderada per Charles A. Berst (1975),⁸ en la qual es va tractar la necessitat d'analitzar l'empremta que Shaw ha deixat en altres escriptors i d'estudiar la crítica sobre l'autor escrita en altres llengües per tal de valorar la recepció i interpretació de la seva obra a altres llocs del món. A partir d'aquí, no van deixar-se de celebrar, de forma periòdica, congressos, jornades i taules rodones sobre l'estat de la qüestió dels *Shaw Studies*.

⁸ La conferència es troba transcrita en la revista *The Shaw Review*, 19(2), 56-72. Disponible online: <http://www.jstor.org/stable/40683001>

Sobre la investigació dedicada a Shaw, cal destacar l'associació estatunidenca "ISS" (International Shaw Society) i l'associació del Regne Unit "The Shaw Society", fundada el 1941. Actualment, la principal revista acadèmica dedicada a Shaw és "SHAW: The Annual of Bernard Shaw Studies" publicada per Penn State University Press. Stanley Weintraub és un dels estudiosos referents de Shaw i, d'entre moltes altres obres dedicades a l'escriptor, va publicar la guia *Bernard Shaw: a Guide to Research* (1992) on distingeix deu àrees d'estudi dels Shaw Studies⁹ i aporta les fonts principals de cada una. A banda de les obres de Weintraub, cal mencionar els següents "companions"¹⁰ dedicats a l'escriptor: *File on Shaw*, de Margery M. Morgan (1989); *The Cambridge Companion to George Bernard Shaw*, editat per Christopher Innes (1998) i *George Bernard Shaw in Context*, editat per Brad Kent (2015). Respecte a les cronologies, a banda de les que es poden trobar incloses a les obres de referència ja enumerades, cal afegir *A Bernard Shaw Chronology* d'Adam M. Gibbs (2001). Aquests i molts altres recursos sobre Shaw es troben recollits a la guia *A Chronology of Works By and About Bernard Shaw* de Michel Pharand (2016) disponible online,¹¹ en la qual es recopilen totes les obres publicades de Shaw i sobre Shaw.

Weintraub ha estudiat la recepció crítica de Shaw en països de parla no anglesa i afirma que "the growing number of works on Shaw in languages other than English indicates a continuing interest that reaches beyond theatrical performance" (1992: 121). A banda, Weintraub també ha publicat dos monogràfics dedicats a la recepció de l'obra shaviana a l'estranger: *Shaw Abroad* (1985) i *Shaw around the World* (1977). Segons Miguel Cisneros (2021: 38), la majoria dels treballs dedicats a la recepció de Shaw a l'estranger es poden agrupar en quatre eixos temàtics: els estudis biogràfics (els viatges de Shaw arreu del món, o la seva relació amb els traductors), els estudis de les influències (anàlisis comparades entre autors de diferents llengües i nacions) –com seria el cas d'aquesta tesi–, els estudis historicistes i teatrals (històries del teatre, bibliografies en

⁹ (1) bibliografia, (2) edició, (3) estudis biogràfics, (4) estudis de la crítica i recepció primerencs, (5) crítica general, (6) estudis sobre les novel·les i obres de ficció, (7) estudis sobre l'obra crítica periodística, (8) crítica monogràfica d'obres individuals, (9) crítica en altres llengües, (10) estudis sobre la figura de Shaw com a personatge de ficció, influència i reputació.

¹⁰ Tipus de compendi o volum col·lectiu escrit, sovint, entre diversos autors (tot i que alguns tenen un únic autor) i que tracten sobre un tema, personalitat o obra en concret.

¹¹ Enllaç a la cronologia: https://www.shawsociety.org/ShawChrono_2021_Pharand.pdf

altres llengües, o estudis de recepció), i els estudis lingüístics i traductològics (anàlisis de les traduccions i adaptacions).

II. Recepció de Shaw a l'estat espanyol¹²

La recepció del teatre de Shaw no va ser fàcil a l'estat espanyol, com tampoc ho va ser a la resta d'Europa (Gallén, 1987: 424; 2009: 7-16; Rodríguez-Seda, 1981: 17-30 i 36-39; Soler-Horta, 2001: 295-301). Diversos crítics apunten que, abans de la guerra civil i durant el franquisme, les obres de Shaw eren representades amb comptagotes a l'estat espanyol, i no va ser fins la dècada dels 50-60 que es va normalitzar la presència del teatre shavià en els escenaris (Rodríguez-Seda, 1981: 17-47; Isabel Estrada 2001: 234-289 i 362-363; Soler-Horta, 2001: 306-307). L'obra del dramaturg irlandès va ser inicialment monopolitzada per un únic traductor, Julio Broutá, a partir de la traducció publicada el 1919 i no va ser fins a la dècada dels vuitanta que altres traductors proposessin versions alternatives en castellà. Amb el pas dels anys, Shaw ha rebut l'atenció de molts altres traductors tant espanyols com hispanoamericans; més concretament, segons les dades recollides per Edurne Goñi, ha tingut quaranta-un traductors al castellà i deu més a altres llengües peninsulars (2017: 269).

La investigadora Asela Rodríguez-Seda va ser la primera en recopilar una bibliografia acadèmica sobre la relació entre Shaw i el món hispànic a partir de la seva tesi doctoral (1974) i el llibre *Shaw en el mundo hispánico* (1981). La bibliografia de Rodríguez-Seda recull referències que abracen des del 1903 al 1969 i, a partir del seu estudi, es pot afirmar que des d'inicis del segle XX hi va haver un gruix important d'escriptors i crítics hispano-parlants interessats en l'obra de Shaw.¹³ Durant els inicis del segle XX predomina la menció de Shaw en les fonts editades a Espanya però, conforme avança

¹² En l'apartat 4.2. "Recepció del *Pygmalion* de George Bernard Shaw a l'estat espanyol i a Catalunya" s'estudia més a fons la recepció de l'obra concreta *Pygmalion* de Shaw, mentre que en aquesta secció s'analiza la recepció del seu teatre en general.

¹³ La bibliografia de Rodríguez-Seda recull els següents escriptors espanyols que parlen de Shaw: Jacinto Benavente, Ramiro de Maeztu, Miguel de Unamuno, Pérez de Ayala, Pío Baroja, Salvador de Madariaga, o Luis Araquistain; d'entre els hispanoamericans, destaca: Rodolfo Usigli, Henríquez Ureña, Augusto Monterroso, Victoria Ocampo, Antonio Castro Leal, Alfonso Reyes, Nemesio R. Canales, Anderson Imbert i Jorge Luis Borges.

el temps, augmenten les referències sobre l'autor en les publicacions llatinoamericanes, fet que Cisneros justifica de la següent manera:

el influjo de Shaw en América había crecido (ya fuera por las traducciones americanas, principalmente mexicanas, de su obra o por su Nobel y consecuente expansión internacional) y, por otro lado, en España el Franquismo había expulsado o silenciado a gran parte de los escritores y periodistas que ideológicamente podían sentirse más cerca del socialismo y de las ideas políticas de Shaw, trasladando el centro editorial en español de Madrid a capitales americanas como Ciudad de México o Buenos Aires, que se llenaron de autores, editores y académicos españoles en el exilio (2021, 53).

El teatre de Shaw no va ser ben acollit a l'estat espanyol, fet que ha atret l'atenció de diversos estudiosos:¹⁴ José Monleón (1964: 50-51) ofereix dos principals motius per justificar la mala recepció que va tenir l'escriptor. En primer lloc, l'actitud iconoclàstica de Shaw respecte a les regles i convencions tradicionals sovint feria el públic espanyol i, a més, la naturalesa intel·lectual dels diàlegs, la falta d'acció i l'exigència mental que suposaven les obres de Shaw no atreïen a l'audiència espanyola. En segon lloc, els productors espanyols no es van esforçar prou per familiaritzar-se amb la nova concepció del teatre shavià. Rodríguez-Seda considera útils les aportacions de Monleón però troba que no són prou precises ni actualitzades, i creu necessari focalitzar en l'estat del teatre de l'estat espanyol i la situació socio-política del país. En aquest sentit, Rodríguez-Seda recull dos causes més que justificarien la falta d'interès cap a Shaw: la falta de dramaturgs amb talent i l'interès exclusivament lucratiu de les companyies teatrals, per la qual cosa l'ambient teatral de l'estat espanyol quedava inundat d'obres trivials (1981: 41).

Un altre motiu de pes que aporta Rodríguez-Seda per les escasses representacions d'obres shavianes al segle XX és la mala connexió que va tenir el dramaturg irlandès a l'espanyol per part del seu traductor oficial, Julio Broutá:¹⁵

No solo Broutá no dominaba el español ni el inglés de Shaw como para poder trasladar siquiera algo de la chispa, ingenio o musicalidad de los diálogos shavianos, que en sus traducciones se convertían en interminables parlamentos sin sentido ni gracia, sino que además era habitual en sus traducciones que desaparecieran pasajes enteros del original, así como que se dieran cambios y añadidos en los diálogos de los personajes, las acotaciones y hasta en la trama de tal calibre que solo podemos achacar a la incomprensión del original o a la autocensura (1981, 44-47).

¹⁴ Per un estudi més concret, vegeu Cisneros (2021).

¹⁵ Segons explica Asela Rodríguez-Seda (1981: 4243), Broutá va adquirir, entre alguns seguidors de Shaw, el sobrenom de "Bruto".

Shaw era ben conscient de la mala qualitat de les seves traduccions a l'espanyol, fet que queda reflectit en la carta que va escriure a Hammon, el seu traductor al francès, on li deia: “I am assured every month that the one obstacle to my success on the Continent is the gross incompetence and utter obscurity of the gang of imbeciles I have chosen as my translators. It produces no effect on me” (Pharand, 2015: 274). Finalment, Jerónimo López aporta un darrer argument que permet justificar la mala recepció de Shaw a Espanya i és que el seu teatre va topar amb el franquisme, la Guerra Civil i la censura. No és sorprenent que, durant els primers anys del franquisme, ningú es plantejés representar les seves obres; es donava per suposat que el públic espanyol no tenia interès per un discurs crític que exigia cert esforç intel·lectual (López, 2006: 197-8).

Catalunya és on més s'ha estudiat la recepció de les obres de Shaw i, d'entre altres treballs dedicats a l'obra de l'escriptor, podem citar els següents estudis: Francesc Foguet (2004b) recull un conjunt de crítiques que ajuden a entendre la mala recepció del teatre de Shaw; Anna Soler-Horta (2001) presenta una cronologia de les representacions de Shaw a Catalunya a partir del 1908 amb l'estrena de *Cándida*; Miquel Gibert (2013) estudia la recepció de Shaw a Catalunya durant el franquisme i analitza la recepció de diverses obres de Shaw, incloent *Pygmalion*; i Sílvia Coll-Vinent (1996) publica un article centrat en el període d'entreguerres i en les dificultats polítiques.

Pel que fa a la recepció del teatre de Shaw a Catalunya, cal tenir en compte que el teatre català, en general, va entrar en una crisi entre 1911 i 1917 per dues raons lògiques: l'aparició del cinema (al qual s'hi podia accedir amb un cost inferior) i el Noucentisme, un moviment cultural que exaltava la poesia i menystenia altres gèneres com la novel·la o el teatre.¹⁶ Segons Murgades, el Noucentisme no va ser un moviment específicament literari i, per aquest motiu, era incapaç de fer una reformulació en termes literaris de la novel·la i del teatre, dels quals se'n desinteressava i en feia una lectura més aviat ideològica (1951: 43). A més, a les preferències Noucentistes s'hi va sumar la dictadura

¹⁶ Portant la situació a l'extrem, Marfany expressa a “Reflexions sobre Modernisme i Noucentisme (a propòsit de ‘Literatura Catalana Contemporània’ de Joan Fuster)” que el Noucentisme va “matar” – expressió utilitzada literalment – la novel·la catalana (1974: 64).

de Primo de Rivera (1923-1930), la qual va anar acompanyada d'una forta censura de les representacions teatrals. Per tot això –afegint-hi la guerra civil i la dictadura franquista– és lògic que, fins a finals dels anys cinquanta, amb l'aparició de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, les representacions teatrals a Catalunya fossin pràcticament només en castellà.

Des d'inicis del segle XX fins a finals de la guerra civil, la presència d'autors estrangers era molt escassa als escenaris catalans, fet que un dels redactors teatrals del diari *Mañana* justificava de la següent manera: “la culpa es de esos autores que no han escrito para nuestro público, ni para nuestros cómicos. Después, es posible que la culpa sea también de nuestros artistas y de nuestros espectadores que no entienden ese Teatro” (M. 1938: 8). Decantant-se per la segona idea de la hipòtesi, l'articulista recriminava que, possiblement, les obres no interessaven als actors perquè preferien seguir al peu de la lletra l'ensenyament de la comèdia de José Fernandez del Villar, *La educación de los padres*, molt popular entre els escenaris del país, en què es defensava que els fills no han de saber més que els pares.

La primera estrena d'una obra de George Bernard Shaw a Catalunya va tenir lloc el desembre de 1908, a càrrec de la Nova Empresa de Teatre Català d'Adrià Gual, la qual va representar *Càndida* al Teatre Novetats (Gual, 1960: 224 i 231-232). El públic i la crítica van respondre amb fredor i desconcert a aquesta proposta que s'allunyava dels paràmetres de l'escena comercial a què estaven acostumats (Soler-Horta, 2001: 296). La següent representació de Shaw no va produir-se fins a la dècada dels anys vint.¹⁷ El 23 d'octubre de 1925 es va estrenar, en castellà, *Santa Juana* que, a diferència de les representacions anteriors del teatre shavià, va tenir molta repercussió i bona acollida en la premsa catalana.¹⁸ Tant és així que Josep M. de Sagarra va escriure un article a

¹⁷ Soler-Horta indica una estrena prevista que no va arribar a tenir lloc: “En una nota breu publicada al diari *El Diluvio* el setembre de 1922, es presenta la programació de les vetllades de teatre estranger contemporani previstes per a l'hivern al Teatre Romea, organitzades per dames de l'alta societat i, d'entre altres obres d'escriptors estrangers, s'anunciava l'estrena d'*Androcles i el lleó* de Shaw, obra, però, que no va arribar a dur-se a escena” (2001: 298).

¹⁸ Soler-Horta creu que s'han de tenir en compte diversos factors per entendre la bona acollida: “quan la canonització de Joana d'Arc era encara un esdeveniment recent (1920), la companyia de Ludmilla i Georges Pitoéff n'havia estrenat una versió en francès (deguda a Augustin i Henriette Hamon, introductors de Shaw a França) al Théâtre des Arts, a París; segon, *Saint Joan*, culminació de la carrera

La Publicitat (octubre de 1925) titulat “A propòsit de *Santa Joana: L’hora de Bernard Shaw*”, reproduït a *L’ànima de les coses* (2001), en què es qüestionava per què el teatre shavià era tan poc conegut a Catalunya i animava les companyies teatrals a incorporar-lo als seus repertoris. Segons Sagarra, ni les característiques de les seves obres ni la falta de preparació dels espectadors podien justificar l’absència de Shaw en les programacions.¹⁹

A banda de Sagarra, l’escriptor Carles Capdevila també es va interessar molt per l’obra de Shaw i va intentar acostar-lo al públic a partir de la traducció de la seva obra. Tot sembla apuntar que el seu projecte inicial va quedar truncat, ja que només hi ha constància de sis peces traduïdes, de les quals solament quatre van arribar a publicar-se (Foguet, 2004b: 44).²⁰ Tot i aquestes traduccions –i les de Broutá, que ja feia temps que circulaven en castellà– els empresaris i directors teatrals preferien decantar-se per comèdies més senzilles de seguir i, per aquest motiu, els muntatges de Shaw solien anar a càrrec de companyies amateurs i no de professionals. D’entre les representacions de Shaw que van tenir lloc abans de la Guerra Civil, cal mencionar la representació de *Com ell va enganyar al marit d’ella*, en una traducció de Carles Capdevila, al Lyceum Club de Barcelona el gener del 1934 (I.A., 1934: 8), entre d’altres possibles estrenes en els cercles amateurs. El novembre de 1935 la companyia de Josefina Díaz i Manuel Collado va representar *Pigmalió* al Teatre Barcelona, amb Catalina Bárcena en el paper protagonista (Guansé, 1935: 8).

Durant el període de la guerra civil, les companyies teatrals de Catalunya sovint programaven obres clàssiques com a via per a la dignificació culturalista dels repertoris. En particular, cal destacar el paper del Teatre Barcelona, ja que la seva programació

teatral de Shaw en opinió de la crítica, havia estat un èxit mundial, i tercer, els cercles intel·lectuals catòlics catalans [...] abonen el terreny per a la recepció de l’obra, en què alguns crítics van percebre una clara influència chestertoniana (Coll-Vinent 1996: 63). Cal dir, finalment, que el dramaturg irlandès va ser guardonat amb el Premi Nobel de Literatura l’any 1925 mateix” (2001: 299).

¹⁹ “Algú pot dir-me que el teatre de Bernard Shaw és poc teatral, o que el públic no l’entendria, o que el públic no està preparat. Tot això són vuits i nous i cartes que no lliguen. Si alguna part del públic de moment arrufés el nas, millor; ja s’hi aniria acostumant;estic segur que tot el públic d’una mitjana intel·ligència i d’una mitjana cultura gaudiria enormement amb el teatre de Shaw” (Sagarra: 1925).

²⁰ Les quatre traduccions publicades són: *El deixeble del diable* (Barcelona: Occitània, 1925, Teatre de Bernard Shaw, 1), *Santa Joana* (Barcelona: Bonavia, 1927, Teatre de Bernard Shaw, 2, amb col·laboració de Climent Fernández Burgas), *Cèsar i Cleopatra* (La Nova Revista, núm. 10-15, octubre del 1927-març del 1928), i *L’home i les armes* (Barcelona: Millà, 1934, Catalunya Teatral).

va reorientar la situació del teatre català cap a un “teatre d’art”, encapçalat per la companyia de Carlos Martínez Baena que va proposar una renovació en el repertori “a partir de textos contemporanis o recents desvinculats de la temàtica bèl·lica, però amb un rerefons de tipus vagament social, i escenificats amb una cura inusual des del punt de vista artístic” (Foguet, 2004b: 30). La companyia de Baena va estrenar la comèdia *Su esposo* de George Bernard Shaw (06-08-1938), amb la voluntat de la “depuració artística” iniciada per la Comissió Interventora dels Espectacles Públics de Catalunya (Subirà, 1938: 6). Seguint en aquesta línia, el redactor de l’article “Dos premios Nobel” publicat al diari barceloní *Las Noticias* va posar de relleu com la programació a Catalunya subratllava el contrast entre la zona feixista i la republicana del territori espanyol:

Mientras en Barcelona dos Premios Nobel figuran en la cartelera de un teatro, mientras en otros alardean los nombres de Shakespeare y de Lope de Vega, en los teatros de la España “nacional” se representan obras de Pemán, cursi y ripioso poeta y el abucheador charlista Federico García Sanchiz. ¿Es o no es una diferencia substancial? ¿Demuestra o no un hecho evidente de superación frente a la completa decadencia espiritual de los facciosos? (V., 06-08-1938: 3).

Amb motiu de l’estrena de *Su esposo*, Carlos Sampelayo va publicar un article on elogiava la tasca de Baena i es lamentava que en la resta de l’estat espanyol no s’hagués valorat prou l’aportació de Shaw: “Ha habido una especie de esnobismo en menospreciarlo por viejo y sabido, cuando ni lo sabían ni llegaban en sus veneraciones a nivelar cronológicamente el pensamiento de ese gran creador de verdades” (1938: 12). Bernard Shaw va tornar als escenaris catalans l’any 1938 amb *El deixeble del diable* al Teatre Català de la Comèdia (TCC) amb la traducció en català de Capdevila. L’obra va ser molt ben acollida pel públic, fet que els responsables del TCC van interpretar com una mostra que l’audiència sabia apreciar, cada vegada més, les grans obres del teatre universal (1938: 2).

Miquel Gibert va recollir en l’article “Bernard Shaw a Catalunya durant el franquisme (1939-1975)” (2013) la recepció als escenaris catalans del teatre de Shaw en la postguerra. Segons l’autor, Shaw va arribar a Catalunya per tres vies en aquest període: a partir de companyies professionals de Madrid que passaven una temporada a Barcelona, a través del teatre universitari i el teatre de cambra i mitjançant agrupacions d’aficionats que, posteriorment, van formar grups de teatre independent (2013: 32).

En tots tres casos, l'idioma únic de les representacions va ser el castellà durant els anys quaranta i gairebé la totalitat dels cinquanta.

III. Recepció de *Pygmalion*

Pygmalion és, sens dubte, l'obra més popular de George Bernard Shaw (1856-1950) i ha estat font d'inspiració per al cèlebre musical *My Fair Lady* (1956) i la seva versió cinematogràfica homònima (1964). Des de la seva aparició, *Pygmalion* ha transcendit les barreres culturals i lingüístiques i ha estat objecte d'un gran nombre de versions cinematogràfiques i televisives.²¹ Tenint en compte que parteixen d'una obra de teatre, té sentit que es tracti, bàsicament, de versions cinematogràfiques o visuals, ja que la forma literària originària facilita el procés de guionització. A banda, l'obra de Shaw ha donat peu a múltiples relectures i readaptacions, d'entre les més rellevants cal mencionar la pel·lícula *Rebecca* (1940) de Hitchcock, l'obra teatral *Educating Rita* (1980) de Willy Russell (i la pel·lícula el 1983), *Pretty Woman* (1990) de Garry Marshall's i *Billy Elliot* (2000) de Stephen Daldry.²²

Pel que fa a altres idiomes, *Pygmalion* consta amb una gran varietat de traduccions i adaptacions literàries en moltes cultures diferents. A Europa,²³ entre d'altres, el 1996 es va gravar una pel·lícula en polonès i també es va retransmetre una sèrie en grec, *Δύο Ξένοι* (1997-1999). En referència a la recepció a l'Àsia, cal destacar les següents

²¹ Quant a la gran pantalla, destaquen les següents produccions: *Pygmalion* (1935), una versió alemanya dirigida per Erich Engel; *Hoi Polloi* (1935), una versió del trio americà "The Three Stooges"; *Pygmalion* (1937), una adaptació holandesa dirigida per Ludwig Berger; *Pygmalion* (1938), una adaptació britànica produïda per Gabriel Pascal i co-dirigida pel mateix Shaw; *Kitty* (1945), una reinterpretació de la història de Shaw basada en la novel·la homònima de Marshall; *My Fair Lady* (1964), una versió del musical; *The Opening of Misty Beethoven* (1976) un film pornogràfic americà; *She's All That* (1999) una versió juvenil; *The Duff* (2015) una altra versió per a adolescents basada en la novel·la homònima de Kody Keplinger; *He's All That* (2021) una pel·lícula de Netflix Original. Pel que fa a les adaptacions televisives, destaquen: la sèrie del 1948 de la BBC TV; *Pygmalion* (1963) del Hallmark Hall of Fame; *Pygmalhão 70* (1970), una telenovel·la brasilera; *Pygmalion* (1973), una versió de la BBC dins l'antologia *Play of the Month*; *Pygmalion* (1981); *Pygmalion* (1983); *The Makeover* (2013), una adaptació moderna del "Hallmark Hall of Fame"; *Selfie* (2014), una comèdia de l'ABC; *Classic Alice* (2014), una sèrie de deu episodis i *Totalmente Demais* (2015), una telenovel·la brasilera. A més, l'obra també va ser produïda en format d'àudio: el 1972 dirigida per Peter Wood i el 1974 per British Council.

²² Vegeu apartat 3.8. "Influences on later works".

²³ Més endavant dedico una secció a la recepció de Shaw a Espanya i a les adaptacions catalanes de Joan Oliver (1957) i Xavier Bru de Sala (1997), 4.2 "Recepció del *Pygmalion* de Shaw a l'estat espanyol i a Catalunya".

adaptacions índies: *Man Pasand* (1980), una pel·lícula hindi; *Ti Phulrani* (2019) una sèrie en marathi; *Santu Rangeeli* (1976) una obra dramàtica en gujarati i *Ogo Bodhu Shundori* (1981), una comèdia en bengalí. D'entre les adaptacions xineses destaca *My Young Auntie* (1981), una pel·lícula d'acció rodada a Hong Kong. A Turquia es va gravar la sèrie televisiva *Gönülçelen* (2010) i també hi ha una adaptació teatral en georgià (2007). Finalment, en territori caribeny trobem l'obra en papiamentu *Laizra Porkeo Sushi* (1954).

L'obra teatral *Pygmalion* de Shaw va ser estrenada en alemany, a Viena, el 1913 (seguida de les representacions a Berlín i, just després, les companyies alemanyes van dur l'estrena a Nova York, Budapest, Estocolm, Varsòvia i Sant Petersburg), mentre que el debut en anglès no va tenir lloc fins un any més tard, el 1914. La recepció de Shaw a Alemanya es va veure negativament repercutida per la tasca poc curosa del seu traductor, Trebitsch. El problema, però, era que Shaw no podia supervisar el resultat d'aquestes traduccions perquè era incapaç de llegir un text escrit en qualsevol idioma que no fos l'anglès i ell mateix es considerava incapaç d'aprendre llengües estrangeres (Shaw, 2000: 248). La crítica va ser extremament severa amb els errors de Trebitsch i el traductor va quedar ensorrat pels durs comentaris, però va confessar que la mediocritat de la seva feina era el resultat de traduir de forma superficial per complir amb uns terminis molt exigents (Trebitsch, 1953: 129-30). Tot i això, el nom de Shaw va esdevenir familiar a Alemanya i l'escriptor irlandès sabia que la seva popularitat es devia, en bona part, a la productivitat del seu traductor. A més, les controvèrsies generades pels errors de traducció no feien més que augmentar la popularitat de la seva obra. La recepció de Shaw a Alemanya va fer un gir en positiu el 1911 quan Trebitsch va publicar una revisió de les seves traduccions i va aconseguir, finalment, l'acceptació per part de la crítica.

Shaw era conscient que l'èxit que la seva obra adquiria en els països europeus li proporcionaria una millor recepció entre els crítics anglesos i, per aquest motiu, va preferir que *Pygmalion* s'estrenés en alemany al reconegut teatre imperial Hofburgtheater de Viena el 16 d'octubre del 1913 (Trebitsch, 1953: 174). Shaw va quedar una mica decebut de la interpretació que se'n va fer del final, ja que tant el públic com la crítica van ser incapaços de veure més enllà de la superfície de *Pygmalion*

i van considerar l'obra una pura comèdia. Part de la culpa era de Trebitsch, ja que amb la traducció s'havien perdut molts dels matisos originals: mentre que l'elecció de Shaw era utilitzar un tema i un vocabulari provocadors que xoquessin amb les expectatives de l'audiència, el seu traductor va utilitzar un to més suau i va eliminar algunes expressions obscenes (Knoll, 1992: 88). A més, es va perdre la particular pronúncia del dialecte cockney propi de la florista qui, en la traducció de Trebitsch, parlava correctament en alemany estàndard.

Tot i els dubtes i la insatisfacció que van suposar a Shaw les re-traduccions i, fins i tot, algunes versions pirates que circulaven de la seva obra original, la proliferació de *Pygmalion* en els escenaris europeus entre 1913 i 1914 va afavorir que tingués una recepció més oberta a Anglaterra: “The London critics, knowing how successful the play had been abroad, were less condescending than they would otherwise have been” (Ervine, 1956: 458). El problema va ser que totes les versions anteriors a l'estrena en anglès eren interpretades com una comèdia romàntica amb un final feliç i cap ressenya mencionava la rellevància social o política de l'obra. Més endavant, en veure que les ressenyes de l'obra en anglès seguien la mateixa línia i apuntaven, de nou, a un final romàntic, Shaw va entendre que la confusió no calia buscar-la en l'audiència ni en les traduccions, sinó en la seva mateixa obra original, la qual propiciava el sentimentalisme (Huggett, 1969: 41). Per tal d'intentar acabar amb aquesta lectura indesitjable, l'autor va modificar el final de l'obra esperant corregir així les interpretacions anteriors que havia rebut. A més, com era freqüent en totes les obres de Shaw, va acompanyar la segona versió de *Pygmalion* (1916) d'un prefaci i d'un epíleg que es reproduïrien en totes les versions posteriors i que, mitjançant una notació molt detallada, Shaw pretenia que aconseguissin regular l'ús de les seves obres.

Tenint en compte la popularitat de Shaw i les incomputables versions i readaptacions que s'han fet de *Pygmalion*, no és d'estranyar que l'obra hagi estat freqüentment estudiada des del punt de vista de la producció, adaptació i recepció, parant atenció a la relació de l'obra teatral amb les posteriors versions cinematogràfiques i musicals – Martín Alegre (2001), Lorenzo Modia (2002), Conejero Magro (2014) o Echazarreta i Romea (2007). *Pygmalion* ha estat sovint el focus d'estudi de la crítica literària i el gran

ventall d'estudis dedicats a l'anàlisi d'aquesta obra se centren, fonamentalment, en quatre aproximacions: l'adaptació dialectal, la modificació del final, la perspectiva social i, estretament connectada amb aquest darrer punt, la perspectiva de gènere.

En relació amb l'adaptació dialectal, Weintraub dedica dins el volum *Bernard Shaw: a Guide to Research* (1992) un capítol a la recepció de les obres de Shaw en literatures diferents a l'anglès, on afirma que l'increment d'obres sobre Shaw en altres llengües indica un interès continuat per l'autor que va més enllà de les seves representacions teatrals (1992: 121). Hi ha un ampli ventall d'estudis dedicats a l'anàlisi de l'ús del dialecte a *Pygmalion*²⁴ en relació a les traduccions a altres llengües —com l'àrab, el castellà, el català, el txec, el xinès, el portuguès o el rus. Les traduccions de *Pygmalion* donen peu a ser analitzades des d'una perspectiva lingüística i traductològica, una línia de estudi que posa de relleu les relacions desiguals que existeixen llengües i dialectes. Exiteixen dialectes regionals, socials, culturals, i d'altres han patit evolucions per causes polítiques. Per tot això, Edurne Goñi considera que trobar una equivalència a l'hora de traduir en la relació que s'estableix entre l'anglès i el cockney pot resultar molt difícil i, fins i tot, quasi impossible (2017: 232).

Pel que fa a les traduccions al castellà, María T. Sánchez dedica una secció del seu llibre *The Problems of Literary Translation: A Study of the Theory and Practice of Translation from English Into Spanish* (2009) a l'anàlisi de les traduccions de Broutá, Mazía i Leita (2009: 205-211). D'entre les anàlisis lingüístiques de traduccions al català, cal ressaltar la tesi doctoral de Maria Dolors Urgell (1964) i la de Maria del Mar Mañes (2016), dedicades al *Pigmalió* de Joan Oliver, així com també l'anàlisi comparatística d'Emili Boix-Fuster (2006), on acara les obres de Joan Oliver i Xavier Bru de Sala.

La controvèrsia sobre el final de *Pygmalion* ha estat un dels principals focus d'atenció de la crítica literària. Shaw va modificar la versió del 1916 per exposar de forma explícita que Eliza es casava amb Freddy i no amb el professor Higgins ja que l'autor no suportava la idea que la jove protagonista es casés amb el professor. Shaw no va

²⁴ L'obra original de Shaw sempre la menciono en anglès (*Pygmalion*) per distingir- de les traduccions fetes al català.

quedar gens satisfet amb la manera com el públic va interpretar el final de la seva obra, ja que tant els crítics com els espectadors van optar per ignorar el final progressista que volia l'autor i es van aferrar a la unió entre el lingüista i la florista. L'escriptor trobava que aquesta suposició era del tot insuportable però venia determinada pel baix nivell cultural de l'audiència i les expectacions instaurades per la cultura de masses (Conolly-Smith, 2009: 137). El que va molestar particularment Shaw sobre la perpetuació d'aquest final feliç era que propiciés l'eliminació del factor social.

El rerefons social de *Pygmalion* va passar totalment desapercbut pels crítics de tots els països europeus en el moment de l'estrena però, posteriorment, diversos estudis van parar atenció a la perspectiva sociològica de l'obra. Donades les intencions de l'autor –segons el qual la principal funció de la comèdia era destruir les antigues costums (Henderson, 1907: 302)–, no és d'estranyar que Shaw aprofités el teatre per conscienciar la població de les necessitats socials. Moltes altres obres de Shaw havien estat reiteradament criticades pel contingut moralista i educador que no satisfieia l'opinió dels crítics. Per exemple, Raymond Williams en *Drama from Ibsen to Brecht* (1952: 138-153) va menysprear l'aportació al teatre per part de Shaw i, encara més, Harold Bloom (1988) va relegar a un segon pla quasi tot el cànon de Shaw perquè el moralisme feia poc interessants les seves obres des del punt de vista literari i teatral. En canvi, alguns crítics valoraven positivament el contingut social de les obres de Shaw:

Ha habido una especie de esnobismo en menospreciarlo por viejo y sabido, cuando ni lo sabían ni llegaban en sus veneraciones a nivelar cronológicamente el pensamiento de ese gran creador de verdades. [...] Su teatro, que es preocupación y no pasatiempo, aborda siempre temas sociales, tratados con tal exuberancia imaginativa que rebasan el argumento elegido y la escenificación. De aquí esos prólogos en que el autor sugiere constantemente ideas y conceptos distintos, dentro de un mismo orden temático (Sampelayo, 17/09/1938: 12; citat en Foguet, 2004a: 162).

En relació al punt anterior, *Pygmalion* també s'ha analitzat des de la perspectiva de gènere i la representació de la figura femenina. Shaw va ser un reconegut defensor dels drets de les dones i va col·laborar amb la causa feminista i, per això, no és d'estranyar que en les seves obres representi dones empoderades que trenquen amb els estereotips

establerts fins a l'inici del segle XX.²⁵ El final de *Pygmalion*, tal i com Shaw l'havia ideat, actua com una crítica al matrimoni, entès com una institució burgesa i al fet que una dona depengui del seu marit per a l'estabilitat econòmica, una idea a la qual ja s'oposava al prefaci de *Getting Married* el 1911 (Shaw, 1993: 439). Les obres de Shaw van ser estudiades ben aviat des d'una mirada feminista, arran de l'aportació Barbara Bellow-Watson, *A Shavian Guide to the Intelligent Woman* (1964). Donada la importància dels estudis de gènere i feminismes en el present estudi, no serà ociós mencionar-ne d'altres que ofereixen una aproximació feminista a l'obra de Shaw, com les publicacions de Lorichs (1973), R. Weintraub (1977), Gainor (1991), Hadfield i Reynolds (2013) i Dolgin (2015).

Cal apuntar que la intenció feminista de Shaw va passar del tot desapercibuda inicialment en el cas de *Pygmalion* i, fins i tot, la premsa internacional va interpretar a l'inrevés la intenció d'Eliza d'abandonar el professor Higgins. A tall d'exemple, el crític Erich Köhner del diari berlinès *Das Theater* afirmava: "Shaw has enough good taste not to end the play with an engagement" i, afegeix, "by play's end one does have the satisfactory feeling that Pygmalion and his Galatea will sweeten each other's lives" (1913: 108). Fins i tot amb el segon final proposat per Shaw, en què Eliza abandona clarament l'escena per demostrar que deixa el professor, la premsa vienesa del *Neue Freie Presse* va escriure: "Eliza leaves, but one watches her departure in the sure knowledge that she will return and that the two will be a couple –Pygmalion and Galatea" (1913: 2),²⁶ una suposició que es repeteix a la crítica de molts altres països, a banda d'Alemanya. Evidentment, la gran majoria de produccions havien encoratjat de forma deliberada el final romàntic, en contra de la voluntat de Shaw.

Els investigadors del teatre hispànic s'han fixat en *Pygmalion* des de diferents vessants, a banda de la literària: Juan Antonio Álvarez (1984)²⁷ estudia la relació entre la

²⁵ Vegeu Rodelle Weintraub "Fabian Feminist: Introduction" *Fabian Feminist: Bernard Shaw and Women*, ed. Rodelle Weintraub (University Park: Penn State University Press, 1977), p. 8; també vegeu Timothy G. Vesonder, "Eliza's Choice: Transformation Myth and the Ending of *Pygmalion*" dins *ibid.* pp. 39-45.

²⁶ "Liza geht wiederum fort, aber diesmal sieht man sie ruhig scheiden. Man weiß, daß sie bald zurückkommen wird und die zwei ein Paar sein werden –Pygmalion und Galatea".

²⁷ "*Pygmalion*: lengua y clase social".

lingüística i la sociologia a partir de l'exemple d'Eliza; Consuelo Mafud (1983)²⁸ examina l'obra des de la vessant pedagògica i Xavier Laborda (2012: 76-87)²⁹ des de la lingüística. Quant als estudis que se centren en la intertextualitat o la literatura comparada –camp en què també s'inscriu la meua tesi doctoral– cal mencionar el llibre d'Ana Rueda *Pigmalió y Galatea: Refracciones modernas de un mito* (1998), que parla de les reinterpretacions literàries, artístiques, musicals i cinematogràfiques del mite de Pigmalió. Més específicament, en el sisè capítol, l'escriptora compara l'obra de Shaw amb un seguit de relectures contemporànies, com ara *My Fair Lady* (George Cukor), *The Taming of the Shrew* (Franco Zeffirelli), *El Capitán Veneno* (Pedro-Antonio d'Alarcón), *La señorita Pigmalió* (Adolfo Torrado), *Educating Rita* (Willy Russell) o *La salvatge* (Isabel-Clara Simó). Seguint en el camp comparatístic, també cal mencionar l'estudi de Montserrat Lunati (1999) sobre el conte homònim de Quim Monzó i l'article de Sebastián Altamirano (2013) sobre el mite original d'Ovidi.

²⁸ “Pygmalion de George Bernard Shaw: la dramatización de una situación educacional”.

²⁹ “El Pigmalió de Shaw, manifiesto teatral de la lingüística”.

1.4.2. Isabel-Clara Simó i *La salvatge*

I. Estudis sobre la trajectòria, obra i llegat d'Isabel-Clara Simó

Isabel-Clara Simó (1943-2020) és una escriptora contemporània que, malauradament, ens ha deixat fa relativament pocs anys amb una obra encara no tancada. Tenint en compte que va morir al segle XXI i que, fins fa poc no hi podia haver la perspectiva de l'obra completa, és natural que no hi hagi gaire bibliografia sobre les seves publicacions. Tot i això, hi ha alguns articles i, fins i tot, treballs universitaris sobre l'obra de Simó en vida seva. Per una qüestió cronològica, Simó no figura en algunes de les obres representatives del panorama literari català, les quals van ser publicades quan tot just ella començava a escriure. Per exemple, com fa notar Gisbert (2012: 20), Broch realitza una visió bastant extensa de les diverses generacions d'escriptors compreses entre el 1970 i el 1990 en l'obra *70-80-90* (1992), però no fa referència al nom de Simó ni la cita cap dels seus textos literaris. Ara bé, en els diccionaris posteriors ja hi apareix el nom de l'escriptora alcoiana.

El *Nou diccionari 62 de la literatura catalana* dirigit per Enric Bou (2000) conté una entrada dedicada a Isabel-Clara Simó (pàgina 696), redactada a partir de l'article d'Ignasi Riera "Isabel-Clara Simó o l'escriptura com a compromís" (1991). L'entrada destaca la tasca de Simó com a directora de la revista *Canigó*, recull les seves obres de ficció més rellevants així com alguns dels certàmens que ha guanyat i, finalment, es posa de relleu la seva tasca com a delegada de l'Àrea del Llibre de la Generalitat de Catalunya entre 1996 i 1998. El *Diccionari de la Literatura Catalana* dirigit per Àlex Broch (2008) també dedica un entrada a Simó (pàgina 947), redactada a partir de "l'homenatge a Isabel-Clara Simó" de l'*Aiguadolç*, núm. 25 (1999) i del llibre d'Adolf Piquer i Àlex Martín *Catalana i criminal* (2006, pp. 125-130). Al tractar-se d'un diccionari publicat vuit anys després del d'Enric Bou (2000), inclou obres de Simó posteriors al 2000 i, a més, fa èmfasi en la vessant més assagística i periodística de l'escriptora. El capítol "Revulsió cosmopolita" d'Enric Bou inclòs en el *Panorama Crític de la Literatura Catalana: Segle XX. De la postguerra a l'actualitat* (2009) conté una secció dedicada a Isabel-Clara Simó (pp. 554-555) on menciona de passada la seva faceta periodística i se centra en la seva

obra literària i, a més –com a punt distintiu respecte les entrades del *Nou diccionari 62 de la literatura catalana* i del *Diccionari de la Literatura Catalana*– recull els principals estudis sobre l’obra de Simó.

Pel que fa a la recepció fora de Catalunya, tot i que a l’inici dels anys 80 Simó era poc coneguda, el seu nom ja figurava, a finals de segle, en alguns estudis internacionals, com ara a *On Our Own Behalf: Women’s Tales from Catalonia* (1988) –una recopilació de contes de la darrera meitat del segle XX de les principals escriptores en llengua catalana– i a *Double Minorities of Spain* (McNerney, 1994) –un estudi bio-bibliogràfic d’escriptores de les llengües minoritzades d’Espanya. A partir dels anys noranta Simó va ser cada cop més coneguda a casa nostra i, des d’aquell moment, són freqüents les obres dedicades a l’estudi de la vida i obra de l’autora.

L’obra de Simó va tenir una recepció més o menys immediata a la premsa del moment en forma de suplementos, crítiques i entrevistes.³⁰ El 1999 la revista *L’Aiguadolç* publica un dossier especial (el núm. 25) dedicat a Simó, el qual inclou un perfil biogràfic per part de la mateixa escriptora i un recull d’articles sobre diversos aspectes de la seva obra de la mà d’Anne Charlon, Montserrat Palau, Pilar García, i M. Isabel Guardiola. L’estudi de Charlon “Un pont entre les consciències: les ficcions d’Isabel Clara Simó” (1999: 19-28) mostra la profunditat psicològica dels personatges en les obres de l’autora alcoiana i ressalta la importància de la violència i de la ironia en l’obra de Simó. Cal tenir en compte que Charlon ja havia tractat l’obra de Simó anteriorment, en *La condició de la dona en la narrativa catalana, (1900-1983)* (1990) i també menciona l’autora, de passada, a l’article publicat a la revista *L’Aiguadolç* “El feminisme en la narrativa catalana contemporània” (1987). Montserrat Palau, en la seva aportació “Explicar les diferències. Gènere i nació a la narrativa d’Isabel-Clara Simó” (1999: 29-38), ofereix una nova perspectiva d’anàlisi dels textos de Simó a partir dels conceptes de nació i gènere i subratlla la reivindicació feminista i nacionalista de Simó: una dona i catalana.

³⁰ Per veure el llistat complet dels estudis sobre Simó, consultar la pàgina “Associació d’Escriptors en Llengua Catalana”, disponible en línia: <https://www.escriptors.cat/autors/simoic>. D’altra banda, la web TRACES, de la UAB, també recull tot tipus d’articles i estudis sobre Simó i, a més, s’actualitza: https://traces.uab.cat/search?ln=ca&sc=1&p=Isabel-Clara+Sim%C3%B3&f=&action_search=Cerca&c=tracesref&c=tracesbib&c=videos.

Pilar García, en “La representació literària del món en la narrativa per a joves d’Isabel-Clara Simó” (1999: 39-50) busca, en aquest tipus de novel·les, indicis d’una determinada representació de la societat i ideologia i, a més, hi rastreja el tipus de conflictes als quals els protagonistes han de fer front. Finalment, M. Isabel Guardiola, com veurem més endavant, dedica un article a *La salvatge*.

Carles Cortés publica un article –seguint en la línia de Charlon (1999)– titulat “Temàtica i personatges en l’obra d’Isabel Clara Simó” (2000: 365-380), parant especial atenció al desenvolupament psicològic dels personatges i a la condició de la dona en la societat actual, una temàtica recurrent en l’obra de Simó. El mateix any, Montserrat Palau parla del tractament de la veu femenina en l’obra d’Isabel-Clara Simó i en la d’altres escriptores catalanes contemporànies –M. Antònia Oliver i M. Mercè Roca– en l’article “Existencias y voces femeninas en la narrativa de M. Antònia Oliver, Isabel-Clara Simó y M. Mercè Roca” publicat dins el recull *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)* (2000). Irene Boada-Montagut estableix una comparació entre la narrativa breu a Irlanda i a Catalunya del segle XX a l’estudi *Women write back: Irish and Catalan short stories in colonial context* (2003), entre les autores estudiades s’inclou Isabel-Clara Simó. Més endavant es publiquen un parell de llibres que analitzen més a fons la vida i l’obra de l’escriptora alcoiana: *Retrats - Isabel-Clara Simó* de Margarida Aritzeta (2014) i la tesi doctoral que Ivan Gisbert va presentar el 2017 a la Universitat d’Alacant dedicada a l’anàlisi dels contes de l’escriptora, *El conte dins la trajectòria literària d’Isabel-Clara Simó*, estudi que anava precedit de la tesina dedicada també a l’escriptora alcoiana: *La construcció ideològica i la reflexió artística en l’obra de no ficció d’Isabel-Clara Simó* (2012).

Entre els últims estudis de l’obra en general de Simó cal esmentar la publicació de Carles Cortés “Les narradores catalanes del segle XX i XXI: la generació pont” (2018) en què proposa un estudi comparatiu de diversos contes de Carme Riera, Maria Antònia Oliver i Isabel-Clara Simó amb la voluntat de mostrar els trets que comparteixen. També cal mencionar un breu article de Margarida Aritzeta “L’escriptora compromesa” (2020) i l’estudi d’Álex Millán *Cinquanta octubres de collita literària. Andròmines imprescindibles* (2021) que, entre altres escriptors, inclou a Isabel-

Clara Simó. Finalment, *Isabel-Clara Simó. Una veu lliure i compromesa* de Jordi Tormo (2021) és l'única biografia autoritzada d'Isabel-Clara Simó i està creada a partir de llargues converses que Tormo va mantenir amb l'autora a en la recta final de la seva vida. El volum recull els records més íntims de Simó, subratlla el compromís que mantenia amb la llengua i amb el feminisme i tracta la relació que mantenia amb altres escriptors i artistes contemporanis.

Les investigacions sobre la faceta periodística de Simó no són tan fructíferes com les que s'han fet sobre la seva obra literària. Antoni Maestre analitza a “Nation, Gender and Social Justice in Isabel-Clara Simó's newspaper columns” (2012: 215-234) la selecció d'articles recollida al volum *En legítima defensa* (Isabel-Clara Simó, 2003), parant especial atenció a l'estil i la posició política de la periodista. D'altra banda, Carles Cortés estudia els editorials de Simó a *Canigó* en “De la perifèria al centre: reflexions sobre la llengua catalana de l'escriptora Isabel-Clara Simó” (2018: 155-167), on fa una revisió del compromís lingüístic de Simó a partir del comentari d'alguns articles i editorials de l'autora. Núria Cadenes recull una tria d'articles de Simó a l'antologia *No tinguis èxit. Cultura, feminisme i nació (1968-2019)* (2021). La selecció no va acompanyada de cap comentari crític, però el llibre aconsegueix una sòlida cohesió gràcies a l'ordenació dels textos, els quals s'agrupen segons les temàtiques de nació, feminisme i cultura catalanes. Les darreres publicacions d'aquest àmbit inclouen un article de Josep Maria Casasús titulat “Isabel-Clara Simó, periodista d'arrels” (2020) en què analitza les dues arrels professionals més rellevants del periodisme de Simó: el mestratge de Joan Fuster i la consciència activa i crítica d'una pancatalanitat militant i la breu reflexió de Jaume Fabre “Isabel-Clara Simó, en la frontera entre periodisme i literatura” (2020).

Tenint en compte la tasca que Simó va fer com a directora de *Canigó*, cal mencionar els estudis dedicats a aquesta revista. Ignasi Riera, per exemple, ressalta la tasca de Simó com a directora a l'article a “Isabel-Clara Simó o l'escriptura com a compromís” (Serra d'Or 1991: 16-18). Un estudi més complet sobre la revista es troba a la tesi de Miquel Antoni Cruz *La revista Canigó (1954-1983), un referent cultural i literari dels Països Catalans* (2017a). El mateix any, Cruz publica l'article “Canigó, gairebé trenta anys

d'expressió literària. Les veus femenines del segle XX a Catalunya” (2017b) on destaca el compromís feminista de la revista.

Gràcies a la donació del matrimoni Dalfó-Simó s'ha pogut crear el “Fons Xavier Dalfó i Hors”.³¹ Aquest fons compta amb la digitalització del *Setmanari Canigó* (1975-1983), que presenta dues opcions de consulta: en primer lloc, és possible “llistar” la col·lecció digital de la revista per a seleccionar l'exemplar (en format PDF) i, en segon lloc, també és possible “cercar” en el catàleg documental. El fons també conté la correspondència mantinguda entre els editors i importants personalitats de la cultura catalana durant el període de la publicació (1954-1983) i els expedients de censura de la revista durant els últims anys del franquisme. Finalment, el fons inclou un arxiu gràfic format per una vasta compilació de documents gràfics –17.000 fotografies i més de 2.500 targetes postals– adquirits o encarregats pel setmanari *Canigó*. Entre d'altres, s'hi troben fotografies de personatges de la vida política i cultural catalana, així com d'esdeveniments polítics, socials i culturals del període de la transició política. Aquest arxiu ha sigut digitalitzat i es pot consultar al portal audiovisual de la Universitat d'Alacant.³²

II. Recepció de *La salvatge*

Pel que fa als articles dedicats a *La salvatge*, el 1994 es publica a *Serra d'Or* una breu ressenya a càrrec d'Isidor Cònsul, en la qual l'escriptor recull a grans trets la trama de la novel·la i en critica l'excessiva fastuositat arquitectònica. Tres anys més tard, Elisabeth Brilke redacta l'article “D'Isabel Clara de Carme Riera a *Dolores* d'Isabel Clara Simó” (1997), on analitza dues novel·les d'aquestes escriptores coetànies –*Una primavera per a Doménico Guarini* i *La salvatge*, respectivament– i, a més, posa de manifest els paral·lelismes entre l'obra de Simó i *Pygmalion* de Shaw. Maria Isabel Guardiola escriu l'article “La salvatge d'Isabel Clara Simó: una nova formulació del mite clàssic de Pigmalíó? Aproximació a la novel·la i al mite” (1999), en el qual presenta l'argument

³¹ Enllaç: <https://archivodemocracia.ua.es/va/revista-canigo/presentacio-arxiu-canigo.html>

³² Enllaç: <https://audiovisual.ua.es/fotoweb/archives/5001-Archivo-de-la-Democracia/?4=-Archivo+gr%C3%83%C2-%A1fico+de+la+revista+Canig%C3%83%C2%B3>

de la novel·la i exposa la relació que manté amb el mite de Pigmalíó. Després d'introduir el mite grec a partir de *Les Metamorfosis* d'Ovidi, Guardiola presenta la relectura de Shaw i mostra (com ja havia fet Brilke) els paral·lelismes entre l'obra del dramaturg irlandès i la novel·la de Simó. L'article consta d'un darrer apartat dedicat a la complicada estructura de la novel·la (ja assenyalada per Cònsul), on l'autora exposa que la distribució de l'obra estableix una nova connexió amb el mite de l'escultor xipriota.

Darrerament, la revista de l'Association Française des Catalanistes, *La Revue d'Études Catalanes*, ha publicat un monogràfic dedicat a Isabel-Clara Simó (2022), titulat *Isabel-Clara Simó: Entre journalisme et littérature / Entre periodisme i literatura*. D'entre els diversos articles que conformen el monogràfic, dos d'ells parlen de forma més específica de *La salvatge*. En primer lloc, Maria-Àngels Francés analitza el control i anorreament del cos femení que pateixen *Dolores* i Júlia en el text "Inscrit en el cos: la condició de la dona en les primeres novel·les d'Isabel Clara Simó". En segon lloc, en l'article "Animalitat, despersonalització i violència en *La salvatge*, d'Isabel-Clara Simó", Irene Mira analitza *La salvatge* focalitzant l'atenció a la violència patida per *Dolores*; Mira proposa una lectura de la domesticació sostinguda en la teoria dels estudis animals. En la mateixa línia que la investigació de Mira es troba l'article de Maria Sevilla, "Entre el silenci i l'esgarip a *La salvatge*, d'Isabel-Clara Simó" recentment publicat a la revista en línia *Catalonia* (2022). Sevilla proposa una lectura de *La salvatge* focalitzada en dos conceptes clau de la novel·la: el salvatgisme i la domesticació; l'estudiosa se serveix de les teories de Maria-Mercè Marçal, Montserrat Roig i Judith Butler per analitzar el comportament dels personatges.

Durant l'elaboració de la tesi, la recerca del mite de Pigmalíó i més en concret Galatea, des de les òptiques de mites i llegendes, literatura comprada i aplicant la perspectiva de gènere, m'ha portat per altres camins complementaris que van més enllà dels objectius inicials, però que són força interessants des dels estudis comparatistes. Més específicament, els articles derivats d'aquesta investigació se centren en estudiar els

paral·lelismes entre la figura femenina de *Dolores* Mendoza amb altres Galatees:³³ en “Galatea no és de pedra: el mite de Pigmalíó a *Frankenstein* i a *La salvatge*” comparo *Dolores* amb el monstre de la novel·la de Shelley; l'article “De Galatees a Ventafocs: les transformacions d'Eliza Doolittle i *Dolores* Mendoza” pretén posar de relleu els trets que les Galatees de Shaw i Simó comparteixen amb la protagonista del famós conte de fades; en l'estudi “Dues Galatees mediterrànies: El mite de Pigmalíó a *Pinotxo* i a *La salvatge*” equiparo la trajectòria de *Dolores* amb la de *Pinotxo*, parant especial atenció a la relació que mantenen amb els seus “Pigmalió”, Quim i Gepetto; finalment, en “*Lolita* i *Dolores*: nimfetes seductores o víctimes de pederàstia?” estudio l'irresistible poder de seducció que les joves protagonistes exerceixen sobre els seus pares adoptius i qüestiono la imatge que les adaptacions cinematogràfiques han propagat sobre la protagonista de Nabokov.³⁴

³³ Gort, Marta (2021). Galatea no és de pedra: el mite de Pigmalíó a *Frankenstein* i a *La salvatge*. Dins Magí Sunyer Molné, Joan Ramon Veny-Mesquida (Eds.), *Llegenda i mite* (pp. 145-161). Kassel: Reichenberger.

Gort, Marta (2023). De Galatees a Ventafocs: les transformacions d'Eliza Doolittle i *Dolores* Mendoza. *Estudis de Literatura Oral Popular*, 12, pp. 115-130.

Gort, Marta (2022). Dues Galatees mediterrànies: El mite de Pigmalíó a *Pinotxo* i a *La salvatge*. *SCRIPTA, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 20, pp. 133-144.

Gort, Marta (2023). *Lolita* i *Dolores*: nimfetes seductores o víctimes de pederàstia?. *Ítaca. Revista de Filologia*, 14, pp. 41-64.

³⁴ A banda, i centrant-me exclusivament en l'obra de Simó, he analitzat la representació de les dones en una selecció de les seves novel·les i narracions breus en l'article “Representació de la figura femenina en l'obra narrativa d'Isabel-Clara Simó”. Finalment, en les “IX jornades del doctorand” vaig presentar una comunicació en què resumia breument la meua investigació doctoral, titulada “Galatea cobra veu: Eliza Doolittle i Dolores Mendoza”, la qual també serà publicada pròximament.

2. MARC TEÒRIC



Il·lustració 2: Litografia "Pigmalió" (1842), d'Honoré Daumier

El marc teòric, com ja he exposat en la introducció, és transversal i abraça els conceptes de literatura comparada i mitologia, els dos eixos vertebradors d'aquesta tesi doctoral. Tenint en compte la perspectiva de gènere aplicada a la meva investigació, tots dos apartats contenen una secció en què se'ls relaciona amb les teories sobre aquests àmbits de la crítica feminista.

En primer lloc, desenvolupo el concepte de literatura comparada, ja que és un pilar central en la metodologia de la meva investigació, en tant que acaro una obra de la literatura anglesa amb una altra de la literatura catalana. Després de fer un recorregut històric resumit tot repassant l'evolució de la literatura comparada, intento acostar-me a una definició de la disciplina, tot i que, com ja es veurà, és una fita quasi impossible d'assolir. Almenys, enumero les àrees d'interès de la literatura comparada i, d'entre totes elles, desenvolupo amb més detall la de la traducció, ja que és un camp que afecta directament la recepció de l'obra de Shaw a Catalunya i, conseqüentment, l'impacte que hagi pogut tenir en Simó. Aquest apartat conclou amb una breu pinzellada sobre les connexions que existeixen entre la literatura comparada i la crítica feminista.

Un cop presentat el marc teòric sobre la metodologia que aplicaré en l'anàlisi, passo a detallar, seguint una exposició deductiva, la recerca bibliogràfica sobre mitologia. En primer lloc, intento aproximar-me a la definició i característiques dels mites i, a continuació, presento les connexions entre els mites i la literatura. En tercer lloc, i enllaçant amb la perspectiva de gènere que teixeix tota la tesi, analitzo quin paper han tingut les dones en la mitologia. El penúltim apartat d'aquesta secció se centra en *Les Metamorfosis* d'Ovidi, la primera obra que recull per escrit el mite de Pigmalíó. En aquest punt, presento el mite de Pigmalíó en la versió ovidiana i recullo les principals adaptacions que ha tingut al llarg de la història de la literatura.

2.1. Literatura comparada

2.1.1. Orígens i evolució de la literatura comparada

L'origen de l'estudi comparat es remunta a l'època antiga quan s'acaraven obres literàries llatines amb els originals grecs, però aquesta pràctica mai no va elevar-se a la categoria de mètode. Joseph Texte ofereix tres raons que justifiquen aquest fet: “el escaso número de literaturas que se conocían [...]; la ausencia de un punto de vista crítico e histórico en el estudio de las literaturas; la estrecha dependencia de la literatura romana respecto de la griega” (1998a [1893]: 21). El mètode comparatiu, segons Texte (1998a [1893]: 23), esdevé més recurrent durant el Renaixement, quan es contrasten les obres clàssiques amb la producció de les noves literatures i assenyalava la gran revolució política del segle XV com l'origen del mètode comparatiu, ja que va resultar amb la diferenciació de les literatures, de manera que cada una d'elles va cobrar consciència de la seva unitat. D'aquesta manera es va despertar un sentiment de tradició nacional que va donar origen a les literatures nacionals i, simultàniament, al seu estudi crític i comparatiu.

Hutcheson Macaulay (2009[1886]: 52) afina encara més i assenyalava Dante com l'iniciador del mètode comparatiu modern amb la redacció de *De Vulgari Eloquentia*, un assaig en què enalteix les llengües vernaculars i les considera instruments d'àmbit de cultura nacional:

He marked the starting point of our modern comparative science -the nature of language, a problem not to be lightly overlooked by the peoples of modern Europe inheriting, unlike Greek or Hebrew, a literature written in a tongue whose decomposition had plainly gone to make up the elements of their own living speech. The Latin, followed at an interval by the Greek, Renaissance laid the foundations of comparative reflection in the mind of modern Europe. Meanwhile the rise of European nationalities was creating new standpoints, new materials, for comparison in modern institutions and modes of thought or sentiment.

Més tard, durant l'edat moderna, el descobriment d'Amèrica i l'increment d'intercanvis comercials van evidenciar el contrast entre els territoris i la població va cobrar consciència d'aquestes divergències. Els canvis socials i els avenços tecnològics produïts durant el Romanticisme van afavorir la comunicació entre els estats, de manera que era més fàcil contrastar el que passava a les diferents parts del continent europeu. Els avenços com la màquina de vapor, el telègraf o la premsa van permetre

posar en contacte idees de diferents procedències i es va establir una connexió entre el poble i la ciutat, i entre els països europeus i la resta de món, de manera que es va generar un interès per la comparativa mai vist fins aleshores.

Els orígens de la literatura comparada es troben en el concepte de *Weltliteratur* proposat per Goethe el 1827, que aspira a aconseguir una literatura mundial sense barreres lingüístiques ni territorials. Per arribar a un universal literari s'havia de recórrer, fonamentalment, a la producció literària grega i clàssica i no tant a les obres d'abast menys universal de les literatures nacionals. René Wellek i Austin Warren consideren que el concepte de *Weltliteratur* és problemàtic i desmesurat perquè suprimeix la diversitat de les literatures nacionals (1956[1942]: 48-49). A més, la idea d'una literatura mundial xoca amb el sentiment nacionalista que pren força a partir del segle XIX: durant el Romanticisme es reforcen les diferències de cada territori amb el desig de defensar els genis de cada nació envers els de les nacions veïnes (Texte, 1998b[1902]: 27). El mateix autor (1998a: 23) exposa com el moviment del Romanticisme va desencadenar dos efectes oposats: en primer lloc, cada poble buscava recórrer als seus orígens i crear obres genuïnament autòctones i, en segon lloc, i com a conseqüència de la difuminació de les fronteres, es va originar una comunicació més lliure entre pobles veïns, així com una comprensió més completa de les obres estrangeres. En certa forma, doncs, el Romanticisme va ser agent de concentració (en tant que es cercaven les literatures nacionals) i de dissolució (ja que pretenia arribar a una literatura internacional o europea).

Hem de tenir en compte, a més, que justament amb el Romanticisme té lloc l'esclat dels diferents nacionalismes que desencadenen en un xoc geopolític. D'aquí que, a la vegada, sorgeixen els interessos de voler aconseguir una literatura universal i les defenses de les literatures nacionals. Per tant, la literatura comparada s'adapta a la transformació de la societat i esdevé una estratègia per evitar la fragmentació definitiva del continent i permet conservar les particularitats de cada estat. D'aquesta manera, la literatura de cada país és capaç de preservar els seus trets identitaris i, a la vegada, s'obre a la resta de països: així s'aconsegueix una comprensió mútua entre les diferents cultures.

El segle XX s'obre amb un article de Benedetto Croce titulat "La literatura comparada" (1998[1903]) en què recull diferents accepcions d'aquesta disciplina. En primer lloc, es pot entendre com l'estudi literari que utilitza la pràctica de comparació; segons Croce, és una aproximació que cal rebutjar, ja que és impossible fonamentar una disciplina a partir d'un mètode d'investigació que no permet fixar els límits del seu camp d'estudi. Com a alternatives a aquesta definició inicial, Croce proposa entendre la literatura comparada com una aproximació literario-erudita i, millor encara, com un mètode històric i explicatiu. El període comprès entre la Primera i la Segona Guerra Mundial va ser molt fructífer per al desenvolupament de la literatura comparada, ja que hi havia la creença que l'estudi comparatiu de diferents literatures podia ajudar a la comprensió entre les nacions d'Europa i, conseqüentment, evitar una segona guerra (Villanueva, 1994: 102). Entre diferents estudis publicats arreu d'Europa en aquest període, cal destacar *Europäische Literatur und Lateinische Mittelalter* d'Ernst Robert Curtius (1948), estudi en què el filòleg i romanista alemany proposa descobrir les bases de la literatura europea a partir de diferents formes com ara gèneres, motius i fórmules en lloc d'aplicar el mètode convencional de la cronologia i *Az európai irodalom története* de Mihály Babits (1935), llibre en què l'autor hongarès manifesta l'existència d'un corrent literari universal del qual deriven les literatures nacionals.

En el report d'ACLA (American Comparative Literature Association) del 1993, Charles Bernheimer atribueix la ràpida expansió de la literatura comparada a les conseqüències de la Segona Guerra Mundial. Davant la tensió provocada pel conflicte bèl·lic va sorgir la necessitat d'adoptar una nova perspectiva internacional per defensar la unió dels països europeus, però no va aconseguir superar la visió eurocèntrica i va seguir-se centrant en el llegat cultural europeu que remetia a l'antiguitat clàssica. Meri Torras recull la paradoxa de les fronteres del comparatisme que, teòricament, pretenia abordar els estudis literaris sobrepasant els límits nacionals per formular una *Weltliteratur*. La idea de germanor amb què es relacionava la disciplina va resultar, a la pràctica, ben poc visible: "els estudis comparatistes van donar mostres no tan sols d'eurocentrisme exacerbats sinó, dins mateix d'aquesta Europa, d'un xovinisme més que notable. Aquella esmentada literatura universal era, de fet, la literatura dels grans imperis decimonònics: França, Anglaterra i Alemanya" (Torras, 2006: 32). És més, els

estudis literaris comparatius van tendir a reforçar, com s'aprecia en la citació anterior, una identificació entre els estats europeus i les seves llengües nacionals.

El final de la Segona Guerra Mundial coincideix amb els inicis de la institucionalització acadèmica dels estudis comparatistes. Maria José Vega i Neus Carbonell exposen que l'expressió "literatura comparada" es documenta a la primera meitat del segle XIX i es generalitza, uns anys més tard, a la dècada dels seixanta i setanta (1998: 13). En qualsevol cas, caldrà esperar fins la segona meitat del segle XX perquè la disciplina cobri pes: el 1954 es constitueix l'Associació Internacional de Literatura Comparada (AILC/ICLA) a Oxford, i el següent any se celebra el primer Congrés a Venècia. A finals del segle XX, doncs, la literatura comparada ja compta amb una visible presència a nivell institucional, amb bibliografies, congressos, revistes i càtedres universitàries dedicades al seu estudi.

2.1.2. Cap a una definició de la literatura comparada

Actualment el concepte de literatura comparada és molt ampli i s'ha eixamplat al llarg de la història per acabar abraçant una multiplicitat de línies d'investigació, com ara l'estudi de fonts i influències, la migració de temes i motius entre literatures nacionals, la traducció i adaptació de textos, la tematologia, la història de les idees, l'anàlisi estructuralista, la història cultural, els estudis de recepció, la relació entre la literatura i altres arts, o l'apropament a una literatura universal, entre d'altres. Sovint s'ha recalcat que l'àmbit d'estudi de la literatura comparada és tan ampli que, si no s'acota, comporta el risc d'esdevenir massa vague, imprecís i immanejable. Wellek i Warren, per exemple, posen de manifest que alguns crítics han expandit l'estudi literari fins identificar-lo amb tota la història de la humanitat, fet que impedeix l'avanç metodològic de la disciplina. Segons aquests autors, la literatura s'ha d'estudiar com un subjecte diferent d'altres activitats o productes creats per la humanitat i consideren que cal focalitzar en el problema de la "literarietat", ja que és la qüestió central de l'estètica i de la naturalesa de la literatura (Wellek i Warren, 1956[1942]: 293). Aquests dos autors emfatitzen que cal centrar-se en l'obra literària però, quan la disciplina evoluciona i s'allunya de l'anàlisi tradicional, molts crítics s'oposen a la idea que l'atenció hagi de girar entorn a la literarietat del text.

La definició de la disciplina tampoc ajuda massa a delimitar l'àrea d'estudi, però sí que permet extreure'n els trets fonamentals. Segons l'Associació Internacional de Literatura Comparada (AILC): "La literatura comparada es el estudio de la historia literaria, de la teoría literaria y de la explicación de textos desde un punto de vista internacional o supranacional". De forma molt similar, en l'article de referència "The Crisis of Comparative Literature" (1958), Wellek defineix la literatura comparada com qualsevol tipus d'estudi literari que transcendeixi els límits d'una literatura nacional (2009[1959]: 167). Totes dues definicions remarquen la mirada més enllà de les fronteres nacionals com una de les característiques de la literatura comparada.

Un altre dels principis de la literatura comparada –com ja s'evidencia en el nom– és la comparabilitat del text. Benedetto Croce diu que la literatura comparada explora i

investiga les idees i els temes literaris i persegueix les seves alteracions, desenvolupaments i diferències recíproques en diferents literatures (1998[1903]: 33) i, segons Charles Mills, és el camp d'investigació de les relacions literàries entre les diferents nacionalitats i l'estudi dels préstecs, imitacions i adaptacions internacionals (1998: 37). En la mateixa línia es troba la definició de Susan Bassnett, si bé que ara en destaca també la seva naturalesa interdisciplinària: “el estudio de textos a través de diferentes culturas, que abarca un ámbito interdisciplinario y que tiene que ver con modelos de conexión entre las literaturas a través del tiempo y del espacio” (1998: 87).

Des de les formulacions tradicionals de la disciplina, els estudiosos reconeixen la necessitat de la literatura comparada d'abraçar diverses disciplines dins de les humanitats i, fins i tot, fora d'aquest camp. Harry Levin posa de relleu la fluïdesa de les fronteres de la literatura comparada. El 1954, Levin tracta el tema de la interconnexió entre la literatura comparada i altres disciplines, incloent l'antropologia i la psicologia (Bernheimer, 1995: 144). Més endavant, a l'informe de l'ACLA (1965), Levin enumera amb més detall les disciplines que estableixen contacte amb la literatura comparada, com la lingüística, el folklore, l'art, la música, la història, la filosofia, la psicologia, la sociologia i l'antropologia (Bernheimer, 1995: 22). De manera similar, Henry Remak també afirma que la literatura comparada estudia les relacions entre la literatura i altres àrees de coneixement com les arts (pintura, escultura, arquitectura, música), la filosofia, la història, les ciències socials (política, economia, sociologia), les ciències naturals o la religió, entre d'altres (1961: 89). Uns anys més tard, a l'informe del 1993 de l'ACLA, Bernheimer (1995: 41) exposa de forma més exhaustiva les àrees d'estudi que comprèn la literatura comparada:

The space of comparison today involves comparisons between artistic productions usually studied by different disciplines; between various cultural constructions of those disciplines; between Western cultural traditions, both high and popular, and those of non-Western cultures; between the pre- and post-contact cultural productions of colonized peoples; between gender constructions defined as feminine and those defined as masculine, or between sexual orientations defined as straight and those defined as gay; between racial and ethnic modes of signifying; between hermeneutic articulations of meaning and materialist analyses of its modes of production and circulation; and much more.

Aquesta nova manera de contextualitzar la literatura dins els camps del discurs, cultura, ideologia, raça i gènere s'allunya dels antics models d'estudi literari que se centraven

en els autors, nacions, períodes i gèneres. Bernheimer situa la literatura comparada enmig del complex camp de producció cultural, fet que el porta a considerar que els fenòmens literaris no són el focus exclusiu de la disciplina i que el terme “literatura” ja no és prou adequat per descriure el seu objecte d’estudi (1995: 42), idea que s’oposa a la consideració de Welles sobre la centralitat de la literarietat. De fet, l’informe redactat per Bernheimer recull el canvi de paradigma dels estudis literaris i, en concret, del comparatisme. Un cop la literarietat deixa de ser l’element essencial, es dona pas a la cultura perquè ocupi una posició central: “La cultura passa a ser el marc de significació de la lectura interpretativa” (Torras, 2006: 37). Per tant, la literatura comparada s’enfronta a categories inestables i canviants i necessita tenir en compte els elements externs que envolten una obra i, per aquest motiu, la literatura comparada és, avui dia, una perspectiva compartida que entén l’activitat literària com a un teixit complex de relacions culturals (Koelb i Noakes, 1988: 11).

El primer comparatisme literari de caire historiogràfic se sostenia sobre quatre pilars que, amb el canvi de rumb de la disciplina, s’han vist esfondrats. Segons Torras (2006: 36) el comparatisme es basava, inicialment, en quatre principis. En primer lloc, l’existència d’una literatura entesa com un conjunt de textos que es pot dividir en els subconjunts de les literatures nacionals. En segon lloc, la història és la disciplina que s’encarrega d’organitzar la literatura i subdividir-la en períodes, moviments i escoles. En tercer lloc, l’obra literària és el resultat de la intenció i la creativitat d’un autor i es pot explicar i entendre a partir de la biografia i les influències d’aquest autor. Finalment, el crític literari ha de documentar el procés de creació dels textos segons la intenció de l’autor.

El nou paradigma ha mostrat que convertir la història, l’autor, l’obra o el cànon en premisses per a l’anàlisi literària és “el resultat de la consolidació transitòria en el poder d’una determinada opció politicoideològica” (*ibid.*). En altres paraules, les intencions i posicionaments politicoideològics determinen la manera d’interpretar els textos, fet que, segons Torras (2006: 36) desestabilitza per partida doble l’antic prototip comparatista. En primer lloc, no existeix una sola lectura possible i correcta d’un text literari, ja que aquest significa intertextualment i el conjunt d’intertextos que el configuren varia segons l’experiència de cada lector, per la qual cosa el significat del

text no és el mateix per a tothom. En segon lloc, els conceptes de “literatura” i “literari” esdevenen inestables i subjectius i, per tant, el concepte de “literatura” només pren sentit quan és ubicat en un context cultural en concret.

No tothom està a favor del canvi de paradigma de la literatura comparada i, si bé ja s’havia remarcat abans de l’aparició de l’informe de Bernheimer la necessitat d’acotar els límits d’estudi de la literatura comparada, la publicació del seu text desencadena un seguit d’opinions reticents a l’obertura del camp d’estudi del comparativisme. Mercè Picornell i Margalida Pons recullen l’ambivalència d’opinions respecte l’evolució de la disciplina: “si per a uns la literatura comparada es troba immersa en un procés de dispersió que en permet la consolidació, per a d’altres aquesta mateixa dispersió mena necessàriament a l’extinció” (2009: 17). Alguns estudiosos, com Thomas Greene i Anthony Appiah, perceben la interdisciplinarietat com un inconvenient; Greene diu que cal vigilar que el fet de superar fronteres entre disciplines no resulti en la relaxació de la literatura comparada (1995[1975]: 40), i Appiah mostra el perill de voler abraçar tants camps d’estudi i considera que el fet d’abandonar la distinció entre formacions no conduirà a la interdisciplinarietat, sinó que a una barreja desestructurada i postmoderna (1995: 56-57). Altres autors critiquen que l’aproximació de la literatura comparada als estudis culturals suposa un detriment de la qualitat de les obres estudiades i, consegüentment, la disciplina perd l’elitisme a què s’havia associat tradicionalment. Peter Brooks, per exemple, considera perillós substituir l’estudi de la literatura i les formes amb què se l’ha implicat tradicionalment (com la retòrica i la poètica) a favor d’una temàtica indefinida com els estudis culturals perquè comporta el risc de substituir l’estudi de la literatura per la ideologia personal i per una història i sociologia a mans d’aficionats (1995: 100).

El canvi de direcció de la literatura comparada, segons Mary Louise Pratt, es pot atribuir a tres fets històrico-socials: la globalització, la democratització –entesa com a l’obertura de l’educació a grups tradicionalment exclosos– i, finalment, la descolonització –que suposa l’entrada de diàleg del tercer món amb els països desenvolupats– (1995: 59). Aquests fets desencadenen la demanda d’estudiar també aquelles formes culturals considerades “baixes”, minoritàries o populars i sorgeix la

reclamació legitimada que els estudis literaris han tendit a excloure les obres escrites per dones, escriptors afroamericans o no occidentals. La literatura comparada pretén anar més enllà d'un espai intracultural i busca ampliar-se a una dimensió intercultural. Miriam Chiani apunta que la disciplina procura superar l'etnocentrisme en dues direccions: d'una banda, prestant atenció a altres conjunts culturals que la forcen a replantejar mètodes i pautes de comparació i, d'una altra, recuperant manifestacions culturals més marginals dins l'àmbit occidental (e.g. literatura de minories ètniques, femenina o popular), fet que ha suposat la problematització del concepte de cànon (2012: 16). D'aquesta forma s'estableix un diàleg entre la literatura comparada, els estudis postcoloniais, el multiculturalisme i els estudis de gènere.

Donada la temàtica de la tesi, considero necessari parlar especial atenció al fenomen de traducció i a l'aportació de la teoria feminista a la literatura comparada. Per tal d'estudiar la recepció de *Pygmalion* de George Bernard Shaw (1913) a la literatura catalana —i comprendre així millor les al·lusions que en fa Isabel-Clara Simó a *La salvatge* (1993)—, tindrè en compte les traduccions i adaptacions fetes de l'obra de Shaw al català; concretament, la de Joan Oliver (1957) i la de Xavier Bru de Sala (1997). En particular, analitzaré el paper de la traducció dins l'àmbit de la literatura comparada i la rebuda contradictòria dels “translation studies” per part dels comparatistes. En segon lloc, i tenint en compte el vessant de gènere de la tesi, l'anàlisi de la figura de Galatea es recolzarà en les teories de la crítica literària feminista, com ara les imatges i representacions femenines a les obres literàries i els Estudis de dones, gènere i feminismes. Per tant, tindrè en consideració les aportacions del feminisme a la disciplina de la literatura comparada.

2.1.3. Traducció literària i literatura comparada

La literatura, a diferència de les altres arts, es modela amb una eina, el llenguatge, diferent segons el territori i la cultura. Això suposa, com fa notar Ramon Farrés, que no puguem accedir directament a moltes obres literàries, “sinó que necessitem la mediació d'un traductor” (2009: 145). Dins el camp de la comparatística, els estudis de traducció han crescut els darrers anys i, com apunta Susan Bassnet (1998: 100), la

traducció ha esdevingut una de les grans forces en la història i en la cultura, fet que ha anat acompanyat de la demanda que els “translation studies” constitueixin una disciplina pròpia i deixin de ser percebuts com un subcamp de la literatura comparada.

Tradicionalment, però, la traducció no ha estat ben vista per part de la literatura comparada, la qual ha intentat prescindir-ne sempre que ha estat possible. Els comparatistes han refusat la traducció perquè, com exposa André Lefevere, la veuen com una amenaça potencial d'allò que pretenen conservar, i no pas com un possible enriquiment (1998[1995]: 208). La crítica dels comparatistes recau, principalment, en l'exactitud de la paraula, mentre que s'han despreocupat d'altres factors com la cultura que envolta el text. La preocupació sobre la fidelitat com l'element central de la traducció es remunta als orígens de la disciplina i, 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”. Ciceró va ser el primer filòsof a presentar aquesta dicotomia a *De optimo genere oratorum* (46 aC), obra en què exposava que ell s'acostava a la traducció com a “orador” i no com a “intèrpret” i que defugia de la traducció “paraula per paraula”, de manera que adaptava les paraules als costums de la seva cultura (Vega, 1994: 81). Els teòrics contemporanis de traducció (Király 1995, Jääskeläinen 1996 i Lörscher 2005), des de la perspectiva de l'hermenèutica, afirmen que la traducció paraula per paraula és típica dels inexperts, mentre que els traductors professionals opten per la traducció del sentit, la qual supera el nivell lingüístic.

Dolors Udina reflexiona sobre les dificultats que comporta la tasca de la traducció i exposa que cada obra necessita d'una aproximació diferent, i que la dificultat va més enllà de la traducció de les paraules: “qualsevol solució depèn del context, de la intenció de l'autor, de l'època de l'original, del moment de la traducció, de l'objectiu de la traducció” (2018: 12). L'autora afegeix que, per tal d'acostar-se al màxim al significat de l'obra original, el traductor ha d'utilitzar un conjunt de processos (perceptiu, cognitiu, pragmàtic, interactiu i comunicatiu) que tenen lloc en un marc de contextos variables a nivell temporal, espacial i cultural. Per tant, una traducció ideal resultaria ser el text que hauria produït l'autor si hagués escrit en la llengua de la traducció i en el moment que aquesta es publica, fet que va més enllà de la traducció

precisa i literal de cada paraula: “Quan et poses a traduir, intentes escoltar la primera versió de l’obra (l’original) amb la màxima profunditat per descobrir-ne la càrrega lingüística, el ritme, les implicacions subtils, la complexitat de significats, el que pot arribar a suggerir cada paraula i cada frase, l’ambient de l’obra i les inferències culturals” (*ibid*). Aquest fet cobrarà rellevància en *Pygmalion* de Shaw, una obra sobre llengua i llenguatge i que, per tant, comporta un treball específic en relació, per exemple, al registre i a la varietat.

Potser, sense ser del tot conscients de les dificultats esmentades per assolir una bona traducció, els comparatistes la menystenien i, quan necessitaven utilitzar-la, intentaven no posar-la de manifest, de manera que, quan estudiaven les influències d’una literatura sobre una altra, feien veure que havien llegit el text original (Lefevere 1998[1995]: 210), fet que no podia ser sempre cert, ja que de vegades els escriptors no comprenien la llengua original dels textos. Un bon comparatista havia de ser poliglota, però és obvi que la capacitat humana té uns límits i no es poden conèixer tots els idiomes; d’aquí que Douwe Fokkema (1998: 227) opti per mitigar les velles hostilitats vers la traducció i que John J. Deeney (1990: 131) reclami una associació beneficiosa entre la traducció i la literatura comparada, ja que estem limitats a la quantitat de llengües i literatures que podem comprendre i, per tant, ens cal recórrer a les traduccions per a aprendre i donar a conèixer als altres.

Els reports de Harry Levin (1965) i Thomas Greene (1995[1975]) condemnen l’ús de la traducció, tot i que Levin admet que si en els cursos de literatura comparada s’inclou una gran proporció d’obres originals, seria ser excessivament purista no incloure cap lectura en alguna llengua més remota a través de la traducció (1995[1965]: 23). Aquesta afirmació deixa entreveure que els estudis de literatura comparada es basaven en el domini d’unes poques literatures nacionals europees que constituïen el cànon literari i esdevenien objecte de l’estudi comparatiu. Per contra, les llengües i cultures “remotes”, com puntualitza Bernheimer al tercer report, eren perifèriques a la disciplina i només podien ser estudiades a partir de la traducció (1995: 40). La traducció es fonamentava en trobar termes equivalents entre la llengua original i la llengua de destí però, segons alguns comparatistes, la traducció “per més acurada que pretengués

ser, *traïa l'esperit* de l'obra original; la intenció del seu autor hi apareixia malmesa i desmillorat el seu *geni* creador, individual i nacional” (Torrás, 2006: 34). Com explicaré més endavant, aquest és un problema al qual va haver de fer front Shaw, ja que el alguns dels seus traductors (en concret, el seu traductor a l'alemany, Trebitsch, i el seu traductor a l'espanyol, Broutá) no van fer justícia a la qualitat de les seves obres.

En el tercer informe d'ACLA ja s'aprecia un canvi d'actitud vers la traducció, la qual Berenheim presenta com una eina útil i necessària. El crític s'expressa de forma excessivament tímida i amb la boca petita, com si no tingués confiança amb allò que diu: “*it may be better, for instance, to teach a work in translation, even if you don't have access to the original language, than to neglect marginal voices because of their mediated transmission*”³⁵ (1995: 44). Bernheimer no s'oposa a la importància de l'aprenentatge de llengües estrangeres defensada pels seus dos predecessors, però demana acceptar l'entrada de la traducció com a camp d'estudi dins la literatura comparada. L'arribada de la traducció suposa un nou rol per a la literatura comparada, la qual mira d'explicar què es perd i què es guanya en les traduccions entre diferents cultures, mitjans, disciplines o institucions.

Com es pot intuir fàcilment en els dos primers reports, la literatura comparada ha estat tradicionalment eurocèntrica, i la voluntat d'internacionalisme sorgida en els anys de postguerra no va anar més enllà de l'aparença. Sense la traducció d'obres de llengües no europees no és possible vèncer l'etnocentrisme: la literatura comparada necessita la traducció per a accedir a totes les literatures i només a través d'ella pot arribar a tenir un abast supranacional i a fer honor a la seva pretensió global (Gayley, 1998: 37). Així, doncs, en el moment que la disciplina s'intenta moure més enllà de les literatures europees, les traduccions esdevenen completament necessàries. David Damrosch (1995: 127) remarca el valor de la traducció i la capacitat que té per unir cultures a partir de l'expansió del cànon i la recepció d'obres literàries:

Fifteen years ago, if you wanted to study postmodernism outside the Anglo-American sphere, you could probably have surveyed the field by looking at a judicious selection of French, Italian, German, and Latin American writers. By the late eighties, however, you would find yourself wanting to talk about Polish, Hebrew, and Japanese writers

³⁵ La cursiva és meua.

as well. Look a little further today, and you may come upon the very interesting Tibetan postmodernist Zhaxi Dawa, along with novelists writing in Arabic and Kikuyu.

Damrosch fa referència a l'interès creixent per les literatures cada vegada més llunyanes a les europees que, inevitablement, caldrà llegir de forma traduïda en la majoria de casos.

Lefevere recull el posicionament d'Ezra Pound i de Walter Benjamin sobre el poder de les traduccions per donar una nova vida als originals, tenint en compte que els traductors podien decidir quin tipus de vida els donarien i com els introduirien a la cultura receptora (1998[1995]: 211). Durant la dècada dels setanta i vuitanta, la teoria de la recepció estableix que la influència d'una obra literària dins una cultura va vinculada a l'acolliment que aquesta té per part dels lectors, fet que queda estretament lligat amb la traducció. D'aquesta manera, l'impacte d'una obra traduïda no només depèn de la imatge creada per la crítica, sinó principalment de la imatge creada pels traductors (Lefevere, 1998[1995]: 212). En aquesta línia se situa l'aportació de Ramon Farrés (2009: 147), el qual considera que les traduccions marquen la percepció que es té dels autors estrangers en la cultura d'arribada i en condicionen la recepció.

Torras (2006: 38) exposa el canvi que ha patit la traducció dins el camp de la literatura comparada:

Traduir és una operació intercultural i/o interdiscursiva per excel·lència. Des dels estudis sobre traducció, des del comparatisme i des de la teoria literària s'ha repensat el procés de traduir i s'ha capgirat la jerarquia que prioritzava l'original i que, en termes d'esclavatge i fidelitat deguda, convertia el text traduït en subsidiari, derivatiu, inferior, així com considerava la traducció una activitat passiva, automàtica i transparent.

La figura del traductor s'ha revaloritzat i la traducció es presenta, seguint la terminologia de Lefevere (1992), com a "reescriptura"; o sigui, qualsevol lectura implica una interpretació (o re-escriptura) en què el lector se servirà d'altres textos que li permetran donar significació al text. Traduir implica un procés de negociació i mediació que té lloc entre dos o més contextos diferents i, com apunta Torras, la interpretació (o reescriptura) del text original de la llengua A "es fixa temporalment en un altre text, condemnat al seu torn a ser llegit/interpretat/reescrit/traduït pels lectors i lectores de la llengua B" (2006: 39). Un cop s'ha fet la conversió, el text esdevé viu

(intertext) per a la llengua i cultura destí i, per contra, allò que no s'ha traduït a la llengua de la comunitat no existeix per als parlants d'aquesta llengua.

Resulta difícil negar el paper essencial que juga la traducció en l'àmbit de la literatura comparada avui dia però, per preservar el valor de les obres originals, els traductors han de fer front a les dificultats originades per les desigualtats entre la cultura d'origen i la de destí. En aquest sentit, sorgeix el model de traducció basat en l'enfocament comunicatiu, el qual condemna els models traductològics en què no es contemplen els elements extratextuals (com la cultura o la recepció del públic destinatari). En el context de la literatura comparada això és de gran importància ja que hi sol haver una distància cultural entre la llengua d'origen i la de destí. Eugene Nida (1945) i Jean-Claude Margot (1979) han estudiat les diferències culturals que cal tenir en consideració en una traducció per assegurar-ne la bona recepció. Nida se centra en les divergències a nivell cultural (on distingeix quatre tipus de cultura: material, social, religiosa i lingüística); d'altra banda, Margot estableix que les diferències poden ser de tres tipus en relació a l'existència i la forma d'anomenar els conceptes en dues cultures: en primer lloc, que existeixin mitjans diferents per als mateixos conceptes; en segon lloc, que uns mateixos conceptes tinguin sentits diferents; i finalment, que els conceptes no existeixin en l'altra cultura.³⁶

Hi ha aspectes i connotacions culturals que difícilment es poden transferir mitjançant la traducció literària directa i, per aquest motiu, alguns estudiosos encara ara es mostren reticents a la traducció. Anthony Appiah, per exemple, aconsella evitar treballar textos que no es puguin llegir en l'idioma original perquè considera que el contingut traduït o parafrasejat no seria prou fiable (1995: 53). Michael Riffaterre apunta que la traducció pot fallar de forma imperceptible perquè la identitat referencial no s'estén a altres connotacions, associacions i simbolismes dels referents (1995: 68) i, per abordar aquest problema, aposta per introduir anotacions. Sense el suport de comentaris es pot perdre fàcilment informació, com en el moment de reconstruir un sociolecte estranger, de parlar de conceptes que no tenen un terme específic en la llengua de destí, o d'introduir connotacions desconegudes en la cultura destí. Les

³⁶ Per més informació sobre el tema, vegeu l'estudi d'Amparo Hurtado (2001).

anotacions del traductor, doncs, ajuden a recrear les condicions culturals de la llengua original i a contextualitzar el text.

En la traductologia moderna no hi ha, encara, unes fronteres ben definides entre la traducció i l'adaptació. Tradicionalment s'ha relacionat l'adaptació amb el gènere teatral, la literatura infantil o les obres destinades a estudiants de llengües estrangeres i, darrerament, s'ha associat també amb la publicitat i el trasllat d'un mitjà a un altre (convertir una novel·la en pel·lícula o una obra teatral en musical, com a casos paradigmàtics).³⁷ Alguns crítics contemporanis posen en qüestió aquesta teoria perquè consideren que la traducció comprèn qualsevol tipus de transformació. Segons Jean-Paul Vinay i Jean Darbelnet (1958), l'estratègia de l'adaptació és el procés que té lloc quan el context de la llengua A obliga a fer una recreació en el text de la llengua B a causa de la falta d'equivalències i la impossibilitat de substituir-les amb elements propis de la cultura d'arribada. Com veurem, Joan Oliver tracta d'"adaptació" el seu *Pigmalión* i no considera que l'obra sigui una traducció del text homònim de Shaw. En la tradició del segle XIX i, especialment en el camp de teatre, s'acostumava a parlar més de "versions" que no pas traduccions d'obres foranes. A banda, *Pygmalion* és una obra que, en prendre la llengua com a centre i focus d'acció, requereix ser traduïda (o versionada) d'altres maneres.

2.1.4. Literatura comparada i crítica feminista

Les similituds entre la literatura comparada i els estudis de gènere difícilment passen desapercebudes: els dos camps d'estudi se situen en una posició relegada dins l'àmbit acadèmic i, per motius d'aplicabilitat, la seva pràctica ha esdevingut incòmoda per a la majoria d'estudiosos. Com exposen Mercè Picornell i Margalida Pons (2009: 27), d'una banda, els feminismes proven de desmuntar les "lògiques de puresa, oposició i complementarietat" i, d'una altra, la literatura comparada s'ha situat en una posició d'alteritat dins els estudis literaris amb la finalitat de preservar un discurs hegemònic. Torras (2009) equipara la situació de la literatura comparada a la situació de les dones,

³⁷ Això és el que trobem en l'adaptació del musical *My Fair Lady* a partir de l'obra teatral *Pygmalion* de Shaw.

i per això es pot dir que s'ha convertit en una disciplina *feminitzada*. En la mateixa línia, Margaret Higonnet (1995: 155) destaca que tant la literatura comparada com els estudis de gènere comparteixen l'interès per elements fronterers: mentre que els comparatistes focalitzen en les convencions històriques i literàries, així com també en les formes que adopta un mateix moviment a diferents països, els estudis feministes se centren en les construccions culturals de gènere.

Un altre punt en contacte entre els estudis de gènere i la literatura comparada és que tots dos camps d'estudi s'han d'estar defensant constantment dels atacs per part d'institucions acadèmiques que posen en dubte la professionalitat de les seves pràctiques. Susan Sniader (1994: 288) mostra que el comparatisme intenta sobreviure als atacs atribuint-se un elitisme que, com es demostrarà més endavant, extrema la marginalització dels Estudis de dones:

It seems to me that challenges to comparative literature often take the form of threats to the field's "virility" not unlike those directed at women's studies: both are deemed deficient in definitive boundaries and methodology, lacking in "rigor" and "precision," professionally impractical. Comparative literature has tended to resist these charges with a manly counterelitism that asserts its superiority to national literary studies on the grounds of a rigorous insistence on the "mastery" of foreign languages and literatures, an engagement with complex Continental theories, a concern with the world's great "monuments".

Com a estratègia defensiva, els estudis comparatistes han adoptat una actitud "masculina" o "masculinitzada" per combatre els atacs rebuts per part d'altres disciplines que qüestionen la seva metodologia.

Tot i els punts en contacte entre la literatura comparada i les pràctiques feministes, no s'ha aconseguit una unió sòlida entre els dos camps d'estudi. Com mostra Higonnet, la literatura comparada va cobrar forma institucional en l'època del formalisme, mentre que la teoria literària va florir arran dels moviments polítics i la defensa dels drets civils; la trajectòria dispar de les pràctiques no sembla arribar a un punt d'encontre: "While feminist criticism has fused disciplines such as history, epistemology, linguistics, and anthropology, comparatists continue to debate the merits of interdisciplinary study against 'intrinsic' literary study" (1995: 157). Sniader (1994: 282) explica que, encara que moltes teòriques del feminisme –com Kate Millet i Gayatri Spivak– van rebre formació comparatística, no s'han acostat a la pràctica de

la literatura comparada entesa com a disciplina. A més, Sniader recrimina que la crítica feminista ha tendit ha ser massa poc comparativa, i la literatura comparada, insuficientment feminista.

Sarah Webster (1994: 248) denuncia l'absència del feminisme dins l'àmbit comparatista i critica que la preocupació per definir-ne una metodologia ha apartat els estudiosos de problemes realment més greus que ocupaven al feminisme. Segons Webster, la teoria feminista i historicista és la base de la literatura comparada: "the work of comparing literary cultures engages that of comparing and constructing genders. Feminism and historicism should come naturally to comparative literature" (1994: 248). Al llarg de la història les dues teories –feminisme i historicisme– han rebut un tracte molt diferent: mentre que l'especulació feminista va desaparèixer pràcticament dels debats comparatistes, la història va esdevenir-ne una peça central. Webster (1994: 249) aporta dos arguments que justifiquen, d'una banda, l'interès del comparatisme per la història i, d'una altra, la indiferència pel feminisme. En primer lloc, com que els comparatistes han de considerar la cultura com a autodefinició i com a frontera en la seva feina, la disciplina consta d'una llarga i complexa relació amb les ciències polítiques i amb la història. En segon lloc, com que la literatura comparada –encara més que les literatures nacionals– s'ha focalitzat en l'elit cultural i en el cànon masculí, s'ha despreocupat completament de les incursions de la crítica feminista.

Hi ha, també, una raó històrica que cal tenir en compte per entendre l'absència del feminisme dins la teorització de la disciplina comparatística. Els inicis de l'expansió de la literatura comparada coincideixen amb la desfeta ocasionada per la Segona Guerra Mundial i la necessitat de cohesionar les cultures europees, ja que hi havia una necessitat imperant de protegir la dignitat humana i les gestes artístiques de les amanes reals del fascisme i la guerra mundial (Sniader, 1994: 289). Per reclamar la unitat de les literatures europees i oferir una visió universal de l'art i la cultura, la literatura comparada subratllava la igualtat i la semblança. Aquest discurs homogeneïtzador i fixat en la unitat deixava de banda la diferència, dins la qual es situava la posició de les dones; segons Sniader (1994: 284):

Literature has been resistant to global feminism because of its intersecting commitments to aestheticism and canonicity, tradition as longevity, theory as Continental philosophy, literature as intertext, and language as the Ur-ground of comparison—all of which reinforce a disciplinary ideology of transcendence and unity. Conseqüentment, el comparativisme ha tendit a reforçar un discurs de semblança i unitat encara que afirmés ser un defensor de la diferència.

Chris Cullens recrimina que, tot i semblar basar-se en la interdisciplinarietat, el camp de la literatura comparada encara tendeix a reforçar els esquemes tradicionals relacionats amb la periodització, el cànon i el gènere (1994: 100). La tasca dels comparatistes, afirma Cullens, “still often seems to receive its institutional legitimation by reference to one of those traditional categories, to a collection of major figures, or to a recognized pattern of crossnational literary influence or ‘history of ideas’ paradigm” (*ibid.*). Aquest sistema dificulta l’entrada en l’estudi d’aspectes relacionats amb la història social de les escriptores o, fins i tot, de qualsevol tipus de literatura considerada popular. Per aquest motiu, Sniader (1994: 292) proposa que la literatura comparada sigui una pràctica més inclusiva, fet que requerirà d’algunes modificacions en la disciplina, com ara redefinir els conceptes de nació, cultura i llenguatge en termes més amplis, valorar la diferència tant com la semblança i situar totes les pràctiques i professionals dins el seu context cultural.

Sniader demana qüestionar la validesa del cànon literari i explorar els processos mitjançant els quals alguns documents es transformen en monuments i altres no; en aquest punt també s’han de tenir en compte aquells discursos escrits per persones que tenen interessos més aviat activistes que acadèmics. L’obertura del cànon desestabilitza les premisses teòriques eurocèntriques, ja que la visió i la realitat aportada pels col·lectius fins ara silenciats (com feministes o grups colonitzats) xoca amb el discurs sostingut tradicionalment per l’elit dominant. Per tal de donar entrada al cànon a les veus minoritzades és forçós trencar amb el pensament homogeneïtzador: s’han de deixar de banda les suposicions sobre la unitat nacional o cultural i buscar les diferències que existeixen dins de les nacions i cultures (Sniader, 1994: 294). Entre aquestes diferències es troben les de raça, sexe, etnicitat, religió, sexualitat, regió i classe. Seguint en aquesta línia, Lillina Robinson i Lise Vogel (1972: 281-282) afirmen

que els col·lectius marginalitzats (com ara les persones de color, les dones, o els treballadors de classe baixa) es veuen forçats a reconèixer l'existència d'un corrent principal que s'ha autoproclamat font de "cultura", de la qual ells no en són partícips (o, almenys, no completament). Aquests col·lectius resulten exclosos i aïllats i se'ls defineix només en relació al corrent dominant i des de la negació: són l'Altre, és a dir, el que no és el subjecte. Cada un dels grups exclosos rep un tipus de crítica i rebuig social i cultural diferents, en funció de la naturalesa de la seva discriminació.

Com deixen palès els comentaris anteriors, el cànon literari ha servit per reproduir el discurs masculí dominant i no ha tingut pràcticament en consideració els textos de dones. La cultura ha estat, tradicionalment, masculina i masculinitzada fet que, com Joanna Russ explica, és conseqüència d'una societat patriarcal: "patriarchies imagine or picture themselves from the male point of view. There is a female culture, but it is an underground, unofficial, minor culture, occupying a small corner of what we think of officially as possible human experience" (1972: 4). Conseqüentment, tant els homes com les dones hem acabat entenent la cultura des d'un únic punt de vista: el masculí. La crítica feminista denuncia l'elitisme afavorit per la literatura comparada perquè ofereix una idea esbiaixada de la realitat i deixa de banda una gran part de la producció literària. Higonnet (1995: 161) demana l'entrada al cànon de les obres considerades de menor qualitat literària: el fet de preferir l'estudi de formes literàries molt cultes que al·ludeixen a altres tradicions escrites, especialment de llengües clàssiques en desús, devalua tant altres formes dialectals com orals i també bandeja expressions i patrons demòtics utilitzats en els textos de dones i grups minoritaris o marginalitzats que han estat privats d'una educació literària.

Sniader comparteix la mateixa visió i apunta que la fixació amb la literatura clàssica va en detriment de la visibilitat de l'escriptura feta per dones, ja que no van tenir accés a l'escriptura i no van arribar a ser publicades fins molt més tard (1994: 287). L'autora afegeix que la traducció tampoc ha estat d'ajuda en aquest cas, ja que s'ha limitat a reproduir el discurs dominant. En aquest sentit, Higonnet afegeix que les traduccions poden tenir un impacte conservador perquè només es publiquen aquelles que atrauen a una àmplia audiència i, en general, es creu que els gèneres dirigits al públic masculí

atreuen més lectors que aquells destinats a una audiència femenina (1995: 160). A més, els patrons de traducció solen tenir un estil més masculí que ignora les formes d'intertextualitat típiques de l'escriptura femenina i, en conseqüència, empobreix els textos escrits per dones que, com a tipus de textos "biculturals", de vegades juguen amb el sentit de l'humor i amb la hibridació lingüística (Higonnet, 1995: 161). Per tant, en la traducció es perd bona part de la força dels textos escrits per dones.

Darrerament hi ha hagut una progressiva obertura del cànon però encara s'observen, almenys, dos signes de reticència cap a la producció escrita per dones. En primer lloc, només s'escullen obres individuals que s'adeqüin als valors estètics dominants i que puguin ser estudiades sense desestabilitzar la tradicional lectura masculina ni haver de confrontar-se al tipus de preguntes que farien les feministes (Sniader, 1994: 285). En segon lloc, el report d'ACLA publicat el 1989 deixa entreveure que la producció feta per dones és relegada a una categoria inferior i no professional; si bé el report accepta l'entrada al cànon de textos escrits per dones, insisteix que cal mantenir algunes àrees significants d'expertesa.

És possible, però, detectar vessaments entre la literatura comparada i els feminismes. Segons Bella Brodzki, la perspectiva aportada pel feminisme força la literatura comparada a qüestionar-se el seu límit disciplinar, vist com un camp social, estètic, polític i lingüístic (1994: 49). De manera similar, Clayton Koelb i Susan Noakes indiquen que la incursió de la teoria feminista dins el comparatisme ha repercutit en la metodologia de la disciplina, en tant que els comparatistes han hagut d'aprendre a participar i intercanviar coneixements en una comunitat internacional (1988: 11). Meri Torras (2006: 35) coincideix en què la crítica feminista ha contribuït al canvi de paradigma de la literatura comparada i situa les bases d'aquesta inflexió a les dècades dels seixanta i els setanta amb esdeveniments com la desconstrucció, els moviments socials (la segona onada del feminisme) o la independització de les colònies, fets que van afavorir la proliferació de corrents crítics que qüestionaven els discursos establerts i percebuts com a objectius i racionals. Si bé el feminisme ha provocat modificacions en el camp de la literatura comparada, també s'aprecien vessaments en el sentit invers. De fet, Higonnet (1995: 155) defensa la naturalesa comparativa dels estudis de gènere:

Gender, feminist critics point out, is one of the categories that organize literary production and reception. This social variable draws lines within literary institutions; it encodes voices as masculine or feminine and separates generic spheres such as the male and female bildungsroman or diverging currents within modernism. At the same time, like racial or class demarcations, gender divisions cross national boundaries and assume new definition and value in each culture.

Segons aquesta estudiosa, els estudis de gènere s'aproximen a la disciplina comparatística perquè el concepte de gènere és múltiple i canvia en funció de cada època i cultura.

Dins la vinculació dels dos camps d'estudi s'emmarquen les tres pràctiques feministes enumerades per Torras, les quals necessiten un marc teòric comparatista: la recuperació, la re-escriptura i la re-visió (2009: 98-100). La gran majoria de textos escrits per dones han estat destruïts o oblidats pel poc interès dipositat en l'autoria, i ara el feminisme els intenta recuperar. Un cop recobrades aquestes obres, es pretén dotar-les d'una interpretació (re-escriptura) i, a més, també es vol reescriure en clau feminista les lectures hegemòniques per desvetllar les assumpcions que el discurs dominant naturalitza i universalitza. Finalment, en la re-visió es qüestiona el concepte de cànon mitjançant l'anàlisi dels processos i instruments a partir dels quals s'atorga valor a determinats textos literaris en detriment d'altres, fet que no necessàriament comporta la incorporació de dones escriptores en aquest cànon.

2.2. Mitologia

2.2.1. Mite: definició i característiques

Des dels orígens de la humanitat, els mites han sigut necessaris per poder donar una explicació als misteris del món que no es podien comprendre fent ús de la raó. Per més que a nosaltres ens semblin del tot improbables i meravellosos, eren narrats amb la finalitat d'explicar conceptes molt complexos a partir d'idees concretes i intel·ligibles, ja fossin les forces de la naturalesa, la mort, el poder de creació, o les diferències entre espècies, races o sexes. Els antropòlegs, ens diu Carlos García, perceben el mite com una forma de representar i donar sentit a la realitat, de manera que el món esdevé comprensible i domesticat gràcies als mites (1999: 14). Richard Buxton indica que els mites pretenien ser versemblants: “Greek society was characterised by the exchange of stories. The aim of the tellers was to convince. To do this, they had to speak the truth, or something like the truth” (1994: 9). És més, com apunta William Bascom, pel fet de considerar-se verídics, els mites esdevenien un argument d'autoritat: solien ser acceptats com a dogma de fe, eren ensenyats per a ser creguts i s'utilitzaven per a combatre la ignorància, el dubte o la incredulitat (1965: 5).

La paraula “mite” prové del grec *mythos* (μῦθος) i, actualment, encara no s'ha arribat a cap consens sobre com s'hauria de definir. Normalment, un mite es veu com una història tradicional que té una importància dins la comunitat on s'explica: per a Pierre Grimal, un mite és una narració que es refereix a un moment anterior a l'actualitat i destinada a explicar una llei orgànica de la naturalesa en comptes d'una particularitat local i limitada (1982[1951]: 15); Walter Burkert diu que el mite és una història tradicional que fa referència de forma parcial o secundària a un tema d'interès col·lectiu (1979: 23); Lowell Edmunds el defineix com un conjunt de variants d'una mateixa història que pot adoptar formes varies i transmetre's a través de diferents canals: per escrit (tant en prosa com en vers), oralment, per escrit o oralment a la vegada i també pot reproduir-se en les arts plàstiques, ja sigui de forma paral·lela o independent (1990: 15); per a Buxton, els mites són històries molt interessants per la seva riquesa simbòlica, la centralitat que mantenen amb la cultura grega i l'autoritat

que transmeten (1994: 14); i segons Robert Segal, el mite és una història que pot semblar evident (2004: 2).

El component “narratiu” sembla ser intrínsec a la forma del mite, ja que constitueix l’arrel de la paraula grega *mythos*; en paraules de Geoffrey Kirk: “Para los griegos *mythos* significaba simplemente ‘relato’, o ‘lo que se ha dicho’, en una amplia gama de sentidos: una expresión, una historia, el argumento de una obra” (1970: 21). Diversos estudiosos posen de relleu la problemàtica derivada del concepte “narració” i, com hem anat veient, demanen que es tinguin en compte altres formes d’expressió a banda de la verbal. Honko, per exemple, creu que el material no ha de ser un factor limitant a l’hora d’investigar les formes en què es manifesta un mite i considera que cal parar atenció a cada aspecte individual, temporal, únic i inestable de l’ús del mite (Honko, 1972: 16). D’altra banda, Buxton (1994: 15-16) expressa que el terme “mite” sembla denotar exclusivament quelcom verbal que es troba en el llenguatge, fet que no té en compte la rellevància del component narratiu de les imatges visuals. La millor solució, segons Buxton, seria mantenir la noció de “narració” tot reconeixent que es pot aplicar a formes d’expressió tant verbals com visuals. Aquesta obertura del concepte de narració mostra cert paral·lelisme amb la definició proposada per Edmunds, qui ja contemplava altres formes d’expressió diferents a la transmissió d’històries de forma escrita o oral, com ara la decoració de gerros o les arts plàstiques.

Així, doncs, la “història” o “narració” és un punt en comú compartit per moltes de les definicions de mite, però les aportacions dels estudiosos mostren divergències sobre quin tema haurien de tractar. Per a Robert Segal (2004: 2) i Lauri Honko (1972: 15) els mites parlen dels orígens i la creació del món i, com afegeix Segal, tota la resta d’històries constituïrien les “llegendes” (*legends*) o “contes populars” (*folk-tales*) (2004: 2). En canvi, per a Buxton, els mites giren entorn les divinitats o herois i les relacions que mantenien amb els mortals (1994: 15). William Bascom abraça les dues propostes i eixampla el gruix de possibilitats temàtiques: “Myths account for the origin of world, of mankind, of death, or for the characteristics of birds, animals, geographical features, and the phenomena of nature. They may recount the activities of deities, their love affairs...” (1965: 5). De forma similar, Edmunds diu que els mites poden tractar sobre

personatges divins, sobrenaturals, heròics, animals o sobre éssers humans paradigmàtics que viuen en un temps indefinible per a la cronologia humana (1990: 15).

Cal fer esment, però, a un problema terminològic: tot i derivar-se de la paraula grega *mythos*, el terme “mite”, tal com s’ha adoptat a les llengües europees occidentals, s’allunya de l’ús que aquest rebia en l’antiguitat. Inicialment, no es feia cap distinció entre *mythos* i *logos*: “for the early Greeks, a *mythos* was a ‘word’ or ‘story’, synonymous with *logos* and *epos*; a mythologos was a ‘storyteller’” (Graf, 1987: 2). El contrast entre *mythos* i *logos* apareix al segle V a.C. quan els pensadors sofistes posen en qüestió les històries tradicionals. Plató és considerat el primer filòsof que incentiva la censura contra la mitologia i distingeix rigorosament entre allò mític (*mythos*) i allò lògic (*logos*), fins al punt de rebutjar els mites que no fossin adequats per a l’educació dels joves (García, 1999: 49). Com afirma Hellen Morles, no s’ha trobat cap evidència que el terme *mite* tingués cap connotació negativa abans de Plató, ja que *mythos* i *logos* eren termes flexibles que els escriptors utilitzaven indistintament (2007: 58). Plató marca una rígida distinció entre els dos conceptes i oposa *logos* –proposicions demostrables amb l’ajuda de la dialèctica, arguments verificables i racionals– a *mythos* –meres narracions inventades o mentires– i d’aquí prové el significat actual de mite: un relat àmpliament acceptat però fabulós.

Els mites es caracteritzen per ser flexibles, fet que els ha ajudat a perviure al llarg de la història: “Esta camaleónica capacidad de adaptación ha sido un factor decisivo para la supervivencia de los mitos” (Buxton, 2004: 6). Si no vol caure en l’oblit, el mite ha de mutar, renovar-se i amollar-se a la situació que l’envolta i la seva capacitat d’adaptar-se a circumstàncies canviants és una prova de la seva resistència (Graf, 1993[1987]: 3). El final obert del mite grec és una font de vitalitat literària perquè en facilita la variació i, a més, la seva forma flexible i fluïda li permet adaptar-se i respondre davant de qualsevol context canviant (Gould, 1987: 8). Seguint en aquesta línia, Theodoor Van Baaren creu que la mutació és el recurs que tenen els mites per escapar d’una falta de funcionalitat que els desemboqui a la desaparició: amb el canvi, els mites s’adapten a una nova situació i esdeven més preparats per fer front a un nou desafiament (1972:

218). En molts casos, els mites es veuen forçats a canviar per influències externes i, fins i tot, per canvis tecnològics.

Una altra particularitat dels mites és la multidimensionalitat, la qual permet abordar-los des de mirades molt diferents segons on es vulgui posar el focus d'atenció. John William Rogerson presenta quatre enfocaments des dels quals s'ha estudiat el mite: el mite com a falta de racionalitat, el mite com a aspecte creatiu, el mite com a modelador social, i el mite com a element històric (1978: 65-68). En primer lloc, s'ha entès el mite com una manera imprecisa i infantil d'intentar explicar i entendre fenòmens científics d'alta complexitat. En segon lloc, el mite també s'ha relacionat amb la imaginació i la capacitat d'expressar pensaments sobre l'existència humana; en aquest sentit, Helmut Thielicke apunta que els mites utilitzen mitjans subjectius que deriven de la imaginació humana per a descriure una realitat que va més enllà de la consciència (1953: 10). A banda, els mites s'han vist com a productes de la societat que ofereixen pautes de comportament adequat tot encarnant valors i ideals. I, finalment, s'han entès com un complement de la història en tant que serveixen per oferir explicacions pictòriques de certs esdeveniments.

La categorització de Rogerson presenta certa semblança amb la que havia proposat uns anys abans Lauri Honko (1972: 10-12), tot i que el model de Honko inclou dotze categories (en lloc de quatre) que es sobreposen i es complementen sense excloure's:

(I) Myth as source of cognitive categories; (II) Myth as form of symbolic expression; (III) Myth as projection of the subconscious; (IV) Myth as an integrating factor in man's adaptation to life; (V) Myth as charter of behaviour; (VI) Myth as legitimation of social institutions; (VII) Myth as marker of social relevance; (VIII) Myth as mirror of culture, social structure; (IX) Myth as result of historical situation; (X) Myth as religious communication; (XI) Myth as religious genre; (XII) Myth as medium for structure.

La gran heterogeneïtat de funcions associades als mites ha contribuït, sens dubte, a la seva supervivència i expansió al llarg de la història.

2.2.2. Mite i literatura

Els mites estan estretament relacionats amb la literatura i, en efecte, sempre s'han produït (i es seguiran produint) vessaments constants entre la mitologia i la literatura. La relació entre mites i literatura ha pres diferents formes; la més òbvia segurament ha estat l'ús dels mites en obres literàries: "A standard theme in literature courses has been the tracing of classical figures, events, and themes in Western literature thereafter [...] Myths have alternatively been read literally, been read symbolically, been rearranged, and been outright recreated" (Segal, 2004: 79). En totes les literatures es troben obres que reformulen un mite i l'adapten a una nova realitat sociocultural, però les reescriptures dels relats mítics van més enllà del camp de la literatura i es troben també en les pel·lícules del cinema, en les obres pictòriques o en les composicions musicals.

El valor d'un mite deriva, segons Claude Levi-Strauss, de la seva estructura permanent: la narració mítica va més enllà del temps històric i s'acosta a l'esfera de l'eternitat, ja que remet simultàniament al passat, al present i al futur (1987: 232). Els escriptors reformulen amb la seva pròpia veu la trama de la història en funció de la seva sensibilitat i en destaquen algun tret característic relacionat amb el context social o moral que els envolta. D'aquesta manera, l'escriptor dialoga amb un text anterior (l'hipotext) i el reformula tot establint-hi una relació d'hipertextualitat (Herrero i Morales, 2008: 16). Després de patir aquesta transformació, el mite desprèn un nou sentit. En aquesta línia, Carlos García (2008: 31) afirma que els autors moderns haurien d'intentar proposar una nova lectura dels temes i motius mítics i fer-ne una reinterpretació en clau moderna, oferint certa originalitat i un to més personal.

Arlette Bouloumié (1991: 100-111) exposa que la reescriptura d'un relat mític comporta una sèrie de variants, com ara la manera de narrar (fet que abraça aspectes relacionats amb el mode narratiu i el tipus de narrador) o la utilització d'algun dels següents quatre recursos: la supressió, l'afegitura, el desplaçament o la substitució. D'altra banda, Buxton (2004: 38-39) distingeix tres casos en què el material mitològic és sotmès a una reelaboració literària. En primer lloc, textos que, tot i ser compostos dels mateixos gèneres que les anteriors narracions mítiques orals, semblen haver estat

concebuts per a la lectura i, generalment, són obres amb un alt grau d'intertextualitat. En segon lloc, gèneres aparentment del tot nous de narracions mitològiques escrites. I, finalment, textos que, més que contar mites, exploren de forma implícita o explícita els límits d'allò "mític", sobretot en oposició al "verificable" i que se sol relacionar amb les categories d'"història" i "filosofia". Un altre element a tenir en compte en la reescriptura és el gènere literari que pot condicionar la forma i el sentit del relat mític: "La lírica propende a la alusión, la dramatización a la insistencia en los caracteres de sus personajes, la novela a lo descriptivo y a la narración más larga" (García, 2008: 31).

Juan Herrero i Montserrat Morales (2008: 18-9) fan referència a com el mite pot funcionar de manera explícita o implícita dins l'obra literària: la modalitat explícita pot quedar assenyalada tant pel nom dels personatges com pel tipus d'acció. En aquest cas, el significat de l'acció i les característiques que defineixen els personatges poden ser orientats o modificats per l'escriptor segons la seva visió del món i segons el missatge al·lusiú o metafísic que intenti transmetre. D'altra banda, en la modalitat implícita, el personatge pot mantenir el nom mític original o canviar-lo i, en qualsevol dels casos, la trama té lloc en un context social diferent i, davant d'aquesta transposició, el lector haurà de descobrir els paral·lelismes amb l'estructura narrativa atemporal del mite i observar també les modificacions introduïdes per l'autor per orientar la significació en una determinada direcció.

Per aprofundir en la relació entre literatura i mitologia cal remetre, forçosament, a la noció de "mitocrítica" encunyada per Gilbert Durand. La seva obra de referència *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire* (1992) s'inscriu en el corrent de l'estructuralisme figuratiu, una teoria que situa la imatge en l'inici del pensament ja que, per a Durand, la imatge és el focus generador del pensament racionalitzat i de l'univers semiòtic. L'estructuralisme figuratiu neix com a conseqüència de la insatisfacció generada en molts acadèmics per l'estructuralisme dels anys 50, un corrent que s'oposava als mètodes historicistes. Per aconseguir evitar les circumval·lacions de la crítica històrica, l'estructuralisme ofería noves perspectives d'anàlisi que conduïen a la sistematització i a la fixació de l'objecte d'estudi (Gutiérrez, 2012: 181). Ara bé, els mètodes estructuralistes eren vistos com a reduccionistes ja que

només se centraven en estudiar la combinació i articulació de les estructures formals de l'objecte literari. És per això que sorgeix la necessitat d'aplicar unes noves anàlisis que es fixessin en el sentit del text, fet que s'aconsegueix a partir de les imatges o figures que es troben en les paraules: “desde esta voluntad de recuperación del sentido del objeto artístico, nació el *estructuralismo figurativo*, método que parte del estudio de la imagen, y que, con el transcurrir del tiempo, terminó llamándose *mitocrítica*” (*ibid.*).

La mitocrítica és, doncs, una de les branques de l'estructuralisme figuratiu i se centra en la comprensió, l'anàlisi i la interpretació d'un text literari com si fos un mite. En efecte, és possible utilitzar el mateix mètode d'anàlisi a una obra literària i a un mite perquè tots dos comparteixen el fet de ser una creació simbòlica a través del llenguatge (Gutiérrez, 2012: 183). El procediment mitocrític sovint afavoreix el descobriment d'estructures mítiques consubstancials al text i, com s'entreveu en la definició de Durand, la mitocrítica queda estretament lligada amb l'anàlisi comparatista: “La mitocrítica pretende construir un método de crítica que sea una síntesis constructiva entre las diversas críticas literarias y artísticas, antiguas y nuevas, que hasta ahora se enfrentaban estérilmente” (1993: 341). En altres paraules, la mitocrítica pretén tenir un caràcter interdisciplinari que afavoreixi la transversalitat entre diferents crítiques.

Segons Durand (1993), l'anàlisi mitocrítica consisteix en un procediment de tres paràmetres que recull Gutiérrez al seu estudi (2012: 186). En primer lloc, Durand considera que cal agrupar les imatges i els símbols d'un text per posar de manifest les redundàncies que assenyalen els mitemes que configuren l'estructura d'un text. Això permet fer una lectura *sincrònica* de l'objecte d'estudi –idea que pren del model proposat per Lévi-Strauss a *Anthropologie structurale* (1985). Un segon punt consisteix a fer una anàlisi simbòlica del relat, analitzant les combinatòries de situació dels personatges amb els espais per on es mouen (o “decorats mítics”, segons la terminologia de Durand) i la seva evolució. Finalment, el tercer punt metodològic fa referència a l'aspecte semàntic: cal interpretar el mite per revelar el sentit del text.

Dins l'estructuralisme figuratiu cal distingir també la metodologia de la mitoanàlisi, que amplia el camp de la mitocrítica i es dedica a estudiar els mites dominants d'un

període concret. Aquesta anàlisi es pot aplicar a la sociologia i a la història de la literatura i, més específicament, a la literatura comparada. En paraules de Gutiérrez (2012: 186):

La metodología *mitoanalítica* parte de la *mitocrítica*, pero en vez de analizar un solo texto, estudia un conjunto representativo de obras pertenecientes a la misma época cultural. Para ello, se va ampliando el esquema, conformado por los diferentes mitemas pertenecientes a una obra literaria, escrita en un lugar y en un momento determinados, añadiéndole los mitemas de otros textos surgidos en el mismo lugar y en el mismo momento.

Gutiérrez afegeix que la mitoanàlisi ha d'anar més enllà de les obres literàries i també ha de tenir en compte l'anàlisi d'altres formes de creació artística desenvolupades en un mateix context històric.

Tenint en compte l'objectiu i anàlisi de la tesi, a continuació focalitzaré l'atenció en els mites des de la perspectiva de gènere. Com ja hem vist, la representació de les dones en els mites ve donada fonamentalment per una mirada masculina. Això no significa que hi tinguin un rol secundari o irrellevant: ans el contrari, les dones sovint hi juguen un paper imprescindible que servirà de model a imitar. A banda, també faré referència a *Les Metamorfosis* d'Ovidi, ja que el mite de Pigmalión esdevindrà la principal font d'inspiració per a Shaw i, de retruc, per a Simó.

2.2.3. Les dones en la mitologia

Grècia és el lloc d'occident on es plantegen les primeres construccions sobre les identitats femenines i masculines, les quals es basaven fonamentalment en teories naturalistes. Els grecs consideraven que les dones eren diferents, en primer lloc, per l'aspecte físic, sobretot arrelant-se al fet que el seu cos era capaç de tenir fills i, a més, la seva ment tampoc no era com la dels homes: “com a dones, no posseïen el logos. L'única raó que podien posseir era la *métis*”³⁸ (Cantarella, 2012: 20-21). A Grècia hi va haver alguns pensadors que no estaven d'acord amb la inferioritat atribuïda a la dona. Un cas paradigmàtic és el de Sòcrates, el qual es posiciona a favor de la igualtat dels sexes en un diàleg amb els seus coetanis –transcripció realitzada per l'escriptor i historiador grec Xenofont a *El convit*, obra altrament coneguda com a *El simposi*. El

³⁸ En la Grècia antiga, la *métis* era entesa com un tipus d'intel·ligència baixa que “no era classificadora i no construïa categories- La *métis* era concreta i es dirigia al cas únic, al problema específic” (Cantarella, 2012: 21).

seu comentari té lloc durant un espectacle d'una malabarista en què, tot admirant l'habilitat de la dona, Sòcrates afirma:

En moltes coses, amics, és evident, i en el que aquesta criatura fa també, que la natura de la dona no és en res inferior a la de l'home: només que li manca força i vigor. Que així, si ningú de vosaltres té dona, que li ensenyi refiat tot allò que vulgui que sàpiga i que practiqui.³⁹

L'opinió de Sòcrates no era compartida per bona part dels seus coetanis i, al llarg de la història grega, el paper de les dones ha jugat un rol secundari. José Carlos Bermejo indica que el comportament misogin dels grecs queda reflectit en la documentació en què s'aprecia una clara diferenciació de tasques segons el sexe: “a los hombres les son propias actividades como la guerra o la política, mientras que la mujer queda relegada a las tareas de la casa” (1996: 163-4). D'aquesta manera, com afirma Lillian Doherty, el control dels homes sobre les dones es justificava en termes de protecció i paternitat, ja que eren els responsables de l'herència dels fills (2001: 137). El pensament grec es caracteritzava per una tendència a ordenar el món a partir d'un sistema d'oposicions binàries basat en la polaritat, de manera que es reunien dues nocions que presentaven característiques oposades i s'atorgava una connotació positiva a un dels membres de la parella, mentre que l'altre era associat a aspectes negatius (Bermejo, 1996: 167). Això és precisament el que passar amb la parella home-dona.

El sistema de valors grec va ser construït pels homes que havien rebut una educació cultural amb constants referències a la mitologia clàssica –educació, a més, establerta per homes. Per contra, com remarca Diane Purkiss, poques dones tenien accés a aquests estudis i, consegüentment, la seva participació en el camp de la mitologia era particularment difícil (1992: 441). Les dones van ser relegades a l'àmbit domèstic –cal recordar que una bona dona es caracteritzava per ser l'esposa fidel, la mare que cuidava de les seves criatures i de l'espai domèstic, el qual esdevenia el seu món. Curiosament, les dones tenien una funció rellevant en la societat grega en la mesura que eren les responsables de garantir la continuïtat de la comunitat: exercien una gran responsabilitat vers el passat en la commemoració dels difunts en els funerals,

³⁹ Xenofont, *Comit* II, 9-10. Traducció de Carles Riba (1924), Barcelona: FBM.

asseguraven el present mitjançant les tasques de la llar i feien possible la continuïtat en un futur gràcies al rol de mares i a la reproducció (Buxton, 1994: 115-6). Les dones, per tant, es trobaven en una situació d'ambigüitat, ja que la societat simultàniament alabava i denegava la seva importància.⁴⁰

Joana Zaragoza analitza a l'article "Empoderades subjugades" (2022) el paper de les dones en la mitologia grega i destaca els casos de protagonistes femenines inicialment empoderades, com les amazones⁴¹, i les sierenes⁴², que, amb el pas del temps, es veuen subjugades –ja sigui de forma violenta o subtil– pel poder masculí com a conseqüència de l'ordre patriarcal de la Grècia antiga. El tractament de la figura femenina en aquests casos evidencia que els mites es creen per oferir als ciutadans uns models de conducta a seguir. En el cas de les societats patriarcal, com ara la Grècia antiga, aquests principis corresponen a unes normes imposades pels homes; conseqüentment, els herois acaben triomfant sobre les dones inicialment empoderades i garanteixen el retorn a la civilització i a la raó, acabant amb el caos i la barbàrie (Zaragoza, 2022: 71).

Sobre les dones a la cultura grega, hi ha també diversos treballs publicats pel grup de recerca Tacita Muta. Entre d'altres articles d'aquest grup,⁴³ Marina Picazo (2012: 51-67) analitza les representacions de dones i homes en l'art grec antic. Picazo indica que les activitats de les dones en la vida quotidiana no solen ser un tema de representació

⁴⁰ Montserrat Palau resumeix aquesta idea de la següent manera: "En el canvi d'ordre, els temors i les inquietuds són encarnats sobretot per personatges femenins i, de fet, ja Hesíode en les seves obres identificava el femení amb el desordre i el passat. I aquesta concepció comporta també la construcció de la identitat del ciutadà atenenc a partir de la seva oposició amb les dones, els estrangers i els esclaus. Les dones, elements indispensables per a la reproducció, eren excloses de la polis, però alhora n'eren imprescindibles. D'aquí aquesta doble imatge de la feminitat en un nou ordre en què prevaldrà la paternitat a la maternitat i, per tant, la submissió de les dones als homes" (2021: 133).

⁴¹ Les amazones són criatures que odien els homes i només els fan anar per tenir descendència: es queden les filles i retornen els fills als seus progenitors mascles. A més, compaginen la maternitat amb la tasca de guerreres, fet que suposa una inversió dels rols socials. Les amazones s'oposen a l'ordre i a la civilització atenesa i representen la barbàrie i, per tant, han de ser subjugades i derrotades pels heroismasclcs civilitzadors, els quals fan possible el retorn als rols socials tradicionals (Zaragoza, 2022: 67).

⁴² Les sierenes atrauen els mariners amb la seva veu melodiosa i, després de ser encisats pel seu cant, són hipnotitzats i no poden retornar a casa, ja que les sierenes els raptan. Cal recordar que, tradicionalment, a les dones se'ls ha negat el dret de paraula però, per contra, les sierenes fan ús de la seva veu –així com de la seva bellesa– per vèncer els homes i, fins i tot, devorar-los. Com Zaragoza indica, les sierenes representen "la natura salvatge, el caos, la no-civilització" i, consegüentment, "han de ser vençudes per la raó, personificada pels herois" (2022: 68).

⁴³ Cal apuntar que Eva Cantarella, de la qual n'he citat un article a l'inici d'aquest apartat, també forma part d'aquest grup d'investigació.

freqüent en l'art grec, però una excepció a aquesta relativa invisibilitat de la quotidianitat es troba en les terracotes, unes figuretes de petites dimensions. Un segon cas on hi ha més predominança de la representació femenina és a les esteles funeràries, un conjunt d'escenes que, a finals del segle V aC, es disposaven als cementiris atenesos. Aquestes escenes mostraven dones acomiadant-se de familiars o realitzant activitats quotidianes i, sovint, representaven l'espai domèstic i objectes d'abillament personal. Com Picazo indica, “el fet que els homes atenesos acceptessin i paguessin les formes de representació que trobem a les esteles funeràries àtiques pot considerar-se una de les formes indirectes de reconèixer la importància social de les dones” (2012: 59). Aquesta idea enllaça amb el comentari de Buxton sobre la situació ambigua de les dones en la ideologia grega.

Els mites han jugat un paper molt decisiu en la transmissió del rol de les dones ja que mostren un codi de conducta exemplar al qual s'espera que es cenyeixi la població i convèncen als habitants de seguir uns patrons en concret. Doherty (2001: 11) remarca que les històries transmises als mites encara ara permeten la identificació de situacions quotidianes i, d'aquesta manera, reforcen el sistema social establert:

The basic plots of the stories reflect a hierarchical world order that still matches most people's experience of work, school, and family life. Thus the myths do not conflict with, and may reinforce, the process of socialization into economic and gender systems still dominated by Western models.

Segons Adrienne Rich (1972: 18), els mites del passat segueixen estructurant l'experiència i identitat de les dones en el present i per això cal deslliurar-se d'aquesta coerció; Rich considera que és del tot necessari revisar els textos antics amb una nova direcció crítica per assolir l'autoconeixement i refusar l'autodestrucció propagada per una societat dominada pels homes.

Les dones han estat pràcticament absents en el discurs històric, mentre que, com hem vist, la seva presència ha cobrat importància en els mites. Doherty (2008) assenyala la importància del mite per la tasca del feminisme, ja que la recepció de mites clàssics posa en qüestió el retrat tradicional de les dones. Figures com Penèlope, Antígona, Medea i Clitemnestra xoquen amb la visió de les dones com a éssers passius i fràgils i, conseqüentment, desmenteixen els factors que han conduït a la formació de prejudicis contra el gènere femení. Buxton indica que moltes figures femenines mítiques a més

de ser visibles són agressives i dominants, fet que es deu a que els mites revelen assumptes que en situacions formals i informals de la vida quotidiana romanen ocultes (1994: 120). Així mateix, Doherty (2008: 423) subratlla la possibilitat d'escoltar la veu de les dones en la literatura a través del mite:

Myth is important to feminism because it is one element of literate culture that has the potential to incorporate women's traditions and perspectives [...] myths are stories that combine an imaginative fluidity with an authoritative force, and because they are told in a variety of contexts even when they are also written down, they provide a point of entry for women's perspectives and concerns in the discourse shared by women and men.

Ken Dowden apunta que és possible veure a través dels mites grecs algunes característiques de la societat, tot i que de forma distorsionada, ja que les categories de dones que apareixen en els mites han patit algun tipus de deformació ideològica “females may be parthenoi (maidens) or gynaiques (matrons), but not unmarried women” (1995: 46). Les dades socials que es recullen en els mites deixen entreveure quines eren les constants en la societat grega, tot i que distorsionades per la moral de l'època com, en l'exemple de Dowden, el fet d'amagar l'existència de dones solteres. La realitat no es reflecteix de manera objectiva en els mites i per això les imatges de les dones presents a la mitologia no sempre coincideixen ni amb les normes ni amb els costums, tot i que n'aporten aspectes reveladors (Buxton, 1994: 113).

El gènere és un aspecte clau de la identitat i, per tant, no és d'estranyar que sigui un tema central en els mites. La preocupació per la diferència de gènere no és res nou i, de fet, ja la trobem en l'època clàssica: en els mites es reflecteixen casos de mares que maten els marits, mares que maten els fills i pares que sacrifiquen les filles. Per entendre la representació dels gèneres i els seus rols i relacions en les narracions mítiques cal familiaritzar-se amb el concepte de “sistema de gènere”, és a dir, un conglomerat d'idees, imatges i pràctiques situades en un espai i temps concret. Aquest sistema es transmet de forma generacional i forma part del dia a dia de la societat i, generalment, les regles que en deriven són internalitzades de forma inconscient per la població. Els mites, indica Doherty, tenen una doble funció en relació a aquest sistema: d'una banda, com a històries tradicionals que s'han transmès de generació en generació, participen en la reproducció del sistema de gènere i fan que la gent no es

qüestioni les contradiccions; d'una altra banda, els mites existeixen en múltiples versions que poden reflectir diferents punts de vista, així com els conflictes que genera el poder dins del sistema (2001: 37).

La primera funció que Doherty enumera dels mites consisteix a reproduir i normalitzar les desigualtats de gèneres i és que la imaginació mítica conté força trets misògins. En la majoria de mites, la dona es presenta com una figura definida per la seva marca sexual, lligada a les regles socials i amb la funció de reforçar l'estructura familiar. Fins i tot quan sembla que pot escollir el seu destí, la llibertat no és res més que una quimera perquè les conseqüències dels seus actes resulten apocalíptiques (Zaijko, 2007: 395-396). Com ja s'ha dit, el mite clàssic conté una autoritat cultural que ha servit per perpetuar l'opressió de la dona i, encara avui dia, algunes lectures modernes dels mites clàssics potencien les asimetries de gènere.

La segona funció dels mites (la de ser rellegits en versions diferents) ha permès a les feministes fer front a les representacions misògines en la mitologia: "Feminist writers, artists, philosophers, and theorists have all engaged with this tradition, using a variety of strategies to revise the sexual politics of classical myth" (Morles, 2007: 95). Jane Caputi indica que un dels desenvolupaments més significants que té lloc dins el moviment feminista actual és reconfigurar la figura femenina des d'una perspectiva ginocèntrica, fet que comporta descobrir, revitalitzar i crear una tradició mítica femenina oral i visual que serveixi per canviar el món (1992: 425). Durant aquest segle les pensadores feministes han remarcat la desviació patriarcal dels mitògrafs (tant del passat com del present) i la forma com els símbols mítics construeixen una realitat fal·locèntrica. A la vegada, també han reinterpretat els mites antics, prestant atenció a les divinitats femenines i als seus poders que sovint s'han vist silenciats (Caputi, 1992: 425-6). Per tant, la tasca que ocupa moltes feministes contemporànies presenta dues vessants: una que implica destronar els mites patriarcals i una altra que comporta crear mites en què les dones s'hi puguin sentir identificades.

En relació a les dues estratègies esmentades, el fet d'ignorar les representacions del mite clàssic i rebutjar-ne les ideologies de gènere no ha estat una reacció tan freqüent

com re-escriure les històries des del punt de vista de la dona, ja que donar veu a un personatge femení serveix de metàfora per a l'alliberació de l'escriptora. Una de les estratègies més recurrents en el segle XXI és la identificació de la dona escriptora amb la veu d'algun personatge mític femení que ha romàs silenciada i objectificada en les narracions anteriors de la història. Dues altres formes de combatre la representació tradicional de la dona en els mites són, per exemple, canviar el focus de la narració d'un personatge masculí a un de femení o capgirar les regles del mite, de manera que els personatges femenins que abans eren negatius esdevinguin positius en la nova relectura (Purkiss, 1992: 445).

2.2.4. Ovidi i *Les Metamorfosis*

A partir del S. III a.C. i amb la invenció de la literatura romana, sorgeix l'ús múltiple i complex del mite grec: “early Roman epic and drama and late republican poetry, architecture, sculpture, and wall-painting turned to Greek myth as a grammar of Roman experience. They used it for social, exegetic, validatory, discursive, exemplary, referential, and (increasingly) overtly political purposes” (Boyle, 2007: 355). És en aquest context on cal situar la gran aportació d'Ovidi, incomparable amb la de qualsevol altre poeta romà quant a la influència que ha tingut en la tradició mitogràfica europea (Buxton, 2004: 224). A banda d'incorporar mites al llarg de tota la seva creació poètica, la tasca d'Ovidi és remarcable des de la perspectiva de gènere. En aquest sentit, Geoffrey Miles (1999: 188) opina que els mites reforcen la desigualtat sexual del sistema romà, però destaca l'excepció de les versions d'Ovidi perquè desafien la ideologia predominant de la seva època. Ovidi aconsegueix visibilitzar la desigualtat de gènere ressaltant la violència que patien les dones i posant en qüestió l'organització social basada en la força i l'abús que imperava a Roma.

Les Metamorfosis és una obra canònica d'Ovidi que ha esdevingut una font essencial en la transmissió de mites: el recull aplega més de dos-cents mites que comparteixen el motiu de la metamorfosi. Més enllà d'aquest tret en comú, els mites presenten una temàtica molt diversa, tot i que sovint giren al voltant d'un problema amorós. D'altra banda, la forma del text també reflecteix una estructura metamòrfica: l'autor salta

d'història en història a través un flux continu d'associacions lliures, mentre canvia de to constantment, passant per l'humor irònic, el galanteig, el pathos, la moralitat, la violència, l'horror i, de nou, retorna a la comèdia (Miles, 1999: 9). El fet de recollir tants mites va fer possible que *Les Metamorfosis* servissin com un repositori de la mitologia antiga que va ser, durant segles, un dels llibres més populars d'Europa i, encara ara, és un dels textos més importants per la transmissió de mites. Buxton (2004: 224) remarca que aquesta obra va tenir una gran repercussió en la transmissió de la cultura grega en tant que el poema èpic ovidià es va convertir en una espècie de manual mitològic pel món medieval i, de forma general, la mitologia grega es va convertir en la mitologia clàssica.

La versió d'Ovidi del mite de Pigmalíó ha influenciat molts autors posteriors. Durant els segles XIX i XX, molts escriptors han reïterat l'arquetip de Pigmalíó (recollit en la versió ovidiana) per reflexionar sobre la crisi artística (Butler, 1984). En realitat, és possible relacionar molts textos en els quals Pigmalíó no és directament mencionat pel seu nom amb aquest mite. Per exemple, la famosa criatura de Mary Shelley de la novel·la *Frankenstein: or, The Modern Prometheus* (1818) esdevé una estàtua animada creada pel seu pare-inventor, el doctor Frankenstein, el qual la priva de companyia i cura un cop cobra vida.⁴⁴ A més, el nom de l'inventor, Frankenstein, remet a l'element de la pedra (com l'ivori) que trobem en el mite original, ja que la traducció literal del nom seria: "Franken Stein", és a dir, "pedra dels Francs". El conte de James Joyce "The Dead" recollit en el volum *Dubliners* (1914) representa l'objectivació d'una dona per part del seu marit.⁴⁵ La novel·la d'Oscar Wilde *The Picture of Dorian Gray* (1890) presenta l'ambigüïtat de qui és realment l'artista i qui és l'obra d'art.⁴⁶ En *Lolita* (1955) de Vladimir Nabokov, Humbert idealitza la seva filla adoptiva en una nimfeta i actua creient que és la seva propietat, com si es tractés de l'estàtua de Pigmalíó.⁴⁷

⁴⁴ Vegeu Mellor (1988) i Miles (1999).

⁴⁵ Azra Ghandcharion i Roya Abbaszadeh (2020) assenyalen una escena en concret de l'obra de Joyce que pot ser connectada directament amb el mite de Pigmalíó.

⁴⁶ Vegeu l'article de Jack Fairbain "The Pygmalion Myth: Comparing the Metamorphoses myth to the Post Ovidian work 'Picture of Dorian Gray' by Oscar Wilde" (n.d.).

⁴⁷ Vegeu l'article de Sarah Herbold "Dolorès Disparue: Reading Misogyny in Lolita" (2008).

En relació a la recepció del mite de Pigmalión entre les escriptores (de finals del segle dinou i inicis del segle vint), la majoria d'elles rellegeixen el mite parant atenció a l'experiència de Galatea com a dona desempoderada. Amb tot, la versió de l'escriptora modernista Hilda Doolittle (H.D.) s'allunya de les obres de les seves coetànies. El poema de H.D. titulat "Pygmalion" (1917) parla de la creativitat masculina; Doolittle se centra en la dubitació continuada de l'escultor i el representa com algú insegur de si mateix: "The sculptor is uncertain of whether he resides in deterministic universe or whether his actions are attributable to his own free will. This war-time Pygmalion is more worried about his freedom of choice than about his statues" (Joshua, 2001: 139, 144). Les idees feministes de Hilda Doolittle són ben conegudes i difícilment pot tractar-se d'una coincidència que Shaw decidís posar a Eliza el seu mateix cognom. Jean Michel Rabaté (2007: 70) remarca una altra similitud entre H.D. i Eliza, ja que la influència d'un company masculí –Ezra Pound– també va marcar profundament la vida i la carrera de la poetessa:

A last coincidence of names seems to have been planned by the historical unconscious of 1913. That year saw the triumph of Shaw's play and the adoption of the label of imagist by H.D. Was there such a difference between Eliza Doolittle's surprising progress when she learned to master the art of refined diction, and Hilda Doolittle's sudden adoption of a poetic persona, when she so readily identified with her pen-name, "H.D. Imagist," generously given to her by a Pygmalion Pound?

No sabem fins a quin punt la història de Doolittle i Pound podria haver servit d'inspiració a Shaw per a la seva obra, però el que sí que sembla clar és que l'escriptor irlandès tracta de reivindicar el caràcter revolucionari i progressista de la seva protagonista mitjançant l'al·lusió a una de les poetesses més reconegudes de la seva època i, al mateix temps, això li permet retre homenatge a Doolittle.

2.2.5. Pigmalión: mite i adaptacions

La història d'amor entre Pigmalión i la seva estàtua es recull en *Les Metamorfosis* d'Ovidi 10.243–97. La coneguda versió del poeta romà explica que Pigmalión,⁴⁸ un artista de

⁴⁸ Valentí Fàbrega puntualitza que "Pigmalión no fou, en realitat, el nom de cap persona concreta, sinó el títol genèric dels reis xipriotes que, en llur qualitat de sacerdots, encarnaven Adonis, l'amant de la deessa" (1993: 75).

Xipre, està disgustat per l'actitud excessivament promíscua de les Propètides (filles obscenes de Propetus) i, per extensió, detesta totes les dones. Un dia crea una estàtua d'ivori de la qual se n'enamora immediatament i la besa, la vesteix i li parla imaginant-se que és de carn i ossos. A la festa dedicada a Venus, l'artista suplica a la deessa que li concedeixi tenir per esposa una dona semblant a l'estàtua que ha creat. Venus accedeix a la seva petició i, un cop l'obra d'art ha cobrat vida, Pigmalíó i la seva dona tenen una filla anomenada Pafos.

La història d'aquesta metamorfosi no té un final tan feliç com aparenta ja que, més endavant, els descendents de Pigmalíó i la seva dona moren petrificats. Per tant, cal relacionar la història amb les altres que apareixen a *Les Metamorfosis* o, del contrari, no es tindria en compte la voluntat del projecte ovidià, ja que bona part de la concepció central del poema té lloc en les transicions d'una història a una altra, les quals dramatitzen de forma estructural el tema de la permutació (Rueda, 1998: 65). La filla de Pafos, Mirra, queda involucrada en una terrible història d'incest amb el seu pare, Cínires. Com a conseqüència del seu amor prohibit, és castigada a morir petrificada com a arbre mentre un fill incestuós, Adonis, creix dins el seu ventre. Rueda detecta un paral·lelisme entre la història de Pigmalíó i la de Mirra: “Las palabras de ambos personajes los unen de un modo fatal: si bien Pigmalión pide a Venus una mujer como su estatua de marfil (‘similis mea eburnae’, 135), Mirra le pide a su padre Cíniras que le dé un esposo como él (‘Similem tibi’, 364)” (1998: 79). Al contrari de l'estàtua de Pigmalíó, però, la creació de Mirra mai aconsegueix cobrar vida i, desafortunadament, el seu fill es transforma en les llàgrimes de l'arbre que ha passat a la història amb el nom de mirra.

Richard Buxton (2004: 170) posa de relleu que el model narratiu de Pigmalíó coincideix parcialment amb una de les versions més difoses del mite grec de Protesilau i Laodamia. Protesilau va ser el primer home grec en desembarcar a la costa de Troia tot desafiant la predicció de l'oracle, segons la qual el guerrer que gosés fer aquest pas moriria instantàniament. I així va ser: Protesilau va morir, segons algunes versions, a les mans d'Hèctor. Laodamia acabava de casar-se amb Protesilau i, veient que la seva unió no es consumiria mai, va caure en el desconsol i va crear una estàtua del seu marit

amb què tenia relacions sexuals per consolar-se. Si tenim en compte el patró essencial de funcions fixes del mite de Pigmalión proposat per Ana Rueda (1998: 94), veurem que encaixen amb les del mite de Protesilau i Laodamia (exceptuant la permutació de sexes):

- (1) Hay un joven sin compañera. (2). Hace la estatua (muñeca, cuadro, animal, etc. (de una mujer. (3) va al templo (o ámbito similar) a pedir ayuda divina que anime a su estatua. (4) De vuelta a casa, la estatua ha cobrado vida milagrosamente; y (5) hay un final feliz por el que se convierten en marido y mujer.

Tot i que Ovidi va donar la forma literària al mite de Pigmalión en recollir-lo a *Les Metamorfosis*, sembla que el mite es remunta a uns orígens anteriors. Clement d'Alexandria i Arnobi el vell (segles III-IV) són dos autors de tradició cristiana que parteixen de la no conservada *Història de Xipre* de Filostefa de Cirene, un erudit dels inicis del període Hel·lenístic, i segons exposen, Pigmalión era un rei de Xipre que es va enamorar d'una estàtua de la deessa Afrodita i va intentar tenir-hi relacions sexuals (Clemens, *Prot.* 4.57.4; Arnobius, *Adv. Nat.* 6.22). Ovidi omet la referència a la reialesa i, en convertir l'heroi en escultor i fer possible la metamorfosi de la figura d'ivori en dona, focalitza la història en el poder de l'art. En *Les Metamorfosis* el mite té un final aparentment feliç, fet que segurament és propiciat per la pietat de Pigmalión. Com fa notar Miles, al contrari d'altres herois com Orfeu (que gosen desobeir les ordres dels Déus), Pigmalión confia en la voluntat de Venus i és recompensat pel seu acte de fe (1999: 333).

L'estàtua mai rep cap nom en les versions del mite de l'època antiga i els manuals de literatura anglesa no són capaços de justificar l'aparició posterior del nom de Galatea (Rose, 1929: 340). Segons Miles (1999: 323), el nom de Galatea es devia agafar prestat d'un altre personatge d'Ovidi: la nimfa aquàtica que no corresponia a l'amor del ciclop Polyphemus. El primer cop en la història de la literatura que l'estàtua rep un nom, "Galathée", és en la breu peça dramàtica *Pygmalion, scène lyrique* de Rousseau (1770) (Miles, 1999: 338; Law, 1932: 340). Segons Ana Rueda, Rousseau vol simbolitzar, a través del nom de Galatea, l'ideal de bellesa i castedat; el nom es pot traduir com a "mar" o "aigües en calma" i simbolitza el despertar de la vida (1998: 91). L'obra de Rousseau va servir d'inspiració per a l'escultura de marbre de Falconet, la qual va inspirar, posteriorment, a Diderot. A nivell musical, el text de Rousseau també va tenir

una àmplia repercussió, ja que va ser adaptat per més d'una desena de compositors durant el segle XVIII i inicis del XIX. Ara bé, Reinhold (1971: 317), Antonio Ruiz de Elvira (1975: 459-460) i Elizabeth Frenzel (1976: 338) apunten que el nom "Galatea" ja havia sigut utilitzat en la literatura francesa uns anys abans en la novel·la de Thémiseul de Saint-Hyacinthe (1684-1746), una versió del mite molt menys coneguda que la de Rousseau. Seguint encara en la literatura francesa, cal comentar que, el 1741, es va estrenar *Pygmalion*, una comèdia en tres actes de Jean-Antoine Romagnesi al Teatre de la Comédie Italienne de París. Romagnesi posa el nom d'Agalméris a la seva estàtua, una tria lingüística que, segons Reinhold (1971: 317), deriva de la paraula grega "agalma", és a dir, estàtua.

Pel que fa a la literatura anglesa, el mite de Pigmalión s'estén als inicis del segle XIX, però no és fins el 1867 amb l'obra de William Brough titulada *Pygmalion or the Statue Fiar* que Pigmalión deixa de ser el focus d'atenció i cobra protagonisme l'estàtua, que encara no rep cap nom. No és fins uns anys després, amb *Pygmalion and Galatea* de William Gilbert (1871), que l'estàtua és anomenada "Galatea" per primer cop en la història de la literatura anglesa. La tradició germànica va optar pel nom "Elise" per anomenar l'estàtua. Aquest és ser el cas, per exemple, de Johan Jakob Bodmer (1698-1783), escriptor del poema "Pygmalion und Elise" (1747) (McGovern, 2011: 33). És possible, doncs, que Shaw trobés en la literatura germànica la inspiració pel nom "Eliza" que utilitza en la seva revisió del mite, com per exemple en el poema mencionat de Johan Jakob Bodmer. Reinhold (1971: 317) creu que la utilització del nom "Eliza" sorgeix de la confusió entre els dos mítics Pigmalions: l'escultor de Xipre i el Pigmalión de Tir, germà de la famosa Elissa (més coneguda com a Dido).

El material de l'escultura és un altre factor que mereix ser comentat ja que es tracta d'una matèria molt preuada i poc comuna. En la versió d'Ovidi, Pigmalión crea la figura a partir d'ivori, un material extremadament car per fer una estàtua de les dimensions d'una dona. A banda de la dificultat econòmica, n'existeix una altra de tècnica: la mida d'una peça d'ivori és la mateixa que la d'un ullal d'elefant (del qual se n'aprofita poca quantitat ja que solen ser força buits) i, llevat que s'uneixin moltes peces, la figura resultant no pot ser més alta d'un pam i mig. En un estudi dedicat a aquest tema,

Patricia Salzman-Mitchell aporta alguns arguments per justificar l'elecció de l'ivori com, per exemple, el fet que la calidesa d'aquest material (en contraposició a la fredor de la pedra o el marbre) propicia la fantasia sexual de Pigmalión quan acaricia la figura i, a més, la pedra o el marbre són molt més pesants i no es podrien manipular tan fàcilment (2008: 298). L'autora també deixa oberta l'opció que Ovidi desconegués les implicacions pràctiques de treballar l'ivori, però la insistència de repetir-ne tant el nom (fins a sis vegades: *ebur*, 248, 255 i 283; *eburnea*, 275; *eburnae*, 276) deixa palès que Ovidi no es referia a qualsevol altre material, com podem trobar en altres versions del mite.

El mite ha estat reinterpretat de maneres molt diverses al llarg de la història literària⁴⁹ i en algunes d'elles la figura femenina no pren el rol d'estàtua. Galatea cobra rellevància durant el modernisme, de manera que esdevé el focus d'atenció en moltes relectures modernistes del mite i passa a ser percebuda com un artefacte esculpit i textual. La història de Pigmalión conté un conjunt de motius que encaixaven amb les preocupacions dels escriptors modernistes,⁵⁰ entre les quals s'hi inclouen la subdivisió de l'individu, la fragmentació temporal i espacial, la separació entre el concepte i el referent i la polarització dels principis masculins i femenins, sovint reflectits en termes de llenguatge i discurs (Brown, 1999: 181). En relació amb aquest interès per la fragmentació i la divisió, els escriptors modernistes emfatitzaven l'afinitat entre l'artista fictici i l'escriptor que l'imagina. Dins el corrent del modernisme en la literatura anglosaxona, autors de renom internacional com James Joyce o George Eliot van reformular el mite.

Una altra relectura modernista que no puc passar per alt és el poema (ja mencionat en la secció anterior) "Pygmalion" de Hilda Doolittle, en el qual la poetessa reflecteix la seva preocupació pels problemes de gènere i reflexiona sobre el control que el creador té sobre l'obra, així com també sobre l'origen de l'impuls creador. Com era freqüent entre els modernistes, H.D. s'identifica amb la figura femenina, de manera que el mite

⁴⁹ Per un estudi detallat de les adaptacions de Pigmalión al llarg de la literatura anglesa vegeu Miles (1999) i Brown (1999). D'altra banda, Ana Rueda també recull les re-escritures del mite de Pigmalión a la seva obra *Pigmalión y Galatea: Refracciones modernas de un mito* (1998: 93-94).

⁵⁰ En aquest punt, cal entendre "modernisme" en el sentit del moviment anglès i no confondre'l amb moviments culturals o literaris d'altres països.

adquireix una complexitat afegida perquè el sexe de l'escriptora la vincula amb l'obra d'art i no amb el creador: "The myth's paradigm of male creativity and wish fulfilment becomes problematic when employed by a female writer who is debarred from total identification with Pygmalion despite being herself an artist" (Brown, 1999: 196). L'associació entre Hilda Doolittle i Galatea ha perviscut al llarg de la història literària gràcies a l'homenatge que li va retre Shaw a *Pygmalion* pel fet de posar el seu cognom a la protagonista femenina de l'obra, Eliza Doolittle.

L'obra teatral *Pygmalion* de George Bernard Shaw (1916) ha estat una de les adaptacions amb més renom; ha donat peu a una vasta producció de versions cinematogràfiques i ha estat traduïda i adaptada a molts idiomes. En Shaw –com en tantes altres relectures del mite– la metamorfosi té lloc de forma metafòrica: la figura femenina (Eliza Doolittle) és *modelada* a nivell conductual i psicològic, tot i que, de retruc, la seva transformació mental va acompanyada de canvis físics. La versió de Shaw és el cas més paradigmàtic del grup d'obres que reformulen el mite de Pigmalíó des de la perspectiva de l'artista com a educador. Miles (1999: 323) fa un recorregut al llarg de la història literària i posa de relleu altres autors com William Caxton (1490)⁵¹ o William Hazlitt (1823)⁵² que també han tractat el mite de Pigmalíó com una metàfora de les classes socials i l'educació.

La transformació completa de la protagonista de Shaw no té lloc fins al final de la història, quan Eliza rebutja casar-se amb el seu Pigmalíó i se'n va amb un amic, Freddy. A l'epíleg, Shaw dona una explicació per aquest fet: "Galatea never does quite like Pygmalion: his relation to her is too godlike to be altogether agreeable". Eliza ha patit un procés de transformació al llarg del qual ha après a valorar-se a si mateixa i, encara més, a voler ser valorada pels altres. Per aquest motiu, prefereix anar-se'n amb Freddy que, tot i que no és tan carismàtic ni intel·ligent com el professor Higgins, la fa sentir estimada.

⁵¹ Caxton va traduir *Les Metamorfosis* d'Ovidi en un llibre titulat *Six Books of Metamorphoses*.

⁵² L'obra de Hazlitt *Liber Amoris, Or, The New Pygmalion* (1823) narra una història amorosa amb detalls autobiogràfics.

El final anti-romàntic de Shaw s'allunya deliberadament de la història d'Ovidi, però la voluntat de l'autor irlandès no ha estat respectada en les versions derivades de la seva obra.⁵³ La versió cinematogràfica del 1938 deixa intuir una unió romàntica entre els dos protagonistes, la qual es va fer del tot explícita en el musical *My Fair Lady* (1958). El final romàntic i ensucrat apareix de nou a la pel·lícula *Pretty Woman* (1990), on Galatea (una prostituta) s'acaba ajuntant amb un home de negocis i en aquest cas s'aprecia una doble metamorfosi: la noia ascendeix de classe social i el Pigmalión suavitza el seu caràcter i es torna més humà. Hi ha també una doble transformació a la pel·lícula *Educating Rita* (1980), protagonitzada per un professor d'anglès i una estudiant de classe popular. La història acaba amb un final obert que posa en qüestió si l'educació que ha rebut Rita ha estat positiva.

Pel que fa a la recepció en la literatura castellana,⁵⁴ el mite de Pigmalión ha estat força utilitzat entre els escriptors espanyols a partir del segle XVI. Per exemple, el mite és elaborat en els poemes petrarquistes “Si en una piedra fría enamorado” de Gutierre de Cetina i “Con triste llanto y tierno sentimiento” de Francisco Figueroa, dues composicions que posen el focus d'atenció a la bellesa de la figura femenina i a la transformació de l'estàtua en dona de carn i ossos. Calderón de la Barca combina dos mites ovidians en la comèdia *La fiera, el rayo y la piedra* (1652): el mite d'Ifis i Anaxàrete i el mite de Pigmalión i la seva estàtua. D'una banda, el menyspreu de la dona la condueix a la petrificació i, d'una altra, l'amor que sent Pigmalión fa possible la conversió de l'estàtua en una dona de carn i ossos. Cal apuntar que Calderón no indica, en cap cas, que Pigmalión sigui l'artífex de l'estàtua de la qual s'enamora i es perd, per tant, un element clau del mite original: la relació amorosa entre el creador i la creació. El mite de Pigmalión també es recull en una sarsuela de Francisco de León, *La estatua de Pigmalión* (1729) que, segons l'estudiós Emilio Peral, conté elements no només del text ovidià, sinó també de l'obra de Calderón (1998: 240-241). José Antonio Porcel inclou el mite de Pigmalión a la tercera ègloga d'*Adonis* (1745) en què s'explica que

⁵³ Les versions musicals i cinematogràfiques basades en l'obra de Shaw s'analitzaran més detalladament en la secció 3.8. “Influences on later works”.

⁵⁴ En aquesta secció la literatura catalana només apareixerà de forma contextualitzada, però més endavant li dedico un apartat en concret més matisat. La recepció del mite de Pigmalión a la literatura catalana s'exposa en l'apartat dedicat a Isabel-Clara Simó i, més específicament, en la secció 4.2. titulada “Recepció del mite de Pigmalión a la literatura catalana”.

l'estàtua esculpida era la deessa Venus; aquest detall l'allunya de la font ovidiana i l'acosta a altres versions, com la de Clement d'Alexandria i la d'Arnobi el Vell, que remetien a Filostefà.

Jacinto Grau, un escriptor d'origen català però que emprava el castellà com a llengua literària, va escriure l'obra teatral *El señor de Pigmalión* (1921). L'obra va ser estrenada al teatre de Montmartre de París, on va atreure l'atenció de dos dels dramaturgs europeus més importants del moment: Karel Čapek, que va realitzar un muntatge dos anys més tard al Teatre Nacional de Praga, i Luigi Pirandello, que es va interessar per fer-ne una representació pròpia al Teatre d'Arte d'Itàlia. Tot i que el teatre de Vanguardia de Grau gaudia de gran interès a l'estranger, a Espanya regnava una gran apatia vers la seva obra (Peral, 2009)⁵⁵ i, per aquest motiu, *El señor de Pigmalión* no va ser estrenada a Madrid fins el 1928. *El señor de Pigmalión* és una obra en tres actes que tracta sobre un famós ventríloc, Pigmalíó, que ha creat un espectacle increïble a partir d'uns ninots que tenen vida pròpia i es mouen per si sols. Els ninots, cansats de ser explotats, es rebel·len contra Pigmalíó i s'escapen. L'obra fa una al·lusió directa al mite de Pigmalíó i Galatea i, ben mirat, el títol esdevé una pista decisiva per identificar l'intertext principal, ja que el ventríloc també està enamorat d'una de les seves titelles, la bonica Pomponina.

A banda, Grau també rep influència dels dramaturgs citats anteriorment, Čapek i Pirandello. Del primer s'aprecia certa similitud amb el teatre de ciència ficció *R. U. R.* (1920), sobre la creació de robots amb ànima que es rebel·len contra el seu demiürg. Tant *R.U.R.* com *El señor de Pigmalión* exploten l'amenaça potencial de les màquines i les converteixen en forces mediadores per aconseguir la regeneració de la humanitat:

Grau se sirve de la subjetividad humana de los muñecos para rescatar la pérdida de espíritu que ha sufrido el teatro como institución dentro de un modelo mecanicista, causante del olvido de las raíces populares y genuinas del teatro. Por su parte, Čapek recrea al hombre después de que los robots han revelado los extremos a los que ha llegado o puede llegar el capitalismo industrial con su sociedad de científicos elitistas y de esclavos (Rueda, 1998: 339).

⁵⁵ Emilio Peral (2009) exposa a la introducció d'*El señor de Pigmalión* la indiferència que hi ha hagut a Espanya vers la figura i obra de Jacinto Grau i, al llarg de la seva documentada introducció, intenta restituir l'interès que es mereix rebre l'escriptor.

D'aquesta manera, a través de la metamorfosi, s'aconsegueix que la humanització de les màquines se sobreposi a la deshumanització de l'home. La relació entre *El señor de Pigmalión* de Grau amb Pirandello s'estableix amb l'obra *Seis personajes en busca de autor* (1925), on l'autor idea uns personatges que reclamen la seva pròpia autonomia i, en veure que el poeta no escriu sobre ells, busquen un altre autor perquè expliqui les seves vides.

Els estudis d'Ana Rueda (1998) i Vicente Cristóbal (2003) resulten d'un valor extraordinari per conèixer les versions del mite de Pigmalíó al llarg de la història literària. A *Pigmalión y Galatea: Refracciones modernas de un mito*, Rueda recopila un gran nombre de versions modernes del mite de Pigmalíó. La seva selecció se centra, fonamentalment, en produccions posteriors al segle XIX i la majoria son obres narratives, dramàtiques, pictòriques i cinematogràfiques –no inclou, però, obres poètiques. Pel que fa al context espanyol, l'autora analitza les següents obres que mantenen, en menor o major grau, certa vinculació amb el mite de Pigmalíó: la llegenda “La mujer de piedra” (1868) de Gustavo Adolfo Bécquer, la novel·la *El capitán Veneno* (1881) de Pedro Antonio de Alarcón i la novel·la *La familia de León Roch* (1878) de Benito Pérez Galdós. Quant a la literatura del segle XX, Rueda recull les següents obres: la novel·la *La viuda blanca y negra* (1918) de Ramón Gómez de la Serna, l'obra de teatre *El señor de Pigmalión* (1921) de Jacinto Grau, l'obra de teatre *El gran ceremonial* (1963) de Fernando Arrabal, el conte “Anuncio” (1971) de Juan José Arreola, el conte “Pigmalión” (1987) de Manuel Vázquez Montalbán, l'obra de teatre *Personal e intransferible* (1988) de Carmen Resino i una altra peça teatral, *Una Ofelia sin Hamlet* (1991) d'Eduardo Quiles.

D'altra banda, a “Pigmalión y la estatua: muestras de un tema ovidiano en la poesía española”, Cristóbal estudia la presència del mite de Pigmalíó a la poesia espanyola del Segle d'Or i complementa, així, l'estudi de Rueda perquè aprofundeix en un gènere que pràcticament no havia sigut explorat per la seva predecessora. Cristóbal examina més a fons les obres de Gutierre de Cetina, Francisco de Figueroa, Pedro Calderón de la Barca i José Antonio Porcel. Pel que fa a les obres posteriors al segle XX, analitza poemes de Bartolomé Lloréns, José Hierro, Víctor Botas i Javier Velaza.

2.3. Metodologia, marc teòric i anàlisi comparativa

Bona part dels conceptes esmentats i desenvolupats en aquest marc teòric sobre literatura comparada i mitologia són els que aplico de forma directa en l'anàlisi de *Pygmalion* i *La salvatge*.

La metodologia comparativa constitueix l'esquelet vertebrador de la meua investigació, en la qual acaro dues obres de períodes i literatures diferents. En aquest sentit, i tenint en compte la distància cultural entre els textos seleccionats, he optat per aproximar-me a la perspectiva del nou paradigma de la literatura comparada –inicialment assenyalat per Bernheimer (1995)– en tant que la meua anàlisi té en compte altres factors a banda de la literarietat. En concret, el context social hi cobra molt de pes, ja que per tal de determinar si les actituds de les protagonistes poden ser considerades progressistes des d'una mirada feminista, cal considerar les convencions socials de l'època en què foren escrites. Els conceptes de traducció i adaptació els aplico quan tracto la recepció de l'obra de Shaw a Catalunya, ja que *Pygmalion* s'ha popularitzat en bona part gràcies a les versions d'Oliver i Bru de Sala, les quals examino tenint en compte els recursos lingüístics que empen per referir-se i caracteritzar les protagonistes i, a més, les contraposo al text original de Shaw.

Quant als conceptes tractats en l'apartat de mitologia, faig referència a la mitocrítica i a la mitoanàlisi en l'anàlisi de les obres seleccionades. D'una banda, aplico la metodologia mitocrítica quan em fixo en l'evolució i interacció dels personatges ja que, més enllà d'Eliza i *Dolores*, tinc en compte els personatges secundaris de les obres. D'altra banda, segueixo la metodologia mitoanalítica en les seccions dedicades a estudiar les intertextualitats de *Pygmalion* i *La salvatge*,⁵⁶ ja que Shaw i Simó semblen al·ludir a diverses obres literàries que contenen mitemes del mite de Pigmalíó. Seguint en la línia de la intertextualitat, la secció 2.2.5 “Pigmalíó: mite i adaptacions” considero que és molt útil per observar com el mite original ha perviscut i ha mutat al llarg de la història de la literatura, fet que m'ha ajudat a determinar que Shaw i Simó prenen com a referents altres relectures del mite posteriors a l'ovidiana.

⁵⁶ Seccions 3.6 “Influences in Shaw's *Pygmalion*” i 4.7. “Influències en *La salvatge* de Simó”.

3. **PYGMALION** BY GEORGE BERNARD SHAW⁵⁷



Il·lustració 3: Escultura "Pigmalió i Galatea" (1909), d'Auguste Rodin

⁵⁷ In order to obtain the mention as International PhD, this chapter is in English. I have decided to write this chapter in English because most of the articles and books I quote were published in this language and, besides, I have read and analysed the original version of play. In this sense, I would like to thank again Maureen O'Connor, from the University College Cork, and Guillem Colom-Montero, from the University of Glasgow, for their feedback regarding my written expression in English.

3.1. Contextualization: Evolution of feminism and first wave feminism

In order to provide an accurate analysis of the representation of the Galateas in the works of Shaw and Simó it is necessary to pay attention to the context that surrounded their lives as well as the evolution of Modern Western feminism. *Pygmalion* (1916) must be inscribed on the first wave feminism, whereas *La salvatge* (1993) belongs to the third wave feminism (although Simó's trajectory is found in between the second and third waves). It must be highlighted that feminism in Spain flourished later than in Great Britain and the Francoist dictatorship signified a backward in women's rights. The classification of the conventional periods (or waves) of the Modern Western feminist history presents some deviances in the Spanish context, especially the first wave –the second one started around the sixties, like in other European countries, in spite of the dictatorship. The first wave was, by far, more conservative in Spain. Although at the beginning of the twentieth century the Spanish society raised its concern about women's rights, this preoccupation was mostly centred in education, barely giving any importance to political aspects such as suffrage.

At the end of the eighteenth century began a public debate –commonly regarded as the Woman Question– about the position of woman in society, which a century later originated the emergence of the New Woman. In the context of England, the Woman Question was raised by Mary Wollstonecraft in *The Vindication of the Rights of Woman* (1792), where she compared the relationship between men and women to the one between masters and slaves. Written at the beginning of the French Revolution, this text is one of the earliest manifestations of liberal first wave feminism in Europe, and it is still considered a seminal text. Wollstonecraft's life and works became an important source of influence for subsequent feminist thinkers and, since then on, more women started advocating for their equality and criticised the conventional femininity.

At the same time, two other texts of feminist activism that considered the rights of women as citizen were published in France: *Sur l'Admission des femmes au droit de cité* (1790) by Marquis of Condorcet and *Déclaration des Droits de la femme et de la citoyenne*

(1791) by Olympe de Gouges. Unfortunately, the effort of feminist writers was not well received during the Revolution,⁵⁸ but it laid the basis for future feminist collective action. Regarding the feminist expressions in the U.S.A., it is important to remark the *Seneca Falls manifesto* (1848) as it was the first document that described women's grievances and demands.

Shaw's ideas about "The Womanly Woman" and his feminist views gathered in *The Quintessence of Ibsenism* (1891) exerted a significant influence on the feminist movement. Shortly after the publication of his book, the novelist Sarah Grand coined the term "New Woman" in her article "The New Aspect of the Woman Question" (1894) (Rubinstein, 1986: 21). Using a vocabulary more natural than Shaw, Grand distinguished between the "cow-woman", the "scum-woman" and the "New Woman": "cow-women" were treated by men like domestic cattle, and "scum-women", as prostitutes; contrary to these undesirable models stand the "new women", who rejected the idea that "Home-is-the-Woman's-Sphere" and aimed for a remunerated activity (Caine, 1997:135). Greg Buzwell (2016) defines The New Woman as free-spirited and independent, educated, and uninterested in marriage and children, and highlights that she threatened conventional ideas about ideal Victorian womanhood. Elaine Showalter claimed the New Woman was "challenging the institution of marriage and blurring the borders of the sexes" (1992: 169).

The historical and cultural divergences opened a gap between some European countries and Catalonia. Montserrat Palau (2004: 21) explains that, whereas in Northern Europe or Great Britain women with education could access to the labour world and follow the ideal of the New Woman, the "Mancomunitat" forged a traditional model for the modern Catalan woman, ruled by conservative, nationalist and Catholic principles:

La dona moderna que necessita i crea la Catalunya moderna de la Mancomunitat segueix, tot i els petits avenços, el model decimonònic d'àngel de la llar. A diferència d'altres països, la dona moderna catalana, i en conjunció amb els plans de modernització de la Mancomunitat, en contraposició als aires de secularització i

⁵⁸ Olympe de Gouges (1748-1793) is the pseudonym of Marie Gouze. She was a writer apart from a philosopher and a social activist and she was condemned to the guillotine two years after of the publication of her book.

emancipació promoguts per moviments sufragistes internacionals, es basava en un model de dona tradicional –ara ja amb accés a la formació i a algunes esferes de treball–, caracteritzat per la seva confessionalitat i nacionalisme, per la seva identitat catòlica, catalanista i conservadora.

In some European countries and in the United States, the New Woman had access to superior studies that enabled her to work and gain economic independence. Nevertheless, the Catalan modern woman, according to the measures of the “Mancomunitat”, could only access to a few professional positions that granted her traditional female values. Mary Nash (1988) claims that the prototype of the modern woman in Catalonia was characterized by their strong Catalan, nationalist and conservative identity, and by a vindication of a cultural formation.

While the first rumblings of an organized feminism were afoot in the United Kingdom, the predominant cultural movement in Catalonia was “la Renaixença”, a nationalist movement that intended to improve the situation of Catalan. Being the linguistic and literary preoccupations the main ones of the Catalan writers, it was not easy for women to be listened to. Furthermore, poetry was the predominant literary genre during “la Renaixença”, which led the Catalan feminine literature to a multiplicity of problems related to style and evolution. For this reason, Catalan writers were not able to offer a parallel literature against oppression such as the one that was taking place in the United Kingdom (*ibid.*). Dolors Monserdà (1845-1919) would be the first woman to write feminine novels in Catalan⁵⁹ but, because of her religious and traditional principles, she positioned herself against revolution to achieve women’s suffrage. Carme Karr (1885-1943) is generally considered the first Catalan female writer who fought for women’s rights from a conservative political party (“la Lliga”) (Gabancho, 1982: 47). All these things considered, it is not surprising that the prototype of the New Woman would still not exist in Catalonia by those years.

The New Woman threatened the idea of the Victorian ideal womanhood and, hence, it had many detractors who sustained that the New Woman was a menace to humanity. The New Woman was against the ideal stereotype of woman during the Victorian era,

⁵⁹ Pilar Maspons (Maria de Bell-lloch) was the first Catalan women writer but, contrary to Monserdà, she did not address feminine topics. Her major work, *Vigatans i Botiflers* (1878) is a historical novel about La Renaixença.

known as “the Angel in the House”, a kind of woman who was supposed to be passive, weak, graceful, self-sacrificing and pure. Kimberley Reynolds and Nicola Humble define the Angel in the House as “the virtuous wife-mother, centre of hearth and home, repository of the conscience of the bourgeois industrialist state, devoted to the domestic crafts, entirely without sexual impulses” (1993: 11). Hence, the main virtue of a Victorian woman was to be submissive to her husband and family.

The phrase “The Angel in the House” comes from the title of a poem written by Coventry Patmore to memorialize his deceased wife, Emily, in which he exalts the virtues of an ideal wife. Although it received little response at its initial publication, the poem became more and more popular among the feminist circles that were gaining weight as a source of social and political power at the century. For instance, Sandra Gilbert and Susan Gubar elaborate on these key virtues in *The Madwoman in the Attic* (1979), where they state that female characters are depicted either as angels or as monsters in literary works. Given the strong prejudices rooted in literature by male writers, female writers did not know how to write nor depict themselves. To start with, it was generally accepted that writing and thinking were male activities; Gilbert and Gubar (1979: 3-4) describe this patriarchal belief by referring to one of the most famous poets of the Victorian era:

Is the pen a metaphorical penis? Gerard Manley Hopkins seems to have thought so. In a letter to his friend R. W. Dixon in 1886 he confided a crucial feature of his theory of poetry. The artist’s ‘most essential quality,’ he declared, is ‘masterly execution, which is a kind of male gift, and especially marks off men from women, the begetting of one’s thoughts on paper, on verse, or whatever the matter is.’ In addition, he noted that ‘on better consideration it strikes me that the mastery I speak of is not so much in the mind as a puberty in the life of that quality. The male quality is the creative gift.’ Male sexuality, in other words, is not just analogically but actually the essence of literary power. The poet’s pen is in some sense (even more than figuratively) a penis.

Consequently, if a woman attempted to write, it was believed that she crossed the natural boundaries and that is why writing and other creative and critical thinking activities were reserved for men.

A similar concept to “the Angel in the House” spread over Spain in the nineteenth century: the dominant model of women was based in domesticity, following the prototype of *La perfecta casada* (1583) –the perfect wife– written by Fray Luís de León. Again, women were expected to focus exclusively on their family, home and husband:

“el servir al marido, y el gobernar la familia, y la crianza de los hijos, y la cuenta que juntamente con esto se debe al temor de Dios, y a la guarda y limpieza de la consciencia (todo lo cual pertenece al estado y oficio de la mujer casada)” (Fray Luís de León, 1583: 10). Following this line, Antonio Surós wrote a manual⁶⁰ for women in order to prepare them for becoming teachers or mothers; Surós stated that women’s main function was to obey their husband and to take care of their family before themselves (1998: 78-79).

During the second half of the nineteenth century, the resistance to traditional feminine virtues became stronger, and both female and some male writers advocated women’s rights. It is in this period when the first mention of the term “feminism” must be contextualized, although there is not a consensus on who was the first to introduce it. On the one hand, Mary Nash (2004: 113) claims that the term was coined by the French activist Hubertine Auclert in 1882 in the journal *La Citoyenne*.⁶¹ On the other hand, M^a Ángeles Larumbe (2002: 51) points out the socialist scholar Charles Fourier as the first one to implement this concept. What seems clear, though, is that feminism should be placed in France at the end of the nineteenth century and, according to M^a Àngels Francés, it imitated other social movements such as socialism, anarchism or nationalism (2008: 23-24). The term “feminism” did not appear after more than twenty years in Catalonia and it was first used by Dolors Monserdà in the essay *El feminisme a Catalunya* (1907).

The context of industrial society and liberal politics of the late nineteenth century fostered the rise of the first wave feminism that finished at the beginning of the twentieth century. It focused on overturning legal inequalities, particularly addressing issues of women’s suffrage. The first wave feminism basically consisted, according to Karlyn Kohrs Campbell (1989), of white, middle-class and well-educated women.

⁶⁰ *Lecciones de higiene y economia doméstica*. This work became highly relevant in the Spanish context as it was used as a manual at schools (since 1880), and it received three major awards: at the Exposición Nacional Pedagógica (1882), at the Exposición Regional Aragonesa (1995) and by the Univeristy of Barcelona (1888). The book was reprinted in 1998, which is the edition cited in this text.

⁶¹ Auclert affirmed that political rights are “l’axe de la question féministe”, and that the end of “l’esclavage des femmes” requires of legal and civic reforms that eradicate sexual inequalities (Dunglas and Rouch, 1978: 62-64).

Nevertheless, women of colour, such as Ida B. Wells or Mary Church Terrell, attempted to prove how sexism and racism functioned both as main tools of white male dominance. Simultaneously, a distinct socialist/Marxist feminist current was being developed. Charlotte Kroløkke and Anne Scott Sørensen compare the two main feminist mainstreams of that time: “Liberal and socialist/Marxist feminism shared a basic belief in equity and equal opportunities for women and men, but the latter focused particularly on working-class women and their involvement in class struggle and socialist revolution” (2005: 6).

Two representative female writers of the first wave are Virginia Woolf and Simone de Beauvoir. In *A Room of One's Own* (1929), Woolf presented the concept of female bisexuality and focused on women's voice and style of writing. In *The Second Sex* (1949), Beauvoir developed the notion of women's otherness or, in other words, the processes of “othering” women in patriarchal societies. Indeed, *The Second Sex* is widely accepted as a foundational work in the history of feminism that has had a major influence in the opening of the second wave feminism. With this work, Beauvoir introduced the notion that being a man or a woman is something that is unconsciously learned and socially imposed. The arrival of this book in the Catalan context did not take place until 1968 thanks to the edition of Josep M. Castellet entitled *El segon sexe*.⁶²

Regarding the earlier male supporters of feminism, John Stuart Mill was a main figure that exerted a significant impact on Shaw's thinking. Mill (1806-1873) was a liberal philosopher that was elected a member of the Parliament for the City of Westminster in 1865 on a platform including votes for women. Mill's wife, Harriet Taylor Mill (1807-1858), was a major influence in his progressive ideas about women's rights. While his thoughts of equality of sexes flourished, the Kensington Society (1865-1868) was formed. This was a discussion society for middle-class educated women whose interest was to fight for women's rights, such as suffrage, access to higher education

⁶² The publication of the Catalan translation was delayed because of the Francoist dictatorship. The book contained an introduction by Maria Aurèlia Capmany in which she criticizes the regime: “La mística de la feminitat havia fet ja la seva feina i havia destruït ràpidament tota l'obra que mig segle d'educació liberal havia intentat molt feblement aconseguir” (1968: 18).

and property rights in marriage. One of the most important achievements of the Kensington Society was the collection and delivery of a petition to parliament for women's suffrage. This committee was led by women including Barbara Bodichon, Emily Davies, and Elizabeth Garrett. Mill accepted to present the petition to Parliament as long as they could gather at least 100 signatures, an amount that was by far surpassed: they collected 1499 women's signatures (Dingsdale, 2007).

Mill's ideas about feminism are gathered in his famous essay *The Subjection of Women* (1869), in which he declared that women's inferior position was not natural but was the result of political oppression by men: "What is now called the nature of women is an eminently artificial thing –the result of forced repression in some directions, unnatural stimulation in others" (1869: 38-39). Gail Finney elaborates on that and adds that Mill "deplores the fact that women have been socially conditioned to live for others and deny themselves, to shut themselves off from productive occupations, and, worst of all, to assent in their own subjection" (1989: 6). Mill also stated that the imbalance between genders jeopardized social progress: "The principle which regulates the existing social relations between the two sexes –the legal subordination of one sex to the other– is wrong in itself, and now one of the chief hindrances to human improvement, and that it ought to be replaced by a system of perfect equality, admitting no power and privilege on the one side, nor disability on the other" (1869: 1). Mill's ideas, as I will later explain, were developed by Shaw.

Mill's feminist thoughts propagated in Spain thanks to the translation of Emilia Pardo Bazán *La esclavitud femenina* (1892). Three years before, it had already been translated into Spanish by Martina Barros, *La esclavitud de la mujer* (1879) in Chile, but Barros's work did not spread over the Iberian Peninsula. Pardo Bazán was one of the main Spanish defenders of women's rights and her feminist task concentrated in her last decades of life, when she wrote about women's educational opportunities and the need to treat them as equal individuals. In the prologue of the translation, Pardo Bazán recognized that, although there had been huge advances in Europe, women's condition still needed large improvement and she doubted whether the society was prepared for understanding Mill's concepts. According to Bazán, the productivity and

economic growth that some advanced European were experiencing, was not accompanied by a corresponding evolution in moral terms (1892: 19), which meant that women's condition could not improve much.

Pardo Bazán's uncertainty about the awareness of feminism in Spain was shared by other feminist thinkers, such as the teacher Concepción Saiz Otero, who observed a huge gap between Spain and other European countries in terms of basic education, basically because of the high rate of illiteracy –three and a half million men and two and a half million women– which hindered the expansion of feminist ideas. Indeed, the feminist movement in Spain was neither as solid nor as organized as it was in the United Kingdom. Besides, the political situation of Spain during the Bourbon Restoration (1874-1931) prevented the emergence of a liberal feminism based on achieving gender equality through political reform. Pilar Folguera (1988) expounds how the political situation of Spain jeopardized feminists' ideas: liberalism in Spain was scarcely established and embedded in the society and in the politics of the 18th and 19th centuries and that is why feminism and suffragism as well-organized movements did not appear until the mid-20th century. Before then, there were only some isolated characters, such as Emilia Pardo Bazán, Concepción Arenal or Rosalía de Castro, who reflected in their literary works their worries for the civil rights and the instruction of women, or some independent groups that denounced, in the press, women's political rights and, more specifically, women's voting rights.

Education became the central aspect of the feminist program in Spain, and it was regarded a key question for the social progress. As Júlia Boada puts it, feminist supporters understood that the right to education meant social progress, which would benefit the society and, consequently, education would foster women's emancipation (2007: 12). In the Catalan context, the poetess Maria Josepa Massanés demanded a female education and women's intellectual emancipation in her work *Discurso preliminar* (1841).⁶³ Some years later, other Catalan writers such as Dolors Monserdà, Maria

⁶³ Montserrat Palau notes that her petition in favour of women's education must be placed, still, in a quite conservative position, as Massanés declared that: "La instrucció i els estudis femenins no han d'anar en contra de les seves ocupacions domèstiques" (2004: 19).

Domènech and Carme Karr fought for widening the educational offer for women, though from a traditionalist perspective.⁶⁴

Due to the fragility and corruption of the Spanish and Catalan political system, citizens did not identify social progress with political rights. There was also a huge gap between the political, social and economic development of Spain and the most progressive European countries. It is not surprising that the feminist movement did not focus on the concession of political rights such as suffrage: an attitude that distanced Spanish feminism from the suffragist movement developed during the first wave in the Anglo-American context. I must highlight, though, that as Mary Nash (1988) points out, feminist theories were more progressive in Catalonia than in the rest of Spain: the first University female student was enrolled in a Catalan university, the two first female doctors from the Spanish state awarded their PhD in Catalonia and, furthermore, thanks to the Mancomunitat and the Second Republic, Catalonia passed some progressive laws that were not institutionalized in other parts of Spain.⁶⁵

Spain suffered a complex situation at the beginning of the 20th century, and, in some cases, the label “feminism” was applied as a criticism and as a means for ridiculing. For instance, detractors of feminism considered some feminist advances from other European countries either as too dangerous or as a ludicrous exaggeration (Bieder, 2005: 226). Geraldine Scanlon associates Spain’s failure to achieve a significant feminist movement with the rigid class structure and the willingness to preserve class’s interests in the society. The writer adds that international feminism was, mainly, a middle-class movement; on the contrary, Spain was sustained by the fragility of the petite-bourgeoisie, which the Glorious Revolution (1868) turned into a political and social debilitated class (Scanlon, 1976: 11). It must be stated, though, that during the first decades of the twentieth century, various voices demanded to consider women as citizens with suffragist rights. From a conservative perspective arose the journal

⁶⁴ Montserrat Palau (2008: 83) points out that their feminist task, such as the creation of the “Comissió de Dames de la Solidaritat Catalana” (1906), did not have any impact on the political life of women.

⁶⁵ For more information related to this topic, read the article written by Montserrat Palau and Montserrat Duch, “Los obstáculos a la plena ciudadanía de las mujeres catalanas (XIX-XX): formación y titulaciones universitarias y ejercicio profesional” (2018).

El Pensamiento Femenino, a moderate and more centralist current was represented by ANME (Asociación Nacional de Mujeres Españolas), and there was also a socialist and anarchic feminism. The instauration of the Second Spanish Republic and the concession of vote in 1933 enabled women's participation in politics. However, women's vote was not achieved because of the suffragists' pressure but because of the legislation that should go in accordance with the democratic regime.

Montserrat Palau and Montserrat Duch (2016: 163-178) collect in their article "Women's bodies, sexuality and the Republic" the main changes that women underwent during the Spanish Republic (1931-1939). Women gained more rights and could lead a more active life, which was directly reflected in the fashion: women's clothes became more functional and lighter, as they increasingly started to show their legs and bodies. Parallely, women went out to work and gained access to the public sphere and a few of them took part in political parties –although the cultural discourses still reproduced the old models of domesticity. Regarding women's education, in 1932, the "Institut-Escola" opened in Barcelona and, during the war, the Generalitat offered equal opportunities in the workplace and created the Institute for Professional Adaptation of Women (1937). In relation to the rights for women's bodies, the interest in sexology and sex education grew and, moreover, doctors and psychiatrists stressed the need to introduce birth control and combat health problems by reforming sexual habits. This led both the Spanish and the Catalan government to introduce laws and measures regarding the body and sexuality of women. Compulsory maternity insurance was approved in 1931 but, unfortunately, it did not cover domestic service workers. Also, laws of civil marriage and divorce were passed and the parliament of Catalonia abolished the marital authority principle, aiming at removing the old hierarchical model of marriage based on female obedience. Furthermore, the Generalitat established voluntary abortion in the health service in 1936.

The feminist activity came to a halt after the Civil War (1936-1939) and the subsequent defeat of republican forces. During the Francoist dictatorship the situation of women went back especially in terms of economic independence, since they were impeded to have a remunerated job. During the Civil war years (1936-1939) women's work

condition improved: there was an imperious need to avoid paralyzing the industry and women occupied the vacant places that were left by the men recruited in the war. Some feminists from the anarchist organization “Mujeres Libres” demanded that women should always have access to paid jobs and asked for economic independence and emancipation: “Las mujeres deben ser económicamente libres... Sólo la libertad económica hace que todas las demás libertades sean posibles, tanto para los individuos como para los países” (Nash, 1999: 185).

The anarchist Federica Montseny also had an active role in the fight for women’s rights. She was appointed as Minister of Health and Social Assistance and became the first woman in Spanish history to be a cabinet minister. As she held anarchic thoughts, she was dubious about accepting the government position but, given the extraordinary situation of the Spanish Civil war, Montseny considered necessary to change the situation of her country from within the Government. During her six months in front of the Ministry, she tried to pass a law in favour of abortion, although it never became effective. However, she achieved, among other advances, to promote the use of contraceptive methods for the first time in Spain and to inaugurate the first rehabilitation centre for drug-addicted individuals. Montseny also led a campaign that provided asylum to prostitutes, as well as some tools that helped them find another way of living (Huguet, 2021).

In 1938 the regime promulgated the law called “Ley de Subsidios Familiares” with the aim of “elevar y fortalecer la familia, evitar que se rompa el equilibrio económico del hogar de forma que obligue a la madre a buscar en la fábrica o taller un salario con que cubrir la insuficiencia del conseguido por el padre, apartándola de su función suprema que es la de preparar a sus hijos”.⁶⁶ Afterwards, the restriction of female work was stated in “Fuero del Trabajo” (1938) under the moto “Liberar a la mujer casada del taller y de la fábrica”; the preface of this law defined that the tendency among the New State was that women devoted all their attention to the home and stopped working outside the domestic space.

⁶⁶ Transcribed by Carme Molinero in *Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada en un “Mundo Pequeño”* (1998: 114).

Indeed, the protection of the family became the primordial concern of the “New State”. As Carme Molinero (1998) explains, the Francoist dictatorship relegated women at home with the only social function of becoming wives and mothers. In order to reinforce women’s subordinate position, the Civil Code from 1889 was reimplemented: it portrayed women as both intellectually and physically impaired, which meant they needed to depend on a paternal or marital figure. With the Civil Code, women lost the powers of decision and their goods, if their husband wanted. The feminine dependence was justified in the following way: “el matrimonio exige una potestad de dirección que la naturaleza, la religión y la historia atribuyen al marido”.⁶⁷

To sum up, Shaw’s masterpiece was fostered by the industrial society and the liberal politics that took place in the late nineteenth century. This period of social change overlapped with the Queen Victoria’s reign in Britain and both the traditional notion of femininity and the widely accepted archetype of the “Angel in the House” were, progressively, countered by feminist writers. The first wave feminism mostly focused on achieving women’s suffrage but, at the same time, the social and Marxist feminism claimed equal opportunities for women and men, including education and working outside the home. Nevertheless, the concerns about women’s political and educational rights were not so extended in Spain, since the sociopolitical situation of the country delayed the interest for feminist ideas. Having arrived at this point, I can proceed to analyse *Pygmalion* from a feminist perspective and see if Shaw reflects, or not, the concerns of the first wave feminism in his play.

⁶⁷ Transcribed by Giuliana di Febo in *Resistencia y movimiento de mujeres en España 1936-1976* (1979: 131).

3.2. An introduction to George Bernard Shaw

George Bernard Shaw (1856-1950) was an Irish playwright who wrote more than sixty plays and other non-fiction texts such as articles and reviews. His prolific and valuable work led him to be awarded the Nobel Prize in Literature in 1925 and he became a popular figure and a pre-eminent public intellectual of his time: “Reform is the chief impetus for his enormous corpus of writings, extending from his drama to include his pamphlets, speeches, and massive journalistic output. And his influence appears to be timeless: a scholarly survey from 1995-2000 shows that Shaw remained at the top of a group of the most cited public intellectuals a half-century after his death” (Kent, 2017: 11).

He was born in Dublin and was the third son of an unstable couple; Shaw’s father, George Carr Saw, suffered from severe problems of alcoholism that put at risk the marriage with his wife Bessie. Bessie could not bear his husband’s aggressive attitude any longer and, finally, she divorced and left for London with her daughters in 1871. Shaw was highly disappointed with the attitude of his father, who upset the young boy: “The wrench from my childish faith in my father as perfect and omniscient to the discovery that he was a hypocrite and a dipsomaniac was so sudden and violent that it must have left its mark on me” (Holroyd, 1990a: 15). Four years later, Shaw followed his mother and sister to London, and started his career as a writer. Unfortunately, publishers did not appreciate Shaw’s first novels, and he struggled financially and depended on his mother’s support.

Shaw became interested in politics and, in 1884, he joined the Fabian Society, a political think tank that gathered many prominent left-wing intellectuals that aspired for a gradual and peaceful social reform. Shaw’s involvement with the Fabian movement is reflected in his editing of the famous tract *Fabian Essays in Socialism* (1889). He combined his political affairs with writing book reviews and articles of art, music and theatre criticism, and he worked as a theatre critic for the *Saturday Review*. Shaw’s interest and sensibility towards art and, especially, music was prompted by her mother and her partner, Lee. Apart from his solid knowledge on the musical field,

Shaw's task as a literary critic distinguished him from others because he could find a perfect combination between life and art. Far from living in an ivory tower, as many other reviewers, Shaw was interested in social issues:

His advantage over those critics was that, in seeking to encourage art that was nourished by the facts of life without idealistic falsification, he never 'lost insight of my serious relation to a serious public'. This was what he had in common with Ruskin and Morris. At least three times every week he would abscond from literature and art, go down among the Fabians and, like a man bathing himself, 'talk seriously on serious subjects to serious people. For this reason -because I persisted in socialistic propaganda- I never once lost touch with the real world.' The real world without art was deeply unsatisfying to Shaw, but the art world without reality seemed worse (Holroyd, 1990b: 145).

Probably because of his social and Fabian interests, Shaw refused to embrace the widespread philosophy at his time of "art for art's sake" philosophy. Contrary, Shaw insisted that "the theater had a sacred trust to engage, convert, and empower thoughtful people to correct the social, economic, and political injustices they should see around them" (Hadfield and Reynolds, 2013: 12). Until the end of the 19th century, theatre style in London was highly conservative and, as a result, Shaw's plays barely received any attention. Shaw benefited from the arrival of European avant-garde theatre in London, as this meant his iconoclast style was no longer unacceptable: conservative dramatists felt forced to reconsider their art, expanded the thematic material of the stage including topics such as family tragedy and social corruption, allowed for the subtle and unsteretyped characterization and even considered acceptable the unhappy ending in domestic drama (Booth, 1991: 173).

Shaw's first plays were published in two volumes entitled "Plays Unpleasant" – *Widowers' Houses* (1892), *The Philanderer* (1893) and *Mrs. Warren's Profession* (1893)– and "Plays Pleasant" –*Arms and the Man* (1894), *Candida* (1894), *The Man of Destiny* (1897) and *You Never Can Tell* (1897). These plays share a witty social criticism that arouse from Shaw's Fabianism. Although they have never been highly praised, these works constituted the basis for his literary career. Shaw's writings became more mature toward the end of the 19th century, with *Caesar and Cleopatra* (1898) and *Man and Superman* (1903). After the latter, Shaw wrote what would be considered his foundational plays that established him as one of the most admired dramatists of his

time: *Major Barbara* (1905), *The Doctor's Dilemma* (1906), *Androcles and the Lion* (1912), *Pygmalion* (1916) and *Saint John* (1923).

Pygmalion premiered in Vienna in 1913 translated in German, and one year later it was performed in New York, for the first time in English. Some months later, in 1914, it debuted in London at His Majesty's Theatre with the well-known actress Mrs. Patrick Campbell playing the role of Eliza. *Pygmalion* has been widely revived and adapted; these are, chronologically ordered, the main productions that had a major impact on the diffusion of Shaw's play:

- *Pygmalion* (1935), a German film adaptation directed by Erich Engel.
- *Pygmalion* (1937), a Dutch film adaptation directed by Ludwig Berger.
- *Pygmalion* (1938), a British film adaptation directed by Anthony Asquith and Leslie Howard.
- *My Fair Lady* (1956), a Broadway musical by Lerner and Loewe.
- *My Fair Lady* (1964), a film version of the musical directed by George Cukor.

Because of the subsequent film adaptations, Shaw felt forced to change the first English edition of *Pygmalion*. The first version published in book form appeared in 1916, and it was based on the original play. In 1939, the author included some modifications as he was particularly annoyed with the ending of the film released the previous year. The 1939 edition, though, was soon substituted by the 1941's version, which has been accepted as the "legitimate" version of the play.

3.3. Biographical aspects of Shaw in *Pygmalion*

Some features of Shaw's biography can be observed in the character of Higgins, such as the lack of attraction to women. Alfred Charles Ward highlights that Shaw was "resistant to emotional entanglements" (1975: 486), a feature also shared by the protagonist of the play. At forty-two years old, Shaw married Charlotte Payne-Townshend, with whom he had no child. Their relationship was not sustained on love or passion, but on respect. Charlotte, though, was not the first woman in Shaw's life; his biographer Michael Holroyd explains: "There were three categories of relationship in Shaw's life: flirtations with single women, usually at this time young Fabian girls; philanderings with the wives of friends, usually socialist colleagues; and a consummated love affair with a divorced or separated lady" (1990b: 151). However, the affairs with these women rarely went beyond the exchange of letters and, hence, these relationships were more ethereal and platonic than carnal: "Despite his unflagging intellectual commitment to feminism, deep ambivalences coloured his personal relations with women. Pursued all over London by the most advanced women –actresses, artists, and intellectuals– Shaw nevertheless kept his virginity until age twenty-nine" (Peters, 1998: 13). His love affairs rarely lasted for a long time, and he often felt attracted to older women, trying to avoid sexual courtship. The prominent parallelisms between Higgins and Shaw signal that the literary character could be an alter ego of the writer.⁶⁸

Shaw's unromantic view of love and indifference towards young women might be influenced by the unfortunate marriage of his parents. The professor (like Shaw) may be a cold, insensitive man, who shows a lack of passion and affection towards Eliza. Nevertheless, contrary to many other men, Higgins would never abuse her physically. It does not seem implausible that Shaw is criticising the aggressive and brutal attitude of men who, like his father, exercised violence towards their wives. Bessie started a sentimental relationship with a music teacher, Lee. Then, Shaw discovered his passion

⁶⁸ Shaw states at the preface of his play that his main literary character is inspired on Henry Sweet, a British linguist who died a year before *Pygmalion* was published. Geoffrey Sampson (1980) explains that Sweet was a pioneer in the study of phonetics but, despite his talent, he never got an academic position due to his personal animosities against other scholars. Shaw might use Sweet as a distracting technique: the writer would not like readers to identify himself with Higgins.

for music through him and idolized Lee, to the extent that he even wished he was his biological father (Holroyd, 1990a: 24-25). Thanks to Lee, music became part of Shaw's life and works. Indeed, the playwright's deep interest in music would accompany him the rest of his life: "there is a music of words as well as of tones [...] If you study operas and symphonies, you will find a useful clue to my particular type of writing" and, on another occasion, he affirmed: "my method, my system, my tradition, is founded upon music" (Holroyd, 1990a: 57, 343). Shaw's taste for music and his well-trained ear are, inevitably, present in the play. The script and dialogues are so rhythmic and melodic that they can easily be turned into music, as happens with the musical adaptation *My Fair Lady*.

As the next section explores, Shaw is considered a defender of women's rights. He claimed that women should receive a proper education and workplace, and he opposed the Victorian belief that women's place was the home. His mother, who was an extremely powerful and decisive woman, could have been a source of inspiration "due to her passion for work, and lack of focus on household chores" (Gallardo, 2001: 50). Bessie was not lucky with her romantic relationships, to the extent that she felt forced to separate from her first husband, Shaw's father, as his violent attitude (enhanced by his alcoholism) was totally unbearable. Unfortunately, her relationship with Lee did not have a happy ending either and, when she observed that the music teacher seemed attracted to her daughter, she was not afraid of starting her own business by taking advantage of all she had learnt from him: "When Lee began forcing his attentions on Lucy, Bessie took the 'Method', his yoga-like approach to teaching voice, and set up shop herself. It was a more radical move than that of Eliza in *Pygmalion* (another Elizabeth) who only threatened to appropriate Higgins's method of voice articulation" (Peters, 1998: 7).

Eliza resembles Bessie, although the latter was even stronger and braver than the literary character: Eliza says that she might create an academy for teaching phonetics, but readers never see this happening. Contrary, Bessie does actually act on the commitment of starting her own business and she is able to be economically independent. Shaw's sister, Lucy, also became a powerful model of desirable

womanhood. As well as Bessie, she developed a professional career outside the home space: she was a singer in *opera bouffe*. Without any doubt, these two women awakened Shaw's interest in the female sex:

Both women rebelled against their gender defined roles and were crucial in Shaw's sympathy with the plight of the independent woman. But it was his mother's assertion of female power and her defiance of assigned female roles concerning sexuality, respectability, and career fulfilment that most affected Shaw (Peters, 1998: 6-7).

The influence of Shaw's mother is clearly evident in *Pygmalion*. Firstly, the writer explores the intersection of male artistic creation –Higgin's linguistic classes and experiments would be comparable to Lee's musical lessons– and female self-creation –Eliza's transformation resembles Bessie's empowerment. And, secondly, Eliza might have been named after Shaw's mother as a tribute to her, as both Bessie and Eliza are two diminutive forms of Elizabeth.⁶⁹

⁶⁹ However, another plausible option (see chapter 2.2.5. "Pigmalió: mite i adaptacions") is that Shaw was inspired by some German writers (such as Bodmer) who used the name "Elise" to refer to the statue of the Pygmalion myth, Galatea.

3.4. Shaw's vision of women

Shaw thought that women also wanted (and needed) to fight for their passions, ambitions and liberty, which brought him to conclude: “Now of all the idealist abominations that make society pestiferous I doubt if there be any so mean as that of forcing self-sacrifice on a woman under the pretense that she likes it; and, if she ventures to contradict the pretense, declaring her no true woman” (1989: 55). In *The Quintessence of Ibsenism*, Shaw defended the right of women to be egocentric and declared that the “Womanly Woman” must repudiate “her womanliness, her duty to her husband, to her children, to society, to the law, and to everyone but herself” (1891: 44). A personal anecdote of Shaw's biography reflects this belief. Shaw held a relationship with the actress Mary Hamilton, with whom he corresponded during a few years.⁷⁰ In one of the letters Mary send Shaw, she raised her doubts regarding whether to follow her career as an actress or to take care of her ill mother. Shaw replied in the following letter: “One must be human and helpful; but there is a limit to self-sacrifice: no man sacrifices his career to nurse his father; not does public opinion allow a father to demand or allow such a sacrifice” (Conolly, 2013: 100).

Shaw's eyesight and social passion highlighted the problem of women's inequality, and he believed that the root of that social problem was to be found in the institutions and prejudices of the early twentieth century. Shaw addresses women's needs in his plays and highlights some injustices related to love and marriage. Shaw's feminist ideas flourished in the context of the Fabian society and his reflections on women were based on an androgynous principle: “Shaw's radical feminist view was that human nature is neither exclusively masculine or feminine, but a mixture of the two, with the perceived attributes of womanliness and manliness owing more to the pressures of environment and convention than to any natural, deep-seated traits of personality” (Griffith, 1993: 160).

⁷⁰ Leonard Conolly analyses the relationship between Shaw and Hamilton and explains that “none of Mary Hamilton's letters to Shaw have survived, and only seven from Shaw to her are extant” (2013: 95).

Shaw has generally been considered a progressive thinker⁷¹ who supported equality between men and women. His ideas were also reflected in his plays, such as the farcical comedy about the suffragette movement *Press Cuttings*, in which Shaw supports women's struggle to gain the right to vote. Given Shaw's public ideas of gender equality and his portrayal of strong women in his plays, it is not startling that women solicited his political support: "In 1912 when actress Lena Ashwell, president of the female Three Arts Club, asked him to speak on equal rights for professional women, he readily agreed" (Peters, 1998: 18). But he seemed to dislike the idea of Woman Suffrage Campaign, as he revealed in one of his letters:

Although Shaw was in sympathy with the suffragettes' goal, he tailored the role he played to fit his own agenda. Privately to his sister, Lucy Carr Shaw, he insisted that women were better off speaking for themselves and, besides, his views on the subject were well known (Shaw, 1985: 904).

The way the Irish writer responded to this social phenomenon proves that even a progressive man might judge the concept of the New Woman with confused emotions. Shaw was only willing to accept the New Woman if her disruption was restricted to the field of the domestic and the sexual: women's power and intelligence should have little impact outside of the household (Powell, 1998: 78). As Margaret Stetz explains, like many male feminist thinkers, Shaw was an advocate for New Women as long as they were literary characters, not real women who could resemble himself, or behave as he did (2013: 11).

Following this line, Kerry Powell (1998: 77-86) suggests that Shaw was ambiguous towards New Women, especially when they started to intrude on his field, theatre. Shaw continuously discredited the efforts of women's writers; to highlight his rejection of female playwrights, he would often proceed to 'rewrite' the plays submitted by women writers for his consideration. Shaw privately envisaged that women's contribution in the world of theatre should be limited to becoming rebellious actresses who contested the authoritarian decisions of male managers instead of writing plays

⁷¹ Shaw's progressive ideas embrace the medical field as well. Although the topic is not related to this study, his comments on health care are a prominent subject in much of his work, such as the play *The Doctor's Dilemma* (1911). Apart from defending the use of anaesthesia, Shaw "addressed issues that remain more or less unsettled today: compulsory vaccination, ethics of clinical research, ethics of use of animals in research, difficulties of obtaining medical evidence of efficacy, pseudoscience, medical economics, medical specialization and credentialing, and alternative medicine" (Alston and Carr, 2016: 40).

themselves. On this point, as Powell suggests, he was “in substantial agreement with a long, often unspoken Victorian tradition which deemed the writing of drama to require a cast of mind recognized as masculine” (1998: 86).⁷² This less keen vision on Shaw’s commitment to women’s emancipation is appreciated through his personal correspondence and relationships with female playwrights.⁷³ According to Hadfield, Shaw’s efforts to liberate women from the bonds of convention may have served a wish to constrain and confine them instead of the ones he himself claimed (2013: 112). Although he did support actresses and other women working outside the domestic realm, which was itself a disruption of Victorian norms, he considered that women’s power was limited with respect to men’s: women could act, but not create.

Shaw’s feminism has been widely ignored by literary criticism. Historians who focused on the ‘first wave’ period onward either disregarded him or failed to recognize the influence he might have exerted.⁷⁴ Previously, during the between-war period, his

⁷²Shaw’s opinion about women writers reflects the dominant belief sustained during the Victorian Period (see chapter 3.1. “Contextualization: Evolution of Feminism and First Wave Feminism”).

⁷³Margaret Stetz analyses Shaw’s opposition to his disciple for marrying George Egerton, one of the most radical female writers of the 1890s. As Stetz claims, Shaw’s antagonism toward Egerton may have been merely an example of his usual response when confronting “the very thing he claimed to admire—the strong, bold, and ambitious New Woman” (2013: 134).

⁷⁴Philip Graham studies the reception of Shaw’s work from the feminist perspective and highlights the little attention he received from feminist scholars: “Banks (1986a), in her account of the social origins of ‘first-wave feminists’ born before 1871, names 98 women and 18 men. Shaw (born in 1856) is not among them [...]. Sheila Rowbotham, a second-wave feminist historian whose academic work dates back to the 1970s, makes but one reference to Shaw in her more recent major historical account of the progress of women in the twentieth century. She mentions him only in connection with two suffragette sisters who read his plays (Rowbotham 1999, p. 67). [...] Neither Barbara Caine (1997) in her standard text on English feminism nor Harold Smith (1990) in his review of British feminism in the twentieth century allude to Shaw at all. Similarly, Lucy Bland, describing English feminism and sexual morality in the period 1885–1914, though she makes copious reference to Karl Pearson and Havelock Ellis, does not mention Shaw among those who played a part in the fierce debates on this theme that took place at that time. She does list him as among those who were attracted to ‘eugenical ideas’ (Bland 1995, p. 228). Sally Alexander, somewhat of an exception to the rule, does mention Shaw and his advocacy for the freedom of women from domestic constraints, though she sees him mainly in relation to his Fabian political activities (Alexander 1994, pp. 168–169). Rubinstein (1986) does make passing, but only passing reference to Shaw in his account of pre-Suffragette feminism in the 1890s. Phillips (2003) in her account of the emancipation of women from late Victorian times refers to Shaw on a number of occasions, but not to the influence he exerted on women’s issues through his essays, plays and speeches. More recently, the gender historians have continued to neglect Shaw in their historical accounts. For example, Shaw fails to appear in the index of the collection of significant texts in the history of feminism edited by Scott (1996). In a more recent account of the suffragist movement, Pugh (2000, p. 226) does mention Shaw among the playwrights who ineffectually supported the campaign. But he fails to mention the strongly feminist Fanny’s First Play which had a very long and successful run in the West End. Sometimes when more recent gender historians do mention Shaw it is only to accuse him of

contribution to feminism was much more appreciated. For instance, the feminist historian Lady Rhondda (1930) valued his progressive ideas related to women and considered that he was one of the few masculine writers who sustained that what mattered about human beings was not their sex, but their humanity. Hence, Shaw wanted to treat women as if they were as essentially part of creation as men. Michael Booth considers that Shaw's feminist ideas might have been called into question because of the musical adaptation "My Fair Lady" that attracted much more attention than his original play, *Pygmalion*:

This ['My Fair Lady'] contains some remarkably sexist lyrics. In 'A Hymn to Him' the professor of phonetics, Higgins sings "Women are irrational, that's all there is to that! Their heads are full of cotton, hay, and rags! They're nothing but exasperating, irritating, Vacillating, calculating, agitating, Maddening and infuriating hags!" (Loewe and Lerner 1956, pp. 214-224) It is quite clear that the audience (or at least the male section of the audience) is meant to laugh with and not at Higgins when this lyric is delivered. It is this sexist adaptation of Shaw's play, a gross perversion of the original, which would have been in the forefront of the minds of people in the 1960s, including early 'second-wave feminists' such as Greer, who arrived in England from Australia in 1964, when they thought of Shaw (1991: 180).

Apart from that, in Shaw's day –the late Victorian and Edwardian period– the feminist movement was still not unified as feminist politics was divided between competing interests: "There were those whose concerns were specific, limited to the vote for women or birth control, for example, whereas others had broader visions of radical emancipation" (Griffith, 1993: 159). Among the main feminist currents there were liberal feminists, socialist feminists, militant suffragettes and sexual radicals.

taking a typically masculine, controlling position towards women. Thus, Christa Korn refers to his use of the word 'unwomanly' as an example of a 'male-invested control mechanism of the symbolic systems in literature and science' (Korn 2003, p. 138)" (Graham, 2014: 169).

3.5. Women in Shaw's fiction

The ambivalence of Shaw's conception of women is also elicited in the representation of female characters in his fiction. Gareth Griffith comments on the general disagreement among scholars on Shaw's depiction of women: "some disparage the portrayals of women in his plays, while others see them as model statements on the theme of female emancipation. Some find much to praise in a few plays and much to criticize in many more" (1993: 157).

Some literary scholars, such as Elsie Adams (1974: 17), believe that Shaw's progressive ideas regarding the female sex are not evident in his literary works, as he used to depict conservative figures such as the temptress, the goddess or the mother. Furthermore, in case Shaw depicted a less traditional type of woman, he used to reproduce another stereotype: the "emancipated" woman. Adams is suggesting that Shaw represents clichés and stereotypes about women, including the newest generalized representation of woman, the emancipated woman. According to her, there is a need to re-examine Shaw's female characters, as they might not reflect the author's publicly stated opinion that women must emancipate from traditional roles that constrained their identity. Some scholars believe that Shaw used women as puppets in the plays for his own self-aggrandisement: "Shaw was a pioneer feminist who exploited women" (Catling, 1981: 12). This chapter aims at analysing a selection of the most relevant female characters of Shaw's plays⁷⁵ to see if they portray a more advanced vision of women or if, as Adams and Catling suggest, perpetuate a patriarchal vision of the female sex.

Having signalled Shaw's less progressive treatment of female characters, it must be acknowledged that Shaw is generally known for having introduced a new model of women in literature. As many literary critics recognize, he moved away from the conventional prototype of "The Angel in the House" by creating female characters who were domineering, clever, sensible, good-humoured, sexually aggressive and, in

⁷⁵In this chapter I will not analyse the characters of *Pygmalion*, since two specific chapters are devoted to them (5.1. "The role of Eliza in *Pygmalion*" and 5.2. "The role of other female characters in *Pygmalion*").

short, “unladylike” (Bellow-Watson, 1972[1964]: 19-20). Similarly, Peters (1998: 17) argues:

Fascinated and inspired by women, the artist [Shaw] created the most powerful female characters on the English stage since Shakespeare - even while believing that “[n]o fascinating woman ever wants to emancipate her sex: her object is to gather power into the hands of Man, because she knows that she can govern him” (Shaw, 1985: 260).

John McInerney (2013: 177) gives four reasons that account for the importance of Shaw’s female characters. Firstly, because by stepping out of the private space, they become points of reference for many women. Secondly, because they exhibit the strength, confidence, and independent minds public women still require. Thirdly, because many of the challenges these characters face stem from the ways they are perceived. Finally, because they exercise the freedom to define their interests, behaviour, and lifestyles in a way that anticipates the course many women follow today.

All in all, as we will see in the following pages, among Shaw’s female characters there are traditional women who follow the precepts of Victorian lifestyle, but there is also a large group of nonconformist female characters who adopt non-traditional lifestyles. This second group includes many strong-minded, determined, independent and even public women.

I. The mother

Motherhood has traditionally been depicted as women’s principal contribution to the world, signalling the pain and risk that women must undertake so as to ensure the survival of humanity. At the end of the 19th century, feminists began to question the patriarchal representations of mothers made by men. For instance, Frances Power Cobbe denounced the common exaltation of motherhood as a strategy to deny women self-determination and encouraged them to reject the idea that “the whole meaning and reason of her existence is, that she may form a link in the chain of generations” (1869: 8). Other feminists, like Cicely Hamilton, stated their opposition to romantic depictions of motherhood as a male artifice to persuade women to turn into “breeding-machines” (1909: 64), drawing upon the language of industrial capitalism. Following this line, feminist writers were increasingly attracted to

“voluntary motherhood”, that is the idea that married women may not wish to become mothers and deserve the right to choose. Many feminists rejected the notion that the absence of children equates to a lack of womanhood and claimed that being a mother was not the wholeness of a woman’s existence. As Leslie Hill highlights, feminists argued that “motherhood was not a vocation suited to all women” (2018: 118).

Shaw depicts many different types of mothers and sheds light to this complex facet of women’s life. Some of Shaw’s motherly characters adopt the role of traditional wives who enjoy living in the domestic space. Mrs. Bridgenorth, wife of the remarkable Bishop of Chelsea (*Getting Married*) is “a quiet happy-looking woman of fifty or thereabouts, placid, gentle, and humorous” Shaw, (1925[1908]: 192). Marriage, she admits, “came natural” to her and believes that “of course people must get married”. Similarly, Jemina –the queen married to Magnus in *The Apple Cart*– is the paradigm of domesticity: she is always knitting and her husband calls her affectionately “my poor dear Jemina” (Shaw, 1928[2021]: 71) or “my stupid wife” (Shaw 1928[2021]: 74), and confesses that he could not live without her.

Contrary to these female characters, Lesbia, from *Getting Married* refuses to become a mother. Although she loves children and may have felt attracted to some men, she decides to remain unmarried and childless because she feels “trained to do without what I can’t have on honourable terms” (Shaw, 1925[1908]: 203). Lesbia can be seen as an example of an emancipated and liberated woman who refuses the concept of “compulsory motherhood” and, hence, who succeeds in overcoming the social imposition of her time that coerced women to become wives and mothers. Nevertheless, as Olivera Kusovac (2006) highlights, if we analyse deeper the reasons of her emancipation, we come to a major problem: she considers to be gifted for having children, she believes that motherhood would fulfil her and she is convinced that she would positively contribute to the state; however, she sacrifices all that because she does not want to have a husband. Hence, her choice entails a major drawback for her self-realization: “By giving that up, she is left with no personal fulfilment whatsoever. She is freed, but solely from getting married as a must;

unfortunately, not to the benefit of fulfilling her own personality” (Kusovac, 2006: 176).

As far as I am concerned, Lesbia will never be able to feel fully accomplished because she is repressing one of her most profound instincts and desires: to become a mother. At that time, it would be difficult for a mother to raise a child without the assistance of a husband and, furthermore, methods of in vitro fertilization were not common until late twentieth century. Hence, Lesbia’s progressive ideas prevent her to achieve complete happiness, whereas other more conventional women –such as Mrs. Bridgenorth and Jemina– seem to enjoy their lives as mothers and wives. Although Shaw might not want to incentive women to adhere to the traditional gender, his plays reflect the reality of his time and, hence, women characters who were both mothers and wives had it easier to enjoy a quieter life.

Shaw also portrayed some examples of women who are not satisfied with their lives as mothers. This is, for instance, the case of Lady Britomart (*Major Barbara*), a divorced mother that has taken care alone of her children. She is afraid that her children might prefer their father because he has not been strict to them and, consequently, she holds a rather negative vision of motherhood:

That is the injustice of a woman’s lot. A woman has to bring up her children; and that means to restrain them, to deny them things they want, to set them tasks, to punish them when they do wrong, to do all the unpleasant things. And then the father, who has nothing to do but pet them and spoil them, comes in when all her work is done and steals their affection from her (Shaw, 1907[2002]: 19).

In addition to *Major Barbara*, there are other plays in which Shaw represents single motherhood, as *You Never Can Tell* and *Mrs. Warren’s Profession*. It must be highlighted that, during the Victorian and the Edwardian era, being a single mother was viewed very negatively, as a woman who had children outside heterosexual marriage was considered, according to Emma Liggins, someone “abnormal, perverted, unnatural” and “was variously classified as redundant, superfluous, anomalous, incomplete, odd” (2014: 1). This negative stigma also makes it very difficult for children of unmarried women to get married. For instance, in *You Never Can Tell*, Gloria –the eldest daughter of a single mother– undergoes some problems to find a couple, as her suitor, Valentine, would

like to know who her father is before starting a relationship. Although the children of Mrs. Crampton get on very well with their mother, the three of them regret that she has not explained the truth about their father:

DOLLY. It's too beastly. I won't stand it any longer, Phil. Here in England everybody asks whether you have a father the very first thing.

PHILIP. I won't stand it either. Mamma must tell us who he was (Shaw, 1897[2011]: 17).

In *Mrs. Warren's Profession* there is a mismatch between the feelings of the mother, Mrs. Warren, and her daughter, Vivie. Vivie has just discovered the morally questionable business of her mother (who was once a prostitute and now owns a brothel) and does not want to be tied any longer to her, signalling the fact that the bonds between mother and children are not perpetual. When Mrs. Warren claims that Vivie should follow her duty as a daughter and take care of her, the young protagonist replies:

VIVIE (jarred and antagonized by the echo of the slums in her mother's voice) My duty as a daughter! I thought we should come to that presently. Now once for all, mother, you want a daughter and Frank wants a wife. I don't want a mother; and I don't want a husband. I have spared neither Frank nor myself in sending him about his business. Do you think I will spare you? (Shaw, 1894[2011]: 130).

In *Back to Methuselah*, Shaw depicts motherhood as the reason that accounts – according to this play– for women's superiority over men, considering that mothers are in charge of the survival of the human species. *Back to Methuselah* depicts the contraposition between “woman-the creator” versus “man-the destroyer”. Eve is depicted as a mother who is concerned about other people and takes care of her husband and son. The serpent reveals Eve that Adam cannot create any descendant:

THE SERPENT. Lilith did not imagine him so. He can imagine: he can will: he can desire: he can gather his life together for a great spring towards creation: he can create all things except one; and that one is his own kind.

EVE. Why did Lilith keep this from him?

THE SERPENT. Because if he could do that he could do without Eve.

EVE. That is true. It is I who must conceive (Shaw, 2015[1921]: 10).

Shaw is trying to highlight the vital role of women in humanity by appealing to their primitive function of conceiving children, which is something that cannot be done by men. By highlighting this biological trait of women, the writer might be trying to undermine the so widespread assumption that male dominance in the public sphere is universal. Besides, in this extract Shaw might be alluding to the myth of man the

creator, Prometheus, who represents in the Western classical tradition the embodiment of scientific knowledge. However, as Mary Shelley gathered in her famous novel, *Frankenstein or the Modern Prometheus*, trying to create human life is out of a man's capabilities and it might result in an appalling tragedy.

II. The wife

Wives are a recurrent type of female character in the works of Shaw. His plays are ripped with a myriad example of marriages because one of the main concerns of the writer was “the injustice to women inherent in the marriage laws” (Graham, 2014: 173). Shaw believed that a bad marriage was, as prostitution, an example of economic slavery amongst women. The Matrimonial Causes Act was full of obstacles and, although the man had it easier to achieve the divorce, for a woman it was almost impossible: they had to prove their husbands' adultery and other faults, such as cruelty, rape and incest. What is more, the divorce was extremely expensive, almost becoming a “privilege of the rich” (Hill, 2018: 55).

Shaw reflects upon the problems of the institution of marriage in many of his plays. In *Man and Superman*, for instance, Shaw clearly states that women occupy the worst position in the marriage: “marriage is a mantrap baited with simulated accomplishments and delusive idealizations” (156-157). However, *Getting Married* is the most illuminating example. When the play was being written (1908), the 1857 Matrimonial Causes Act was still current and, being aware of all the difficulties it entailed, Shaw describes divorce as “not the destruction of marriage, but the first condition of its maintenance” (Shaw 1920: 70). In *Getting Married* there appear six different couples that help to represent the abstract and complex idea of marriage – frequently simplified by English playwrights– and, among the members of these couples, four of them oppose the idea of being married: Lesbia, Leo, Edith and Skyes. Firstly, Lesbia does not want to get married because “There are certain rights I will not give any person over me” (Shaw, 1925[1908]: 255). Indeed, she receives many marriage proposals from Boxer, which she declines by saying:

I'm a regular old maid. I'm very particular about my belongings. [...] I am proud of my independence and jealous for it. I have a sufficiently well-stocked mind to be very

good company for myself if I have plenty of books and music. The one thing I never could stand is a great lout of a man smoking all over my house and going to sleep in his chair after dinner, and untidying everything. Ugh! (Shaw, 1925[1908]: 201).

Although Lesbia makes reference to her independence and inner well-being, her discourse is mostly marked by a dislike for the male sex (embodied in the image of a cigarette). Kusovac criticizes her justification and labels her feminist ideas as unhealthy: “all this may be regarded as revealing a deeply rooted contempt for the male gender, their unjust, masterly attitude, and, accordingly, be interpreted as an expression of Lesbia’s (that is, Shaw’s) feminism. Still, it appears that in this manner feminism is reduced to trivial, banal and unhealthy grounds” (2006: 175). Curiously enough, Leo’s reason for not marrying is the entirely opposite view of Lesbia, since the former “should like to marry a lot of men” (Shaw, 1925[1908]: 203).

Edith is reluctant to marry because she does not like the idea of being economically dependent on her husband: “When I’m married I shall have practically no money except what I shall earn” (Shaw, 1925[1908]: 251); her claim goes hand in hand with feminists’ suggestion that wives should receive salaries for housekeeping and parenting:

EDITH. What nonsense! Of course I shall work when I’m married. I shall keep your house.

SYKES. Oh, that!

REGINALD. You call that work?

EDITH. Dont you? Leo used to do it for nothing; so no doubt you thought it wasnt work at all. Does your present housekeeper do it for nothing?

REGINALD. But it will be part of your duty as a wife.

EDITH. Not under this contract. I’ll not have it so. If I’m to keep the house, I shall expect Cecil to pay me at least as well as he would pay a hired housekeeper. I’ll not go begging to him every time I want a new dress or a cab fare, as so many women have to do (Shaw, 1925[1908]: 251).

Edith’s suitor, Skyes, is afraid of having to pay for the inappropriate attitude and comments of her wife –“when we were married I should be legally responsible if she libelled anybody, though all her property is protected against me as if I were the lowest thief and cadger” (Shaw, 1925[1908]: 228). As Solomon (1962: 94) points out, each of these four attitudes towards marriage reflect a subjective and selfish approach that would make a union almost impractical, as the egoistic desires expressed by the characters would not benefit the other member of the couple.

The dilemma of marrying is also present in the play *You Never Can Tell*, where Gloria initially refuses Valentine's petition of getting married and, when the suitor asks for her objection, she answers: "I do not think the conditions of marriage at present are such as any self-respecting woman can accept" (Shaw, 1897 [2011]: 122). However, although she is initially against marriage, she falls in love with Valentine and reproaches her mother the fact of not having properly educated her to manage the emotions and reactions towards the opposite sex:

GLORIA. Oh, you taught me nothing... nothing.

MRS. CLANDON. What is the matter with you?

GLORIA (with the most intense expression). Only shame... shame... shame. (Blushing unendurably, she covers her face with her hands and turns away from her mother) (Shaw, 1897 [2011]: 91).

In the end, Gloria ends up recognizing her deep feelings and accepts having fallen in love with Valentine.

Shaw seems to imply, in his plays, that conventional marriage is not fair or satisfying to either member of the couple –although it is the woman the one who usually suffers the worst consequences. The only way both partners can reach happiness is by creating a sincere bond, which is not dependent upon legal or religious bonds, but upon a long-lasting and genuine friendship.

III. The prostitute

During the first and second feminist wave, prostitution was closely connected to the topic of marriage: feminists frequently compared marriage to prostitution as a trade in which men took advantage of women who needed to earn their living. Hill develops this comparison between marriage and prostitution: "Success in both 'trades' relied on a woman's ability to attract men; both contracts were based on relinquishing rights over her body; neither trade offered legal protection against misuse by the man; and both came with the occupational hazards of venereal disease" (2018: 15). In theatre, Victorian morality expected the portrayal of a prostitute to be either villainous or feeble and virtuous. However, in *Mrs. Warren's Profession*, Shaw depicts a prostitute who does follow neither of these features and, hence, creates a female character that is disconcerting and real. Mrs. Warren escapes Manichaeism, showing the difficult decision she had to take for bringing up her daughter Vivie.

The main objective of *Mrs. Warren's Profession* is to bring awareness of the desperate economic circumstances in which the working-class women had to live. As Shaw clarifies in the preface, the play tries to bring to light the profit-motivated socioeconomic system that jeopardized the living conditions of women. In the words of the writer, this play aims “to draw attention to the truth that prostitution is caused, not by female depravity and male licentiousness, but simply by underpaying, undervaluing, and overworking women so shamefully that the poorest of them are forced to resort to prostitution to keep body and soul together”. Hence, the writer reveals that prostitutes should not be considered immoral women because the guilt about prostitution lies upon society.

Having a remunerated job enables Mrs. Warren to challenge the notion of Victorian masculinity, as she subverts the normative view on work. Jihay Park comments that this subversion embraces two different levels:

First, Mrs. Warren challenges the Victorian acceptance of the Protestant notion of work as “duty” and alleges how work is deeply related with making money for a living. Second, Mrs. Warren debunks the Victorian acceptance of the Christian notion of body and work and claims how work becomes a practice of self-formation via self-distancing (2021: 203).

Although being a prostitute entails many negative aspects, it also may be a way for women with poor resources to become economically independent and, hence, more empowered.

IV. The New Woman

Shaw put into question the deceptive belief of gender differences and, according to Barbara Bellow-Watson, the playwright created “a long list of interesting characters who happen to be females” (1972[1964]: 114). Shaw’s female characters tend to display some features that have traditionally been associated to men; they are known –using the terminology of the late nineteenth-century– as Unwomanly Women or New Women, two expressions that refer to women who did not follow the established gender ideals of that time. New Women focused on emancipating from the social expectations that the patriarchal society imposed on them and, consequently, they were characterized by their freedom, closely associated with education and economic independence. Given the interest of Shaw in feminist ideas, it is not strange that he

depicts a broad spectrum of New Women in his plays, such as: Vivie, Cynthia, Grace, Sylvia, Mrs. Clandon and her older daughter, Saint Joan, Lina, Blanche and Orinthia. It must be said, though, that the progressive ideas of Shaw regarding the role of women in society did not prevent him to depict, in some cases, the New Woman from a parodic perspective. As some scholars point out, Shaw's mocking representation of women might be linked with the writer's own sex: "The New Women depicted on stage by male authors were generally more parodic and less persuasive in their feminist arguments than their more intelligent and nuanced counterparts in novels written by women" (Hill, 2018: 34).

During the Victorian era, women did not receive the same education as male students, as the former were trained to become good wives and mothers. Indeed, one parliamentary report from 1860 stated that young women should be educated to be "decorative, modest, marriageable" (quoted in Dyhouse, 2021: 43). The painfully slow process of female education went a step further in 1868 with the publication of a report on schooling in Britain by the Taunton Commission, which concluded that men and women had the same mental capacity (O'Hagan, 2021: 80).

Shaw reflects on the importance of providing women with decent education in some of his plays; the paradigmatic case would be, without any doubt, *Pygmalion* (although education is also developed in *Mrs. Warren's Profession*). One of the most prominent accomplishments for women's education took place in 1890, when Philippa Fawcett achieved the highest honours in the Cambridge mathematical Tripos. Her triumph put "the university in the contradictory position of denying formal admission or degrees to pupils who were verified as stars by its own system" (Nethercot, 1954: 45). We must recall that it was not until November 1910 that a statute establishing a Delegacy for Women Students was approved and, since then on, women students were, finally, recognized as members of the University and formally assumed supervision. Fawcett's achievement encouraged many young women to aspire to higher education.

Vivien Warren, from *Mrs. Warren's Profession*, is one of the young women who follow Fawcett's steps. Vivie attends college and achieves wonderfully high marks at

Cambridge, to the point of being tied for Third Wrangler in the maths Tripos. Vivie breaks the gender stereotypes by attending to college education and, beyond, she is also a typical New Woman in the sense that she drives an emblematic bicycle, wears a business-like dress and shakes hands with such a strength that her squeeze surprises her male colleagues. All in all, as Nethercot suggests, she is “more of a ‘man’s man’ than any of the male characters in the play, affirming reactionary fears more than symbolizing progressive visions” (1954: 121). Vivie wants to become an independent woman by achieving a solid education and, once she is financially self-sufficient, she wishes to break all the bonds with her mother, who she considers an immoral and corrupt person. Nevertheless, mother and daughter are not so different, since both of them aspire to independence and financial autonomy. Throughout the play, Shaw seems to highlight the similarities between them, which “suggests that Vivie’s ability to successfully perform the role of the New Woman is far more deeply indebted to her mother’s successful performance of middle-class femininity than Vivie wishes to acknowledge” (Wilson, 2013: 56). Indeed, Vivie would not have ever achieved her independence as a New Woman without a proper education, which was paid by the money her mother earned by recruiting women for prostitution.

Cynthia Barnabas, from *Back to Methuselah*, is another female character who has had a university education and, because of her knowledge and informed opinions, she is not afraid to question the opinions of men regarding politics and economics: “SAVVY: But, Mr Lubin, I have had a university education too; and all this about wages and distribution being fixed by immutable laws of political economy is obsolete rot” (Shaw, 1921 [2010]: 215). Cynthia is proud to be considered by Lord Summerhays a “glorious young beast”, and she likes to be called “Savvy”, because of the meaning of that name:

LUBIN. Savvy! Thats a funny name, and very pretty. Savvy. It sounds Chinese. What does it mean?

CONRAD. Short for Savage.

LUBIN [*patting her hand*] La belle Sauvage (Shaw, 1921 [2010]: 208).

Savvy incorporates some features that have traditionally been associated with men: she smokes and lacks feminine manners, as it is reflected in the following comment from the play: “FRANKLYN. Savvy has not lived long enough to have any manners, Mr

Lubin; but that is where you stand with the younger generation. Dont smoke, dear” (Shaw, 1921 [2010]: 216). There is a second prototype of New Woman in the same play: the Ministress of Health, also referred as “the Negress”. She is also a well-trained and qualified woman who has reached a prestigious and powerful working position thanks to her knowledge and education. Shaw breaks two stereotypes with the Negress: a woman is able to occupy a position of responsibility and, what is more, this woman is black.

Grace, from *The Philanderer*, would be considered in the late nineteenth-century a genuine New Woman. Her progressive thoughts about gender equality are clearly reflected in the following reply to Charteris: “A woman belongs to herself and to nobody else” (Shaw, 1898 [2023]: 10); to her, it is more important to be respected than loved by a man. In this play, Shaw contrasts the image of two opposed women: Julia and Grace, both of whom are seduced by Leonard Charteris. Grace embodies the New Woman, whereas Julia clearly represents a Womanly Woman:

JULIA (suddenly throwing herself tragically on her knees at Grace’s feet). Don’t take him from me. Oh don’t -don’t be so cruel. Give him back to me. You don’t know what you’re doing -what our past has been -how I love him. You don’t know.

GRACE. Get up; and don’t be a fool. Suppose anyone comes in and sees you in that ridiculous attitude! (Shaw, 1898 [2023]: 89).

Sylvia Craven, from the same play, is a prototype of a Manly Woman. As a New Woman, she not only demands individual freedom but also insists on equality in manners, language, and social treatment with the male sex. Moreover, she also demands being called by her surname at the Club, just as men are.

In *You Never Can Tell* there are two interesting New Women in the Clandons: the mother and the older daughter. Mrs. Clandon, the mother, is an “advanced woman, accustomed to defy public opinion” (Shaw, 1897 [2011]: 112), whereas Gloria holds the advanced opinion (for that time) that the conditions of marriage are not beneficial at all for a woman. Gloria considers herself to be a free woman and, hence, she does not hesitate to tell Valentine that she likes him. However, once he kisses her, Gloria becomes unable to control her emotions and blames her mother for not having educated her properly. Although Gloria behaves as a New Woman, she realizes there is also a womanly woman inside her.

Saint Joan is a clear prototype of a New Woman and, according to Sonja Lorichs, she is “beyond comparison, the most Unwomanly Woman in the Shavian canon” (1973: 99, 110). Above all, Shaw believed it was Joan’s status as unwomanly which led her to being burned; in the words of Karma Waltonen: “Although Joan’s nationalism, nationality, and religiosity troubled those men who sought to save and/or burn her, Shaw reminds us often of that which condemned her utterly, her unwomanly and insufferable presumption” (2004: 192). Indeed, Joan is continuously denying her femininity in the play and she goes against the sex-gender system of her time:

I will never take a husband. A man in Toul took an action against me for breach of promise; but I never promised him. I am a soldier: I do not want to be thought of as a woman. I will not dress as a woman. I do not care for the things women care for. They dream of lovers, and of money. I dream of leading a charge, and of placing the big guns. You soldiers do not know how to use the big guns: you think you can win battles with a great noise and smoke (Shaw, 1924: 52).

Lina Szczepanowska is a secondary character from *Misalliance* (1910). This young woman enters the scene in an aeroplane and lands it alone in front of a crowd of astonished men, to whom she explains: “I am strong, I am skilful, I am brave, I am independent, I am unbought, I am all that a woman ought to be” (Shaw, 1910: 196). This character stands out among Shaw’s female personalities because, according to Kusovac, she “falls among the most emancipated heroines in the dramatist’s extensive oeuvre” (2006: 176). She normally holds an amiable relationship with her suitors but she becomes terribly offended by Johny Tarleton’s offer to give her a home, social status and financial stability. She gets angry at his proposal because she finds that renouncing to her freedom and devoting her life to a husband is humiliating.

Blanche, from *Widower’s Houses*, is the one who proposes getting married to the man and she makes the serious step:

BLANCHE. When shall we be married?

TRENCH. At the first church we meet: the Apollinaris Church, if you like.

BLANCHE. No, but seriously. This is serious, Harry: you mustn’t joke about it” (Shaw, 1914: 13).

Shaw’s portrayal of Blanche challenges the traditional idea of feminine purity and the role of the woman in a relationship. Blanche is sometimes defiant and confrontational when she speaks to Trench and, during their quarrel, she does not behave as a victim. On the contrary, she emphasizes her control over the situation by declaring: “I release

you... You shall not –not never. I will take care of that” (Shaw, 1914: 40). By dismissing Trench, Blanche asserts her ability to control the situation and, beyond that, Blanche is also represented as domineering by exploiting the power that sex grants her, and she is said to have an animal ferocity in lovemaking. For instance, in the last scene of the play, Blanche is depicted as the sexual aggressor –as she approaches him– while Trench seems to be the sexual victim –as he “stare at her without the least presence of mind” (Shaw, 1914: 68)– and she ignites in him “undisguised animal excitement” (*ibid.*).

Sandra Russell highlights the non-normative tone of the play for the time it was written: “this eroticized interaction between Blanche and Trench would have challenged normative Victorian notions of both femininity and masculinity, as Shaw portrays the woman taking on a greater sexual power” (2012: 94). However, when Trench confesses that he merely has some few savings and that he is not going to accept Blanche’s father income, she refuses to marry him, as she is not willing to stick on a tight budget and turns to her father: “Papa: I dont want to marry: I only want to stay with you and be happy as we have always been. I hate the thought of being married. I dont care for him, I dont want to leave you” (Shaw, 1914: 51). This reaction does not turn Blanche into an independent and Modern Woman, because she expresses her willingness to be tied to another man, her father. She will not be able to support herself and, in any case, she depends on a male subject economically.

Finally, in *The Apple Cart*, we find a powerful woman, Orinthia, who has been twice divorced. She justifies the fact of having been left by her husbands in terms of her natural superiority, which they could not bear:

ORINTHIA. Shall I tell you why these men could not live with me? It was because I am a thoroughbred, and they were only hacks. They had nothing against me: I was perfectly faithful to them. I kept their houses beautifully: I fed them better than they had ever been fed in their lives. But because I was higher than they were, and greater, they could not stand the strain of trying to live up to me. So I let them go their way, poor wretches, back to their cabbages. (Shaw, (1928[2021]: 69).

Orinthia is the king’s mistress: she is a self-confident and beautiful woman who would not fit in the role of the king’s wife but who, as a lover, helps him feeling in a good

mood and relaxed. According to Magnus –who becomes an alter ego of Shaw– there is no inconvenience in having a mistress as well as a wife.

Many of Shaw's New Women are physically fit and athletic, which is a representation that opposes the conventional image of women that was spread at his time, when Victorian women were expected to remain invisible inside the domestic space. Contrary, Shaw chose to write plays that not only brought attention to the physical female body but, what is more, highlighted the ways that women's bodies could be used as active agents of emancipation.

At the beginning of the twentieth century, women started to introduce into the sports' world as professionals: the 1900 Summer Olympics in Paris included, for the first time, women's events –such as golf, tennis and croquet– that were considered suitable for femininity and fragility. Sports played a relevant role in the emancipation of women, because they entailed their incorporation in a typically associated male domain. This helped to challenge many gender stereotypes, both those related to physical ability and also those regarding women's role in local communities and society (Milford, 2021). Moreover, the practise of sports also meant that women could discover a new way of using and showing their body. Taking all these aspects into consideration, it is not strange that the suffragist Susan B. Anthony (1896) claimed that bicycling “has done more to emancipate women than any one thing in the world” (quoted in Lewis, 2020). Women's participation in sport has a long history, mostly characterized by division and discrimination, as they were usually seen as too weak for practising sport. In 1896, Baron Pierre de Coubertin, founder of the modern Olympics, stated: “No matter how toughened a sportswoman may be, her organism is not cut out to sustain certain shocks” (quoted in Fuller, 2018: 5). Such stereotypes encouraged gender-based discrimination both in educational organizations and in media but they did not seem to influence Shaw, given the way he portrays the following female characters.

In the *Plays Unpleasant* collection, Shaw presents three examples of strong and athletic women. The first of them is Blanche Sartorius from *Widower's Houses*; she is described as “well-fed, good-looking, strongminded young woman [...] and none the worse for

being vital and energetic rather than delicate and refined” (Shaw, 1914: 49). In *The Philanderer*, this ideal sportive and liberated woman results from the amalgamation of three characters: Julia Craven, Sylvia Craven, and Grace Trandfield, all of whom possess particular aspects of the prototypical New Woman: “Where Grace displays mental strength and liberal ideas, and Sylvia displays her emancipation through her clothing, Julia performs these same qualities in physical energy” (Shaw, 1893[2023]: 24). Therefore, Shaw uses their physical bodies to display their liberated personalities. Finally, Shaw’s most memorable emancipated female character is Vivie Warren, from *Mrs. Warren’s Profession*, whose emancipation is granted by her athletic look.

V. The pursuing woman

Shaw presents a wide range of “pursuing women”, a term used by Nethercot (1954) to describe the female characters that try to captivate male suitors. Among all the female pursuers of Shaw’s plays, Blanche, Julia and Ann stand out. Although Blanche is not a seducer nor a chaser, she is the one to start the relationship with Trench, who willingly agrees to marry her. On the contrary, Julia, from *The Philanderer*, is much more persistent and annoying than Blanche, because she is reluctant to accept the refusal of Charteris. Julia’s childish insistence turns her into a womanly woman and, at that point, her suitor loses all the interest in her.

Ann Whitefield in *Man and Superman* is, probably, Shaw’s most famous and successful pursuer. Ann is the archetype of the Vital Woman; she is determined to find a perfect husband for having children, and decides that this man must be Jack Tanner. Ann is highly manipulative and, even as a child, she achieved to break up the innocent relationship between Jack and a young woman named Rachael Rosetree. Jack has never forgotten this incident and he does not want to marry her, because he considers she is manipulative, liar and bully. However, she is graceful, coy and appealing and always gets what she wants. So, at the end, Jack will finally accept her marriage proposal.

Although it would be polemical to label Ann as a New Woman—as she seems to follow the Victorian conventions of that time—, her power is undeniable: she is able to

dominate every male whom she confronts and, besides, she is able to “pursue her desires in an active, efficient, and highly intelligent manner” (Sterner, 1998: 157). Charles A. Berst summarizes in the following way the critical response to Ann’s problematic personality: “Ann is metaphysically a potential mother for the Superman, biologically a predatory female, socially a guileful hypocrite, and personally a grown-up, determined little girl with a crush” (1973: 125). To sum up, Ann obtains what she wants by employing questionable methods that might hurt others.

VI. The spinster

At the time, the term “spinster” was used to refer to women who were bound neither to a husband nor to children. Because of their financial and emotional independence, “glorified spinsters” took a major role during the women’s movement. According to Leslie Hill, the distinctive feature of a glorified spinster was “her refusal to interpret her single status as a tragedy, defining herself as a woman ‘plus something’ (independence) rather than ‘minus something’ (a husband)” (2018: 86). This scholar highlights the difference between a “glorified spinster” and the New Woman: “New Women were typically depicted as younger and while some advocated chastity, being a New Woman did not necessarily preclude the possibilities of sex, marriage or even motherhood” (*ibid.*). Hence, spinsterhood was normally associated with older women who remained chaste.

Lesbia is a “glorified spinster” from *Getting Married*. Her name might signal the reason why she is not interested in men, implying the possibility that she might feel attracted to women. However, this is never perceived in the play “Lesbia shows no more interest in women than she does in men. Lesbia is of the type of spinster Shaw classifies as ‘voluntary’; she is in possession of ‘character and good looks and money and offers’” (Hill, 2018: 86). Lesbia does not regret being unmarried but, as it has already been mentioned, she would have liked to have children. Lesbia would like that unmarried women had the chance to procreate but, unfortunately, the customs, laws and the economic system of her time made it impossible: “But the country tells me that I cant have a child in my house without a man in it too; so I tell the country that it will have to do without my children” (Shaw, 1925[1908]: 202).

VII. Unconventional masculinities

Shaw tried to dismantle the assumption of a hegemonic masculinity, a concept theorized by Raewyn Connell at the late eighties. Hegemonic masculinity was defined as a particular expression of masculinity in a specific historical and social environment that generates unequal gender relations, not only between men and women, but also among masculinities. According to Connell, the characteristics associated with hegemonic masculinity are: strength, competitiveness, assertiveness, confidence, and independence (1995: 132). Shaw, as Connell, believed that there were as many different kinds of men as there were of women and, consequently, he refused the idea of a unitary view of gender in favour of “a multidimensional approach to masculinity and femininity” (Graham, 2014: 172).

Shaw opposed the Victorian stereotypes of manliness and depicted a wide range of male characters including some effeminate and pusillanimous men, such as Bentley and Charteris. Firstly, in *The Philanderer* (1893), Julia pursues Charteris –to whom she wants to marry– and Shaw’s stage direction describes the scene as a chase between “the huntress and her prey”. Secondly, we find Bentley Summerhayes in *Misalliance* (1910) who, unlike the circus acrobat of the same play, Lina Szczepanowska, is terrified to go up in an airplane. Among the unconventional men that Shaw represented, it is worth paying attention to two prolific categories: unemployed and sensitive men.

a. The economically dependent man

Trench, from *Widower’s Houses*, is a man unable to sustain his family economically: “TRENCH [pleadingly] My dear: it’s no laughing matter. Do you know that I have a bare seven hundred a year to live on?” (Shaw, 1914: 37). Frank, from *Mrs. Warren’s Profession*, finds himself in the same position and recognizes that he has not any money and does not contemplate the option of working. Consequently, if he married Vivie, she would have to support him. The same happens to Valentine from *You Never Can Tell*, who confesses his intentions in marrying Gloria to her father and receives the following dusty answer from him:

CRAMPTON (incredulously). Are you in love with my daughter?

VALENTINE (his words now coming in a perfect torrent). Love! Nonsense: it's something far above and beyond that. It's life, it's faith, it's strength, certainty, paradise.

CRAMPTON (interrupting him with acrid contempt). Rubbish, man! What have you to keep a wife on? You can't marry her (Shaw, 1897[2011]: 73).

b. The sensitive man

Valentine, from *You Never Can Tell*, appears to be much more sensitive than her female counterpart: “VALENTINE (in an agony of restrained passion). Oh, don't pity me. Your voice is tearing my heart to pieces. Let me alone, Gloria. You go down into the very depths of me, troubling and stirring me... I can't struggle with it... I can't tell you” (Shaw 1897 [2011]: 90). Valentine is so sensitive that he cannot bear the fact that Gloria does not want to marry him. Moreover, he feels sorry for all the previous men that have been deserted by her:

VALENTINE. Not to you... not to her, perhaps. But I know what the men felt. (With ludicrously genuine earnestness.) Have you ever thought of the wrecked lives, the marriages contracted in the recklessness of despair, the suicides, the...the...the...

GLORIA (interrupting him contemptuously). Mother: this man is a sentimental idiot. (She sweeps away to the fireplace.) (Shaw 1897 [2011]: 145).

In *Saint Joan*, Shaw provides the audience with an utterly innovative vision of soldiers, an image closely connected to nursing and mothering. In the scene where Joan seems to be flirting with her fellow soldier, Dunois, she brings to light one of the least socially appreciated tasks of a soldier:

JOAN: I wish you were one of the village babies.

DUNOIS: Why?

JOAN: I could nurse you for a while.

DUNOIS: You are a bit of a woman after all.

JOAN: No; not a bit; I am a soldier and nothing else. Soldiers always nurse children when they get a chance. (Shaw, 1924: 81).

As Waltonen points out, “this exchange is significant in that it reverses the expectation for both male and female behaviour. Joan wishes to nurse not because she is female - but because she is a soldier. Likewise, soldiers, who are often thought to be the epitome of masculinity, are shown to have the desire to nurture” (2004: 194-195). Consequently, Shaw is dismantling the “natural” link between women and nursing, as the bravest and strongest men can also do that.

In conclusion, the list of female characters in Shaw's plays is fairly comprehensive. Many of them inscribe to conservative roles and categories, such as mothers, wives and pursuers. In spite of this, some of these "more traditional" women deviate from the standards of behaviour expected from them during the Victorian era. The playwright explores the concept of the New Woman and includes plenty of these female characters in his plays, trying to prove that women are not inferior than men, but they should receive decent education to fulfil their potential. The progressive ideas of Shaw go as far as to engage with the taboo of prostitution through the complex character of Mrs. Warren. Single women play an active role in the plays of Shaw, representing an attractive alternative for all the women who do not want to be tied to a man.

The task of the writer does not end with the innovative representation of the female sex, as he portrays some cases of masculine characters deviating from the norm. By subverting not only the traditional female model, but also the male one, Shaw gets much closer to achieve a genuine equality between the sexes and, what is more, he discloses other expressions of masculinity that remained hidden in his time. Taking all this into account, although his characters cannot be labelled as "feminists" as we understand this concept nowadays, it is undeniable that he was far ahead of the gender politics of his time.

3.6. Influences in Shaw's *Pygmalion*

Essaka Joshua considers Pygmalion a derivative myth, a typology characterized by the variety and flexibility: “as a derivative myth, the Pygmalion story has undergone numerous changes over the years” (2001: i) and, like many classical tales, it has been most often retold by men. Shaw's *Pygmalion* is probably the best-known rereading of Ovid's tale. The similitudes between Shaw's play and the original myth are metaphorical: in Shaw's version the creator is a language teacher instead of a sculptor, and the creation is a real woman instead of a statue. This is an important point to take into consideration, as women have traditionally been asked to remain silent. Hence, Shaw's Pygmalion gives words (as a metaphor for life) to Liza. The female character undergoes a process of identity formation that involves both internal and external changes. As in the Greek myth, the two main characters are a male and a female. Consequently, it is easy to find similarities related to gender between the two works:

- 1) a powerful man who has a title is responsible for changes in a woman; 2) a powerless character represented by a woman is changed into something of a man's desire; 3) the concept of beauty as a need for women to be attractive to men, 4) the marriage of the transformed woman at the end (Gallardo, 2001: 43).

I must clarify that Eliza was not initially attractive but, once she starts de language lessons with professor Higgins, she also changes her way of dressing, as she is provided with new clothes that turn her into an elegant lady. Regarding the fourth point stated by Bárbara Cristina Gallardo, Shaw did not really contemplate the marriage of Eliza in the first version of *Pygmalion* (1916) but, to avoid the widespread suspicion that she would marry the professor, the author made explicit in the prose sequel that if she ever happened to marry, she would pick Freddy instead of Higgins. Ovid's Pygmalion has become an archetype and, as the myth has been reread and rewritten from different perspectives, analyses of the *Pygmalion* story take many forms. Firstly, the Pygmalion archetype can be applied to stories about people being created (such as *Frankenstein* or *The Winter's Tale*). Secondly, it has also been employed as an archetype for women being educated by men (as it is the case in *Pygmalion*, *Educating Rita* or *Pretty Woman*). In order to systematize the key points of Ovid's text, Gerald Gresseth (1981: 15) reformulates the story from a Formalist approach based on Vladimir Propp's *Morphology of the Folktale* (1928):

1. There is a young man without a wife.
2. He makes a statue of a woman.
3. He goes to the temple (or the like) to seek divine aid to bring this statue to life.
4. There is a happy ending, they become man and wife.

Joshua admits that contextualizing a version of the Pygmalion myth does not simply mean to place it within a classical context. Instead, it is necessary to consider the whole network of Pygmalion works. The writer indicates the problem of reading Shaw considering only Ovid's reference: "to exclude all versions of the myth except Ovid's has a significant effect on the way we view the play. Pygmalion stories are often contexts for each other. Freezing the Pygmalion myth in its Ovidian form and automatically bestowing a universal significance on Ovid is misleading" (2001: xix) because it limits and constrains the Shavian reinterpretation of the myth. The fact of having given so much importance to Ovid's text has had a negative repercussion on the study of the links between Shaw's play and other Pygmalion texts.

When studied in relation to Ovid, Shaw's *Pygmalion* is commonly interpreted as a derivation from the source, which explains why many critics deny any strong connection between the two pieces. For instance, Joshua (2001: 97) finds an obvious link between the two works, because they share the theme of transformation but, at the same time, the scholar highlights a tenuous connection between them, because Shaw's play does not contain any of the key episodes of Ovid's tale (e.g. the statue, the sculptor, the island, the supernatural vivification, and the marriage). Similarly, Eric Bentley notes that, although there is a direct citation of Pygmalion in the title, the play has little connection with Ovid's tale because of two reasons: Higgins is not really a life-giver and the play ends with the creation (not the creator) showing to be "the vital one" (1957: 125). Maurice Valency also distances Shaw's work from Ovid's one, assuring that "the Myth upon which *Pygmalion* is based has, of course, nothing to do with the legend of Pygmalion and Galatea" (1973: 319). Likewise, Massingham highlights the distance between Shaw's Pygmalion from Ovid's one, considering the former "a needless and painful defamation of the legend. The artist of the Greek fable

is tenderly disguised as a lover; at his best, Pygmalion-Higgins is merely a diligent watcher of a test tube” (1914: 93).⁷⁶

The above-stated opinions, though, seem to forget about the metaphorical connections between the two stories. Using the typology stipulated by Herrero and Morales (2008)⁷⁷ about the role of a myth inside a literary work, it seems that the Pygmalion myth appears in the “implicit modality” in Shaw’s play, since the references to Ovid’s tale are more metaphorical than literal. Nevertheless, Shaw clearly used an “explicit modality” in the title, probably with the intention to foster the connection between his play and the original myth.

Timothy G. Vesonder tries to justify an affinity between Ovid and Shaw on the basis of irony, since he believes that Shaw places Ovid’s narration in an ironic context to subvert the expectations of the audience at the end of the play: “Remembering at least subconsciously that the Pygmalion myth and the Cinderella folk tale end in the marriage of the principal characters, audiences expect Shaw to end his play similarly” (1977: 40). According to this critic, marriage is not the defining characteristic of Cinderella and Pygmalion, as these tales are defined by the metamorphosis scene and the transformation. Even though, as both Ovid’s Pygmalion and the Cinderella story end with the marriage of the protagonists, audiences expect Shaw’s play to end in the same way, which causes the confusion of *Pygmalion*’s ending.

Vicki R. Kennell explains that Shaw diverges from Ovid’s source because he offers two basic revisions of the myth: “the change from supernatural agency to natural explanations, and the replacement of physical creation by linguistic transformation” (2005: 73). In the first place, Shaw completely erases the character of the goddess Venus, who takes an active role in providing life to the statue in Ovid’s myth and, hence, she was in charge of the principal metamorphosis of the tale. As the supernatural figure disappears in the play, Higgins (with the help of Pickering) is the only agent responsible for Eliza’s metamorphosis. By substituting the supernatural

⁷⁶ Cited in T.F. Evans, *George Bernard Shaw: The Critical Heritage* (London, 1997), p. 228.

⁷⁷ See chapter 2.2.2. “Mite i Literatura”.

force by a natural explanation, the writer attempts to raise issues of morality and ethics: “A goddess can, perhaps, be forgiven for meddling in human affairs, for acting to satisfy the whim of one petitioner by manipulating the life of another. But does it necessarily follow that a Higgins can receive the same forgiveness?” (Kennell, 2005: 74). Shaw might be questioning, through the attitude of the professor, social problems, such as the abuse of authority and even gender disparities.

Secondly, the creation is no longer physical (Pygmalion, the sculptor, gives the statue Galatea human life) but educational (Higgins, the linguistic teacher, provides Eliza with social life). In this sense, Shaw’s rereading offers “a shift from ontology (Galatea’s physical creation) to epistemology (a consideration of how Eliza’s identity was formed)” (*ibid.*). Whereas Ovid’s version deals with identity from a physical perspective, Shaw goes beyond and explores the concept of selfhood from a psychological, sociological, philosophical, and linguistic dimension. In the twenty-first century, identity is understood as an agglomeration of multiple selves; for this reason, Eliza’s personhood is affected by multiple changes that are all interrelated. Higgins might be responsible for Eliza’s linguistic evolution and, up to some extent, for her physical transformation as she appears to be duchess, but Eliza changes her psychological self as the result of having interacted with other characters, such as Mrs. Higgins and Colonel Pickering. This entails that Higgins is not the only agent responsible for Eliza’s metamorphosis, since many more people (including the protagonist herself) intervene in the process.

Indeed, the supernatural component of the myth no longer exists in the play. In Ovid, Pygmalion’s wish is accomplished with the help of the goddess Venus, whereas in the play, Eliza’s desire for having lessons is granted by the professor. Hence, gender roles are changed in the play because it was first a woman the responsible for triggering the metamorphosis, but it is a man in Shaw. Another difference is the deviation from the romantic ending: Shaw despised the conventions of the romance genre and, hence, Higgins does not show any signs of love towards his *creation*. Regarding the female character, Eliza is also depicted differently from the statue of the myth: Eliza has voice and consciousness, and she is partly responsible for her decision of being transformed

because she is the one that asks for linguistic lessons in order to improve her status. On the contrary, Ovid's statue cannot participate in her transformation and she never externalizes her opinions. Shaw also reverses the roles in the way the protagonists externalize their feelings: "Higgins' lack of feelings may be associated with the characteristics of the female statue in the myth. [...] However, Eliza's representation may be seen as closer to the sculptor for the supposed affection she has for her creator" (Gallardo, 2001: 45). The following excerpt, which is told from the perspective of an omniscient narrator, shows Eliza's interest in the professor:

She is immensely interested in him. She has even secret moments in which she wishes she could get him alone, on a desert island, away from ties and nobody else in the world to consider, and just drag him off his pedestal and see him making love like any common man. We all have private imaginations of that sort... (P, 155-6).

Other literary critics signal that the work of Shaw has influences from other sources. Charles A. Berst points out some similitudes with Cinderella: "ragged, dirty, mistreated but beautiful waif", "cruel stepmother, a coach, a midnight hour of reckoning, slippers, and a desperate deserted gentleman" (1995: 201). The fable of Cinderella offered an excellent opportunity to expand the topic of 'déclassement', which was a recurrent issue among the romantic comedies of the nineteenth century: "Déclassement characterizes the Cinderella tale, but it is not, until the late nineteenth century, a feature of the Pygmalion myth. Shaw is the first playwright to add the theme to the Pygmalion narrative and thereby integrate Cinderella with Pygmalion" (Joshua, 2001: 124). The female protagonists of the Cinderella tale and the Pygmalion myth have a double nature in common: Cinderella appears to be a rich lady at the prince's ball, but she is, in fact, poor. In the same way, Eliza seems to be an aristocratic lady, who is very far from her true origins. The agent responsible for the protagonist's transformation is another point in common between the two stories. In both cases there is only an agent that causes the metamorphosis: the Fairy Godmother and Higgins, respectively. Higgins lacks any kind of magical power but, if we understand that he has the same role as the Fairy Godmother in the plot, the absence of love interest between him and Eliza comes naturally.

Ellen Gainor (1991: 228-9) believes the fairy tale of "The Snow White" also inspired Shaw and distinguishes two specific moments that bear a resemblance to this tale.

Firstly, the chocolate with which Higgins tempts Eliza in the second Act, as he shares it with her in a similar way as the Evil Queen shares the poisoned apple with Snow White:

HIGGINS [snatching a chocolate cream from the piano, his eyes suddenly beginning to twinkle with mischief] Have some chocolates, Eliza.

ELIZA [halting, tempted] How do I know what might be in them? I've heard of girls being drugged by the like of you. Higgins whips out his penknife; cuts a chocolate in two; puts one half into his mouth and bolts it; and offers her the other half.

HIGGINS. Pledge of good faith, Eliza. I eat one half you eat the other. [Eliza opens her mouth to retort: he pops the half chocolate into it]. You shall have boxes of them, barrels of them, every day. You shall live on them. Eh? (P, 27).

Secondly, the full-length mirror that uses Eliza in the second act resembles, somehow, the Evil Queen's mirror of the fairy tale:

HIGGINS. What was wrong, Mrs. Pearce?

MRS. PEARCE [blandly] Oh, nothing, sir. It doesn't matter.

LIZA. I had a good mind to break it. I didn't know which way to look. But I hung a towel over it, I did.

HIGGINS. Over what?

MRS. PEARCE. Over the looking-glass, sir. (P, 39-40).

Another highly plausible influence is the comic version of Pygmalion's myth written by Tobias Smollett, *The Adventures of Peregrine Pickle* (1751), a novel that Shaw read as a kid (Holroyd, 1990b: 334-335). In Smollett's version, Pygmalion is incarnated in Peregrine Pickle, a man who picks up a beggar woman from the road and, after dressing her properly educating her manners, he passes her off as a fine lady. Although the two plays have many aspects in common, there is a main difference to be noted: "Shaw, like Smollett, uses the story playfully to satirise the English class system and its obsession with proper speech. But, more seriously than Smollett, he also faces the morality of the Pygmalion-Galatea relationship" (Miles, 1999: 324). Hence, Shaw focuses more on the relationship between the two main protagonists to highlight the unbalanced situation of power.

Pygmalion has many elements in common with Boucicault's drama *Grimaldi; or the Life of an Actress* (1855). Bearing in mind that Boucicault was an Irish writer, it is highly probable that Shaw knew about this work. Indeed, the similarities between the two protagonists are striking: Violet is an orphan young woman from Covent Garden and she is also a flower seller. Shaw could allude to Boucicault's play when placing Eliza

in Covent Garden to sell flowers. The relationship between the two main characters is another important element in common: the Pygmalion-Grimaldi does not marry the Galatea-Violet, as the Pygmalion-Higgins neither marries the Galatea-Eliza. Finally, a third feature that unites the two plays is the process of transformation of the female protagonist: in Ovid's tale and in "Cinderella" the transformation is instantaneous, whereas the process of evolution for Violet and Eliza takes quite a long time.

One more possible influence from the Victorian period is Gilbert's drama *Pygmalion and Galatea* (1871), a play that makes use of the ancient myth to mock the conventions of Victorian art. Gilbert's Pygmalion is a happily married man, who uses his own wife –Cynisca– as a model to create the statue of Galatea. Once the statue comes to life, she loves her creator and they establish a relationship of lovers but, once Galatea realizes what being alive implies, she decides to petrify again voluntarily. As a main difference to most of Pygmalion's versions –including Shaw's one–, Gilbert separates the topic of the metamorphosis (embodied in Galatea) from the topic of the perfect wife (embodied in Cynisca) (Rueda, 1998: 259). A second divergence from Shaw's version is that Gilbert's Pygmalion is not a misogynist and, instead of wanting to turn his woman into a perfect wife, he reproduces her natural and intrinsic beauty into his artistic creations.

Shaw's socialist ideology was highly influenced by Henrik Ibsen, especially by his play *A Doll's House* (1889). The protagonist, Nora, challenges the stereotype of the submissive woman. She does not accept to be treated as a possession, and she rebels against her husband with a final door slam, an image that Shaw compared with the end of a historical conflict:

The slam of the door behind her is more momentous than the cannon of Waterloo or Sedan, because when she comes back, it will not be to the old home; for when the patriarch no longer rules, and the 'breadwinner' acknowledges his dependence, there is an end of the old order; and an institution upon which so much human affection and suffering have been lavished, and about which so much experience of the holiest right and bitterest wrong has gathered, cannot fall without moving even its destroyers, much more those who believe that its extirpation is a mortal wound to society (Shaw, 1897: 541).

Shaw thinks that Nora's attitude is the beginning of a new era in which men and women should have the same social and economic conditions: "Mankind is male and female, like other kinds, and that the inequality of the sexes is literally a cock and bull story, certain to end in such unbearable humiliation as that which our suburban King Arthurs suffer at the hands of Ibsen" (*ibid.*). Shaw believed that, after Ibsen's masterpiece, society should change their perception towards women. The Irish writer, though, did not take into account that Ibsen's text might not had enough repercussion, and that theatre was not as powerful as he wished to achieve social change (Griffith, 1993: 165).

Shaw's female characters bear some resemblance to Ibsen's ones, in the sense that they dare to confront the immoral masculine authority. Both Ibsen's and Shaw's plays represent women who adopt new social attitudes, perform central roles and express disapproval over the attitude of men, which grants women a privileged position for achieving self-sufficiency. Shaw follows Ibsen's strategy to denounce the vices and deficiencies of men in order to claim women's deserved space in society. Nora and Eliza refuse to be debilitated in the hands of men (Torvald and Higgins, respectively) and they take advantage of education to become stronger. Indeed, education is a prevalent topic in the works of Ibsen and Shaw (e.g., Dr. Stockmann, Mrs. Alving, Vivie or Professor Higgins) and their heroines benefit from academic formation, becoming able to achieve their goals.

Shaw may be directly alluding to Ibsen through the reference to a "doll" in his play. Apart from appearing in the title, "doll" is a word that Nora says two times in decisive point of the play: "I was your lark again, your doll –whom you would take twice as much care of in the future, because she was so weak and fragile" and "Perhaps –when your doll is taken away from you" (Ibsen, 1889: 120, 121). The reference to a "doll" is also present in Shaw's work through Mrs. Higgins: "You certainly are a pretty pair of babies, playing with your live doll"⁷⁸ (Shaw, 1916: 54). Regarding the male

⁷⁸ It must be noted that the word "doll" applied to women is a consequence of treating women as objects or as something that needs to be protected, linked to the paternalism. Furthermore, Ibsen's

protagonists, Shaw's play resembles Ibsen's one in the sense that men cannot stand the idea of being abandoned by their women. On the one hand, Helmer shouts "To part –to part from you! No, Nora, no; I can't grasp the thought" (Ibsen, 1889: 121). On the other hand, Higgins states: "[...] I shall miss you, Eliza. [He sits down near her on the ottoman]. I have learnt something from your idiotic notions: I confess that humbly and gratefully. And I have grown accustomed to your voice and appearance. I like them, rather" (Shaw, 1916: 78). The male protagonists seem to be more dependent on their female companions than the other way round.

Finally, another aspect in common between the two plays is that both writers had to face an alternative ending they did not desire. As it has already been mentioned, many subsequent productions based on Shaw's play altered its ending to satisfy the romantic expectations of the audience. Ibsen also felt forced to write another ending so as his play would be approved by the copyright laws of his time and could be translated into German without being altered. In the second ending, Nora is directed to her children after her strong argument with Torvald and, when meeting them, she breaks down and the audience implies that she finally stays with the family. Ibsen disapproved this ending and publicly referred to it as a "barbaric outrage".

In relation to the educational aspect, there is another work that should be alluded: *Der neue Pygmalion* (1823, rewritten in 1829), by Karl Immermann. The male protagonist of this nouvelle, Werner, tries to educate a female peasant in order to improve her social status. Parallely, a friend of Werner, the painter Sterzing, wants to use the young woman to draw Galatea at the time when she is becoming alive. Immerman can be seen as a precedent of Shaw's play, but the Irish playwright unifies the separated roles of artist and educator –represented through Sterzing and Werner, respectively– in the same character, professor Higgins.

metaphor of "Doll's House" plays with the idea that everything is ordered according to the patriarchal rules that limit women's freedom.

Before moving to analyse *Pygmalion*, I must state that Shaw developed the myth of Pygmalion in another of his plays, *Back to Methuselah* (1921). In this work, the female creation done by Pygmalion is capable of killing her creator:

THE FEMALE FIGURE [*wrestling with Pygmalion*] Let me go. Let me go, will you [*she bites his hand*].

PYGMALION [*releasing her and staggering*] Oh!

A general shriek of horror echoes his exclamation. He turns deadly pale, and supports himself against the end of the curved seat.

THE FEMALE FIGURE [*to her consort*] You would stand there and let me be treated like this, you unmanly coward.

Pygmalion falls dead. (Shaw, 2015[1921]: 255).

Shaw subverts the power of genders in this play: the woman turns out to be even more powerful than her creator, since she is able to take away life from him. Even more, the female figure claims her right to kill him and proclaims herself to be superior to Pygmalion: “THE FEMALE FIGURE. He made me. I had as much right to kill him as he had to make me. And how was I to know that a little thing like that would kill him? I shouldn’t die if he cut off my arm or leg” (Shaw, 2015[1921]: 258). Pygmalion falls dead because of a risible incident, as he has only been bitten in the arm: “MARTELLUS. She has bitten a piece out of his hand nearly as large as a fingernail: enough to kill ten men. There is no pulse, no breath” (Shaw, 2015[1921]: 256). Hence, instead of emphasizing the power and danger of the female creation –who is, by no means, as fearful as the monster created by Frankenstein–, Shaw is mocking Pygmalion by diminishing his mastery and control.

3.7. Versions and adaptations of *Pygmalion*

Shaw's *Pygmalion* is one of the plays of the twentieth century that has been adapted more times into various media. In 1913 it was first performed on stage and, three years later, it was published in book form –the text of which was revised by Shaw both in 1939 and 1951. Between 1934 and 1938 it was adapted into screenplays and films; in 1956 it was adapted for a stage musical *My Fair Lady*, on which the 1964 film was based. On all occasions, Shaw firmly declared that marriage between Higgins and Eliza was utterly unthinkable as he considered that the gap age between Higgins (who was in his forties), and Eliza (around twenty years old) was too wide. However, as the audience often inferred a romance between these two characters, Shaw emphasised Eliza's marriage with Freddy in the prose sequel of 1916: "Unless Freddy is biologically repulsive to her, and Higgins biologically attractive to a degree that overwhelms all her other instincts, [Eliza] will, if she marries either of them, marry Freddy" (Shaw, 1916: 87). The interest that Higgins has for Eliza is not of romance or love; Eliza's chief value to him is only secretarial: "she's useful. She knows where my things are, and remembers my appointments" (Shaw, 1916: 53).

Shaw could never have imagined an ending in which the heroine wishes to stay with a man that abuses her: "as a feminist and a socialist, Shaw could not have countenanced a resolution in which Eliza abandons her desire for personal and economic freedom in exchange for a romantic afterlife with an overbearing upper-middle-class misogynist" (McGovern, 2011: 9). Lisa Starks also finds implausible that Shaw had in mind the marriage of the two protagonists: "Shaw's *Pygmalion*, a parody of romance, deliberately refuses potential audience desire for a happy romantic ending in which Higgins is reunited with his 'creation'. Such an ending contradicts Shaw's logic in *Pygmalion*, primarily because his Eliza exceeds the role of Galatea in the myth" (1997: 46). From a contemporary, feminist perspective, Shaw's decision of marrying Eliza with Freddy is not a much better solution: "(why would Freddy be necessary in Eliza's life?), since only marriage gives Eliza access to a higher social status" (Martin, 2001: 112). However, it cannot be denied that Eliza's decision to marry Freddy for love instead of marrying a rich man for money (such as the professor or the colonel)

represents Shaw's defence of a democratization of love. Shaw believed that the institution of marriage was inevitable: "There is therefore no question of abolishing marriage" (1965: 2) and, maybe because of this conviction, he planned that Eliza would marry Freddy at the end of his play. However, the playwright was very much aware of the urge of improving marriage conditions: "our marriage law is inhuman and unreasonable to the point of downright abomination" (1965: 1), which might account for his refusal of having Eliza married to a man who doubled her in age.

The subtitle of the play, "A romance", prompts the expectation of a romantic ending. Shaw tried to clarify the use of the term "romance" in the epilogue of his 1916 prose sequel, where he stated that the play could be called "a romance" in the sense that "the transfiguration it records seems exceedingly improbable" (Shaw, 1916: 83). Nevertheless, most readers and theatregoers did not have this acceptance of the word in mind. David Macey notes that the term "romance" had, in the late eighteenth century the meaning of "describing improbable events in highly-blown language" (2000: 334), which contrasted with the realist terms that defined the novel.

Later usage of the word "romance" was influenced by the semantic shift of the word "romantic", previously used to designate a poetic tradition, but that had adopted the meaning of "romantic love". When dealing with the contemporary usage of the word, Macey adds: "'romance' can be defined as a subgenre of popular fiction written primarily for a female audience, dealing with the emotional tribulations of a heroine, usually beautiful and virginal, and ending with her marriage to a hero who initially spurns her" (2000: 334). With no doubt, Shaw did not wish to write a "romance" in this sense. He openly talked about his disdain of the romance genre, as he wrote to a friend: "Don't talk to me of romances. I was sent into the world expressly to dance on them with thick boots –to shatter, stab, and murder them" (1965: 163). However, as McGovern reveals, the use of "a romance" in his subtitle "did little to elucidate his intentions" (2011: 4). The opening night in London, 11 April 1914, awarded an unpleasant surprise for Shaw, since the actor-manager of the play subverted his indications for the ending: "Herbert Tree's Higgins famously threw flowers at Mrs.

Patrick Campbell's Eliza before the final curtain, implying that their characters were in love" (Holroyd, 1997: 444).

The first two film adaptations of *Pygmalion* were not English: the first production was German (1935, directed by Erich Engel) and the second was Dutch (1937, directed by Ludwig Berger). Gabriel Pascal, a Hungarian émigré, was interested in recording an English version of the play. Shaw was extremely resistant to such a proposal, as he was disappointed by the sentimental tone of the two previous films that ignored his screenplay. Bernard F. Dukore explains about the German version:

Instead of a conflict between a middle-aged, mother-fixated bully and a class intimidated eighteen-year-old girl who becomes an independent woman, the German movie portrays a self-reliant woman of the people and a handsome, virile-looking, wealthy professional man. Throughout, it suggests Cinderella and her prince, or to put the matter in terms of pop movies of the 1930's, the secretary and the boss she will marry (1980: 47).

Similarly, the Dutch version departs from Shaw's intention and portrays an ineffectual Freddy who "offers no competition to the pipe-smoking Higgins, who conveys a very attractive and comfortable virility" (Dukore, 1980: 64).

Finally, Pascal convinced Shaw of turning *Pygmalion* into a film by assuring him that "the text would be respected, and he would retain full control of the film's ending, a point that deeply concerned the dramatist. Shaw even accepted Pascal's offer to write himself the screenplay" (Martin, 2001: 39). Pascal sounded so convincing that Shaw declared that the future British film "will really be my *Pygmalion*" (1997: 132). Shaw revised the ending of the screenplay and expanded the last sequence to make the marriage between Eliza and Freddy more explicit. Pascal was not as faithful as he promised and, although Shaw struggled to control the film's production, Pascal achieved to romanticise the original play. To prepare the audience for a romantic union between Higgins and Eliza, Pascal deleted Higgins' "antiwoman and antimarriage speeches" and mitigated Higgins' criticisms of Eliza (Costello, 1965: 76). Pascal's screenplay (1938) nourishes romantic expectations from the very beginning of the play, since its opening credits remember the marriage found in the Ovidian myth: "Pygmalion was a mythological character who dabbled in sculpture. He made a statue of his ideal woman -Galatea. It was so beautiful that he prayed the Gods to give it life. His wish was granted. Mr Shaw in his famous play gives a modern interpretation

of this theme”. Moreover, Pascal lessens the visibility of Freddy and deletes any implication about Higgins’ obsession with his mother and his indifference towards young women.

The most striking difference of the 1938 film from Shaw’s screenplay is, undoubtedly, the last scene in which Eliza returns to Higgins’s home, where she is received by the famous sentence: “Where the devil are my slippers?” to which Eliza responds with a smile. Dukore observes that “it makes no sense to bring [Freddy] back in the capacity of lover and then to drop the subject without a word of explanation” (1980: 83). The contact between Eliza and Freddy is largely diminished in this film, and their signs of natural love are almost invisible. In this way, Pascal avoids any expectation that the young couple might end together. Apart from that, Eliza’s return to Higgins is foreshadowed in the initial caption of the film regarding the Pygmalion myth. Consequently, the film’s ending “clearly shows that Pygmalion has once more succeeded in turning his work of art into the perfect wife, though in this case she’ll be an upper middle-class rather than a royal consort” (Martin, 2001: 112). The divergence from Shaw’s ending betrays the most critical point of the story: Eliza’s independence from her Pygmalion.

An American version of the British film was produced paying special attention to the offensive language and following the rules of the Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), the body in charge of regulating film censorship for the Production Code Administration (PCA). The MPPDA asked Pascal to change some aspects of the script, like all the instances of profanity and offensive expressions. The Code also forbade any comment that could undermine the sanctity of marriage, such as Eliza’s illegitimacy and Doolittle’s cohabitation with a single woman. In general terms, the American version is even more romantic than the British one, and it exercised more influence in the subsequent musical adaptation.

Seeing that producers continued to celebrate a romance between the professor and Eliza, Shaw felt forced to change his text. In the two subsequent revisions, the playwright intended to magnify the character of Freddy. In this way, the expectations of romance could be satisfied without attaching Eliza to her Pygmalion. The 1939

version appeared twenty-three years after the first publication of the play in book form. The major change affected the last scene: the play ends with Higgins declaring that Eliza is going to marry Freddy: “she’s going to marry Freddy. Ha ha! Freddy! Freddy!! Ha ha ha ha ha ha!!!!” (Shaw, 1939: 108). Shaw asked his Edinburgh printers that they provide him with “a dozen pulls of the corrected page to send to the acting companies” (Shaw, 1988: 532-33). These letters, though, were only sent inside the United Kingdom and, hence, other parts of the world took no notice of this change. In September 1939, the Second World War began and probably for this reason this version was published only in the United Kingdom. Consequently, “this version remains the least remarked of Shaw’s published editions of his play” (McGovern, 2011: 205).

Three months after this edition, Shaw published the screen edition of *Pygmalion*, commonly known as the 1941 version, considered the definitive edition of the play, as it “represent[s] Shaw’s wishes about how the film should have ended, and how productions of the play should end” (Shaw, 1948[1941]: xxxi). It includes a revised edition, a modified preface, and some new sequences from his *Pygmalion* screenplay, which are:

for Act I, Eliza’s taking a taxi to her shabby lodgings and her daydreaming in the place itself; for Act II, Mrs. Pearce’s bathing a screaming Eliza for the benefit of her new teacher, and one of Higgins’s lessons; Act III, the embassy reception, and for Act IV Eliza’s flight from Higgins to spend a chaste night with Freddy, a strangely frustrated elopement (Martin, 2001: 40-41).

The revision of the text “was presumably motivated by the fact that, while Eliza declares her intention of marrying Freddy in the precious versions of the play, the impact of her statement is undermined in several ways” (McGovern, 2011: 222). In the previous versions, Eliza did not provide any justification for her decision to marry Freddy, but now she reveals her reasons to Higgins. When the professor suggests that she deserves a king as a husband, Eliza answers back: “Freddy loves me: that makes him king enough for me” (Shaw, 1948[1941]: 293). Eliza’s last intervention has also been modified; instead of answering a brusque “buy them yourself” to Higgins’s

shopping request,⁷⁹ she offers a detailed response that shows her intention to leave him is well considered and premeditated:

Number eights are too small for you if you want them lined with lamb's wool. You have three new ties that you have forgotten in the drawer of your washstand. Colonel Pickering prefers double Gloucester to Stilton, and you don't notice the difference. I telephoned Mrs. Pearce this morning not to forget the ham. What you are to do without me I cannot imagine (Shaw, 1948[1941]: 294).

With Eliza's last intervention, audiences understand that Higgins needs Eliza more than what she needs him. The last words of Higgins "She's going to marry Freddy" instead of "She'll buy em all right enough" softens the extent to which the professor still feels a strong sense of ownership over Eliza at the end of the play, which diverges from the original play: "The culminating point of *Pygmalion* [...] is Higgins's inability (or unwillingness) to recognise that Eliza has outgrown her dependence on him while he, in turn, has become dependent to a certain extent on her" (McGovern, 2011: 225). Shaw undermines this aspect both in the 1939 and 1941 versions of the play as his main preoccupation is to emphasise an Eliza-Freddy marriage. With the substitution of the last line, spectators keep the name "Freddy" in their memory as it is the last word of the play and, moreover, it is repeated three times.

Shaw incorporates some modifications throughout the play to convince the audience that Eliza will finally marry Freddy. For instance, the writer modifies the encounter between the two young characters and changes the way they address each other in the previous versions: Freddy becomes gentler towards Eliza at the end of the first act and, instead of shouting "Well, I'm dashed!", he says goodbye raising his hat to her. Shaw also erases Eliza's initial indifference to Freddy and, in the later version of the play, she farewells him and tries to impress him by giving false instructions to the taxi driver, pretending to live in a much better neighbourhood. Although, as it is revealed in the section 5.1. "The role of Eliza in *Pygmalion*", some of these changes undermine Eliza's independence, Shaw felt that his heroine's autonomy was not as important as avoiding a possible marriage between her and the old professor, and that is why the 1941 version elaborates on Eliza's future marriage with Freddy.

⁷⁹ Higgins's petition in the 1916's version is: "Oh, by the way, Eliza, order a ham and a Stilton cheese, will you? And buy me a pair of reindeer gloves, number eights, and a tie to match that new suit of mine, at Eale & Binman's. You can choose the color" (Shaw, 1916: 83).

Regarding Shaw's opposition to have his play musicalized, it must be highlighted that, although Shaw was a melomaniac, he could not bear the thought of his works becoming a piece of musical theatre. Robert Everding explains that "in defence of the vocal music inherent in his dialogue –[Shaw] rejected proposals to turn *The Devil's Disciple* and *Captain Brassbound's Conversion* into musicals" (1998: 316). Shaw also refused requests to turn *Pygmalion* into a musical; in 1948 Shaw declined a proposal involving Noel Coward with the insistence that "my decision as to *Pygmalion* is final: let me hear no more about it. This is final" (Shaw, 1985: 730). Following Shaw's death, however, Gabriel Pascal took advantage of the film rights that Shaw had granted him (together with the 1938 spectacle scenes) and decided to musicalize *Pygmalion*. Probably, nobody but Shaw would regret the existence of *My Fair Lady* but, as Sara Martin states, "Pascal's persistence leads inevitably to a paradoxical celebration of the betrayal of the original author's will" (2001: 38).

It was not easy, though, to turn the play into a musical: "The major difficulty was the incompatibility between Shaw's play and the prevailing formula for a Broadway musical. The main story contained no love interest; the subplot lacked onstage development; and the cast provided no ensemble for dancing and choral numbers" (Everding, 1998: 316-317). Pascal convinced the American librettist Alan Jay Lerner and the Berliner composer Fredrick Loewe to adapt the play into a musical. However, they desisted after six months, pleading that "Shaw's comedy was too intellectual for a musical" (Martin, 2001: 133). After Pascal's death, they tried again (maybe because they felt guilty of having failed the deceased Pascal) and achieved, this second time, to create a charming Broadway musical that was also, according to Robert Matthew-Walker, "an exceptionally literate show" (1996: 133). Jack Warner was so fascinated by the show that bought the rights from CBS and hired George Cukor to produce a film out of that musical.

Even the huge distance between the original play and the musical, Chapman affirmed that *My Fair Lady* "remains pure Shaw" (quoted in Bauschatz, 1998: 181). This thought was shared by other critics, such as Brooks Atkinson from *New York Times*, who claimed: "Shaw's crackling mind is still the genius of 'My Fair Lady'" (1973: 374-375)

when, surprisingly, many scenes that this critic praised were not originally from Shaw. Paul Bauschatz was well aware of the divergence of the musical from the original: “The portions of its text that carry the most weight within *My Fair Lady*’s musical structure are those that are least faithful to Shaw. Indeed, the scenes that provide *Pygmalion* with some of its greater dramatic punch [...] are stranded in *My Fair Lady* by its focus on other issues” (1998: 195-196). And, among these “other issues”, with no doubt, must be included the romance between Higgins and Eliza.

McGovern provides another reason for Shaw’s unwillingness to have his play musicalized: “being a profoundly musical person, Shaw may have anticipated the likelihood that his play, if adapted by a suitably talented composer and librettist, might be eclipsed by a musical adaptation” (2011: 238). This implies another consideration from a financial perspective: audiences would prefer to watch the musical version rather than his original play. In response to the composer Franz Lehar’s request for a light opera, Shaw (1986: 225) wrote:

Pygmalion is my most steady source of income: it saved me from ruin during the war, and still brings in a substantial penny every week. To allow a comic opera to supplant it is out of the question. I might possibly consider an offer of 10,000 English Money; but as matters stand now, if they attempt to use a word of my dialogue, or to connect my name or my play in any way to their abominable opera I will let lose all the engines of the Copyright law to destroy them utterly.

It seems that Shaw also kept the economic consideration in mind and, among other reasons, this led him to refuse a musical adaptation of his play.

3.8. Influences on later works

Section 2.2.4. “Ovidi i *Les Metamorfosis*” enumerates some works based on Ovid’s myth. Other contemporary texts, though, seem to be based on Shaw’s version of the myth rather than on Ovid’s one, as the musical and the television versions of Shaw’s play had an enormous impact on subsequent generations. This is the case of Hitchcock’s film *Rebecca* (1940), Willy Russell’s stage play *Educating Rita* (1980, film 1983), Garry Marshall’s film *Pretty Woman* (1990) and Stephen Daldry’s production *Billy Elliot* (2000), among the most famous and internationally well-known productions that reflect the influence of Shaw’s play.

Rebecca (Hitchcock, 1940) is the story of a humble woman who is educated to become a perfect wife. The film is based on the 1938 homonymous novel by Daphne du Maurier. A young, modest, woman meets Max de Winter, a rich gentleman who is traumatized by the recent death of his wife, Rebecca. Max finds that the young woman could be a convenient companion for him and they marry. Winter’s second wife will meet many difficulties in adapting to her new role of Madam Winter and, furthermore, she will have to face the rude modals of Mrs. Danvers, the housekeeper, who is unwilling to replace her previous mistress.

Russell’s play is a text clearly inspired by Shaw’s *Pygmalion*, but it alters the love triangle between the characters Freddy-Eliza-Higgins. Rita (who is the successor of Eliza) is a woman in her twenties, highly dissatisfied with her life: she works as a hairdresser and is married to a merciless man who uses her to satisfy his lustfulness. Rita seeks an escape to her discontentment in education, and in the Open University she meets her Pygmalion, that is, her tutor Frank. Frank is a deteriorated version of Higgins, as he shows clear signs of alcoholism and reveals an urgent need for Rita. Whereas the woman takes advantage of all the knowledge gained thanks to her tutor and builds a better life, Fank’s career and private life disintegrate. The ending of this play is much closer to Shaw’s desire for his Pygmalion:

Romance is avoided and Rita sends Frank off to a new life in Australia in a gesture intended to show how close they have been and how far they drift apart, once she becomes her own woman. Rita, more truly Shavian than Pascal’s or Cukor’s Elizas, shows in this way she would never fetch Higgins’s slippers (Martin, 2001: 57).

From the feminist approach, it is worth mentioning that Rita enrolls in a course of literature at an Open University, which means that she is not following a normalized teaching, as she wishes to achieve a type of education that was not typical among women nor among people from working class groups. *Educating Rita* can be considered a deconstruction of the Pygmalion myth, as Frank does not follow the traditional role of the educator and Rita does not meet the requisite conditions for being a Galatea: she is neither silent nor passive, but talkative and vigorous; besides, Frank is not interested in teaching her and, instead, he facilitates Rita the tools she needs to learn (Rodríguez, 2010: 40). As a result, the female protagonist becomes much more empowered.

Pretty Woman has recently been related to the *Cinderella* story; according to Carolina Fernández-Rodríguez: “The American film *Pretty Woman* has become a major blockbuster over the last decades, as well as the epitome of the Cinderella-type film” (2008: 768). This is based on the belief that the film offers a “rags-to-riches” narrative about a young woman. Interestingly, Garry Marshall (2001) explains in an interview that his work is based on George Bernard Shaw’s *Pygmalion*, although he admits adding the *Cinderella*’s component to make the film more attractive:

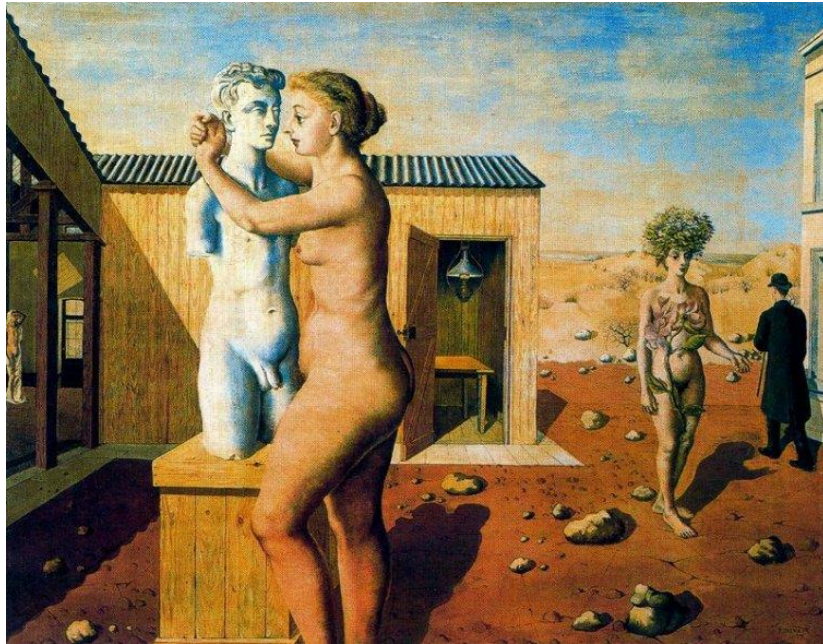
Actually, I was thinking more of *Pygmalion*, the fish out of water, as the frame. The Cinderella aspect came in as I was developing characters: Hector Elizondo plays the fairy godmother; Jason Alexander is the wicked witch; Kit is the stepsister. But it is true that I look for the Cinderella aspect when I am making a film. Most good stories are *Cinderella*. Audiences like to watch characters whose lives change for the better.

Pretty Woman recounts the story of Edward Lewis, a rude executive who is in Los Angeles on a business trip, and Vivian, a beautiful prostitute. Edward asks Vivian to become his companion for one week in exchange for a large amount of money. During this time, they share intimate moments and “Edward behaves as a sort of Pygmalion who moulds Vivian into the image of his own desires, thus transforming her into a lovely, opera-loving lady” (Fernández-Rodríguez, 2008: 768). Contrary to Shaw’s play, this Hollywood blockbuster ends with the romantic, happy ending that audiences expect: after the one-week arrangement, the two protagonists are deeply in love. From the feminist point of view, the film does not help the position of women because it softens the crude reality of prostitution. Contrary to Eliza, Vivian receives no proper

education that might help her become independent and able to set up her own business.

In *Billy Elliot* (Stephen Daldry, 2000), the role of the educator is performed by a dance teacher, while the person in need of being educated is a small boy coming from a miner's family, who wishes to study ballet in London. It is worth mentioning that the role of the educator is performed by the actress Julie Walters, who in *Educating Rita* starred the female character who wished to become economically better and prosper. This film goes a step beyond the deconstruction of the myth as there is an inversion of the role of the protagonists: Pygmalion is now incarnated by a woman who does not teach the small Galatea –a boy– how to behave properly according to the rules of the society in which he lives. All of the contrary, the ballet teacher encourages Billy to break the established behavioural patterns in society and gives him the necessary tools to become freer.

4. *LA SALVATGE*, D'ISABEL-CLARA SIMÓ



Il·lustració 4: Quadre "Pigmalión" (1939), de Paul Delvaux

4.1. Contextualització: segona i tercera onades feministes

La segona onada del feminisme va sorgir a finals dels anys seixanta i es va estendre fins als vuitanta. Aquesta onada va comprendre una gran varietat de línies d'estudi, debat i recerca entre les feministes. La segona onada feminista posava al descobert l'opressió de la dona, combatia les desigualtats culturals i qüestionava les normes de gènere i el rol de les dones en la societat. Les arrels de l'anomenat feminisme radical de la segona onada es troben en altres moviments paral·lels a aquest període:

it grew out of leftist movements in post-war Western societies, among them the student protests, the anti-Vietnam War movement, the lesbian and gay movements, and, in the United States, the civil rights and Black power movements. These movements criticized “capitalism” and “imperialism” and focused on the notion and interests of “oppressed” groups: the working classes, Blacks, and in principle, also women and homosexuals. In the New Left, however, women found themselves reduced to servicing the revolution, cut off from real influence and thus, once again, exposed to sexism. This was now understood as a separate oppression experienced by women in addition to racism, “classicism,” and was later renamed “heterosexism” (Kroløkke i Scott, 2005: 8).

El feminisme liberal, originat en la primera onada, encara gaudia d'una gran repercussió durant la segona onada. Dins aquest corrent s'inscriu l'obra de referència *The Feminine Mystique* (1963) de Betty Friedan. Després de passar un qüestionari a unes dues-centes dones, Friedan va arribar a la conclusió que hi havia una àmplia diferència entre les vides de les persones entrevistades i la imatge que s'esforçaven per transmetre, la qual va anomenar “mística de la feminitat”. Les dones nord-americanes entrevistades per Friedan s'havien incorporat a la vida social i laboral durant la Segona Guerra Mundial però, a principis dels anys seixanta, a partir dels discursos de la societat patriarcal que defensaven una imatge concreta de la feminitat, havien quedat de nou recloses a l'àmbit domèstic i familiar. El feminisme liberal sostenia que el descontentament experimentat per moltes dones de classe social mitjana en les societats occidentals després de la guerra era degut a la seva falta d'influència política i social (Kroløkke i Scott, 2005: 11). Les feministes liberals demanaven un salari per les mestresses de casa i també reclamaven la seva representació en les institucions públiques.

Una reivindicació recurrent durant la segona onada va ser la crítica al poder masculí perpetuat a través de l'heterosexualitat, la classe social i la raça. Algunes pensadores feministes van explorar com el sexisme, el racisme i el classisme s'entrellaçaven a partir de l'imperatiu heterosexual; aquestes pensadores van ser caracteritzades pel seu reclam de la sororitat i solidaritat i van procurar combinar la lluita pels drets socials, sexuals i personals, ja que els percebien com a interconnectats (Kroløkke i Scott, 2005: 10). La necessitat de posar en comú les divergències entre les dones va derivar en el que es coneix com a "polítiques d'identitat" i en la reivindicació d'altres corrents feministes, com el feminisme negre, obrer i lèsbic per tal de superar la prototípica imatge del feminisme de raça blanca, de classe mitjana i heterosexual. I, també, el que posteriorment s'ha definit com a "interseccionalitat", en el sentit de tenir en compte les diverses variants i diferències en aquestes construccions identitàries. És també en aquests anys que s'estenen i es consoliden, juntament amb els Estudis culturals i els Estudis postcoloniais, els Estudis de dones, gènere i feminismes, que donen pas a diverses escoles teòriques i crítiques en les diferents disciplines acadèmiques, com és el cas de la Literatura.

Un dels primers projectes de la crítica literària feminista va ser la revisió del cànon tradicional en el qual s'inclouien de forma quasi exclusiva textos escrits per homes heterosexuals de raça caucàsica i classe mitjana. L'elecció de les obres "canòniques" quedava motivada per uns interessos evidents, la qual cosa impedia que el cànon representés el conjunt de la societat. La crítica literària feminista va centrar-se en la relectura dels llibres escrits per homes que constituïen el cànon literari, parant especial atenció a la representació dels personatges femenins, un enfocament conegut com a "crítica d'imatges de la dona". En aquesta línia s'inscriu *Sexual Politics* (1970) de Kate Millett, una obra que recopila les imatges de la masculinitat des d'un punt de vista històric, literari i social; l'estudi demostra una forta presència del sexisme en la literatura i en la crítica literària. A més, Millet critica els llibres d'alguns autors consagrats (com D.H. Laurence o Henry Miller) pel fet que promouen un sistema de gènere inequitatiu. Mary Ellman va publicar una obra contemporània al llibre de Millett, *Thinking about Women* (1968) que reflecteix les actituds dels crítics literaris davant els llibres escrits per dones; Ellman va utilitzar per primera vegada el concepte

de “crítica fàl·lica” (phallic criticism) per referir-se a un tipus de crítica que menysprea l’habilitat de les dones per escriure. Ellmann també va crear una llista de nou estereotips associats al sexe femení i va descriure dos tipus de dones molt presents en la literatura: l’harpia i la bruixa.

Un altre dels primers focus de reivindicació de la crítica literària feminista durant els anys setanta va ser vetllar per l’entrada de les dones dins el sistema de la crítica literària, un camp on predominava clarament la mirada masculina. El model de la política d’identitat va propiciar l’interès per la “ginocrítica” (gynocriticism), terme encunyat per Elaine Showalter, és a dir, els estudis crítics literaris dels textos de les escriptores. La ginocrítica abraça els estudis sobre les autores i les seves obres i analitza “la història, l’estil, els temes, els gèneres literaris i les estructures de l’escriptura femenina, a més de la psicologia i la dinàmica de la creativitat, les possibilitats de fer de l’escriptura una carrera, l’evolució i les lleis de la tradició femenina” (Bartrina, 2005: 95). A Estats Units d’Amèrica, aquesta aproximació queda reflectida en obres com *The Female Imagination* (1975) de Patricia Meyer Spacks i *Literary Women: the Great Writers* (1976) d’Ellen Moers. A partir de l’anàlisi d’obres de dones escriptores, Spacks tracta de trobar un punt de vista compartit o temes recurrents en l’experiència femenina, mentre que Moers vol construir una història literària femenina buscant les connexions entre les escriptores (més reconegudes) nord-americanes i franceses.

En el context europeu, aquest mètode va ser desenvolupat per Elaine Showalter a *A Literature of Their Own* (1977), on revelava el llarg però menystingut camí de les escriptores i tractava de construir una història literària⁸⁰ en femení per treure a la llum aquelles autores que havien caigut en l’oblit. En aquesta obra, a més, Showalter fixava tres etapes dins la literatura escrita per dones, recollides i explicades també per Gabancho (1982: 57-59). En primer lloc, l’etapa de la “literatura femenina” es definia per la imitació de la tradició dominant. A Anglaterra, aquesta etapa comptava amb escriptores que, com George Eliot (1819-1880), s’amagaven darrere un pseudònim

⁸⁰ Utilitzo aquest terme en lloc de “cànon literari” perquè, justament, la crítica feminista qüestiona el cànon i no és partidària d’un cànon femení. Si més no, com veurem, proposa revisar el cànon, tant des d’un sentit dels “valors” que el defineixen, o qui el defineix, com de l’entrada d’autores.

masculí, però a Catalunya no va aparèixer fins uns anys més tard, amb la publicació de les obres de Víctor Català (1869-1996). La segona fase, la “literatura feminista”, corresponia amb la militància política a Anglaterra i va acabar cap el 1920 amb Virginia Woolf. És una etapa caracteritzada per la protesta contra els valors imperants en què les escriptores exemplificaven l’opressió de les protagonistes femenines. Finalment, la darrera etapa, la “literatura de dona”, corresponia amb l’autodescobriment i la recerca de la identitat. En aquesta darrera etapa, les escriptores no sentien l’obligació d’incloure determinats temes en les seves obres i parlaven sobre allò que els venia de gust: aquest és el cas, com tractaré de demostrar en els capítols d’anàlisi, de la literatura d’Isabel-Clara Simó. Uns anys més tard, Showalter va publicar els articles “Towards a Feminist Poetics” (1979) i “Feminist Criticism in the Wilderness” (1981), on posava en evidència les imatges estereotipades de les dones a la literatura i a la crítica.

Pel que fa al context espanyol, el feminisme de la segona onada ja havia començat durant el franquisme, a mitja dècada dels 60. La repressió de la dictadura franquista va posar molts impediments per al progrés del moviment feminista, com per exemple la prohibició de l’edició d’*El segon sexe* (1949) de Beauvoir. A partir del 1962 i gràcies a una traducció sud-americana (Buenos Aires, Siglo XX), va començar a circular una versió en espanyol que va tenir molt d’èxit. Un segon fet important que va tenir lloc en plena dictadura és l’edició en espanyol (el 1963) i en català (el 1965) del llibre de Betty Friedan *The Feminine Mystique* (1963).⁸¹ Paral·lelament, van començar a circular arreu de l’estat espanyol els conceptes de feminisme i de “women’s lib” (women’s liberation movement), de manera que el feminisme va estenent-se arreu del país.⁸² La crítica feminista de la literatura espanyola estava relativament poc desenvolupada com a conseqüència de la repressió política. Tot i els recursos insuficients dels quals disposaven les universitats de l’estat, en comparació amb les facultats de l’exterior, hi va haver iniciatives feministes rellevants, com les que recull Geraldine Nichols:

⁸¹ També cal mencionar dues obres rellevants, en el context espanyol, de María Laffite, una autora que conjuntament amb les dues anteriors –Beauvoir i Friedan– va tenir una gran influència en el pensament de Capmany: *La secreta guerra de los sexos* (1948) i *La mujer en España. Cien años de historia. 1860-1969* (1964).

⁸² Això queda demostrat l’any 1965 quan la revista *Cuadernos para el diálogo* dedica un dossier monogràfic de 83 pàgines a aquest tema. L’editorial homònima publica també, el 1967, l’estudi del SESM *Habla la mujer. Resultados de un sondeo en la juventud actual*, i en aquest mateix any apareix *La mujer en España*, redactat per un col·lectiu de feministes de Barcelona: Mireia Bofill, Maria Luisa Fabra, Anna Sallés, Elisa Vallés i Pilar Villarazo.

Unos cuantos ejemplos son el Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid, organizado por la socióloga María Ángeles Durán y administrado por la historiadora Pilar Folguera; el Centre d'Investigació Històrica de la Dona de la Universitat de Barcelona, fundado por la historiadora Mary Nash; el Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad del País Vasco, cuyas fundadoras son psicólogas, una asistente social, una maestra, etcétera (1992: 17).

El feminisme a Espanya va quedar dividit en dos corrents principals (Escario *et al.*, 1996). Per una banda, María Laffite i altres dones intel·lectuals van impulsar, al voltant de *Cuadernos para el diálogo* i el Seminario de Estudios Sociológicos de la Mujer (SESM), un corrent feminista des del catolicisme progressista. Aquest corrent abordava la qüestió de la situació de les dones des d'una perspectiva de tradició liberal i proposava com a solucions la promoció femenina, l'educació i la seva incorporació al món laboral. El moviment català majoritari, però, s'organitzava al voltant de la militància en partits socialistes i comunistes clandestins, com el Movimiento Democrático de Mujeres (1965). Aquest sector feminista denunciava que l'opressió de les dones era causada pels interessos capitalistes i establia un paral·lelisme evident entre l'opressió femenina i l'opressió de classe; com a solució, el moviment optava per la transformació de la societat.

Amb la mort del general Francisco Franco el 1975 es va iniciar un nou període històric: es van celebrar les Eleccions Generals (1977), en què quasi tots els partits van tenir en consideració la posició de les dones i es van dissenyar unes polítiques d'educació i cultura que les tinguessin en compte. A més, el 1975 va ser anomenat per les Nacions Unides "L'any Internacional de la Dona" i durant aquest any es van celebrar moltes accions i campanyes feministes arreu del món, entre les quals cal destacar dues conferències internacionals (a Mèxic i a Berlin). Val a dir, però –el dictador va morir a finals de novembre d'aquell any–, que la representació espanyola en aquestes conferències encara fou a través de la Sección Femenina, òrgan ja creat als inicis del franquisme. En el context espanyol també van tenir lloc algunes trobades feministes de rellevància que van ser la culminació de tot el conjunt de reivindicacions que havien aparegut durant la dictadura: el congrés "Las Primeras Jornadas Estatales por la Liberación de la Mujer" (1975) a Madrid, l'any següent, Barcelona va acollir un altre esdeveniment feminista important, les "I Jornades Catalanes de la Dona" (1976) i, finalment, les "II Jornadas Estatales de la Mujer" (1979) que es van celebrar a Granada.

Aquestes conferències van suposar l'augment del feminisme a Espanya, que es va consolidar amb altres reivindicacions que van ajudar a visibilitzar les peticions de les feministes: “campanyes per l'amnistia, per la llei del divorci, per la despenalització de l'adulteri i l'avortament i contra la violència de gènere” (Francés, 2012: 44). Durant la dècada dels setanta, el moviment feminista va passar de ser un conjunt d'accions individuals a una lluita col·lectiva i es van crear diferents grups clandestins sense cap organització sòlida. En aquestes reunions les dones parlaven de les seves preocupacions i van descobrir que compartien molts problemes: “cuántos problemas que hasta entonces habían vivido como individuales eran, en realidad, cuestiones comunes, cuyas raíces había que buscar en la Sociedad misma” (Escario *et al.*, 1996: 52). A través d'aquests nuclis desorganitzats va anar creixent un moviment regulat i el moviment feminista va acabar consolidant-se al voltant d'estructures estables. Per exemple, el 1977 s'obre a Barcelona la primera llibreria feminista de l'estat espanyol i un any més tard comencen les publicacions de revistes, calendaris, agendes i la col·lecció Clàssiques Catalanes (Julià, 2008: 16).

Desafortunadament, el creixement del moviment feminista va quedar aturat poc després de la conferència “Las Jornadas Feministas” (1979), on van sortir a la llum les desavinences i conflictes interns dels diferents corrents feministes. Pilar Folguera (1988) explica el debat que va tenir lloc entre el feminisme de la igualtat (el corrent feminista dominant després de la publicació de l'obra de Wollstonecraft *A Vindication of the Rights of Woman* (1792) i fins la meitat del segle vint) i el feminisme de la diferència (una perspectiva originada als anys vuitanta que se centrava en les diferències entre els homes i les dones). El feminisme de la igualtat, per una banda, comptava amb el suport de les seguidores del feminisme socialista que reivindicaven una societat en què els homes i les dones tinguessin els mateixos drets i obligacions. El feminisme de la diferència, per altra banda, demanava que les dones fossin compreses com a totalitat, com a persones, i rebutjava qualsevol tipus de separació entre l'àmbit públic i el privat, ja que tots dos tenien caràcter polític.

Folguera (1988) apunta que al final de la segona onada van aparèixer dues manifestacions feministes en el context espanyol. D'una banda, el feminisme

institucional va ser fundat a partir de “El Instituto de la Mujer” el 1983, amb l’objectiu d’implementar el principi de la no discriminació recollit a la Constitució del 1978. D’altra banda, la creació dels col·lectius professionals de les dones (1982-1988) va desembocar al feminisme professional o sectorial (“Professional or Sectorial Feminism”) que va ajudar a millorar els drets laborals de les dones. A més, com Pilar Brabo i Carmen Ortiz exposen al *Estudio sociológico sobre la mujer ante la política y el feminismo* (1986), durant aquests anys, fins i tot la gent que no pertanyia a cap moviment feminista va prendre consciència de la situació de les dones. En els darrers anys, Meritxell Ferré ha publicat *El maig de les dones: el moviment feminista a Catalunya durant la Transició* (2017). El llibre fa un repàs als avenços del feminisme que van tenir lloc a Catalunya durant la dècada del 1975 al 1985. Ferré analitza les “Jornades per l’Alliberament de la Dona”, les “Jornades Catalanes de La Dona”, l’organització del Moviment Feminista i, tot seguit, presenta una cartografia del Moviment Feminista a Catalunya segons els actes feministes que van tenir lloc a les quatre províncies. Finalment, la historiadora també posa de relleu els temes pels quals lluitaven les dones, les campanyes feministes que van tenir lloc, així com els partits i sindicats que van néixer ran del moviment feminista.

Durant la segona onada, el moviment feminista català es va centrar en els drets més bàsics de les dones: reivindicava l’educació i la legalització d’anticonceptius, demanava abolir les lleis que provocaven discriminació i buscava erradicar la prostitució i vetllar pels drets de les prostitutes i dones empresonades. Tot i que hi va haver alguns canvis legislatius durant els anys vuitanta, el progrés no va ser suficient com per arribar a l’esperada transformació social. En la dècada dels 70 van tenir molt de ressò les teories de l’escriptora feminista Maria Aurèlia Capmany, qui fou fortament influenciada per Virginia Woolf i Simone de Beauvoir i qui va defensar els drets de les dones des d’una perspectiva global (Pons, 2002: 85). Isabel-Clara Simó va establir una connexió immediata amb Capmany, de la qual va dir: “les seves idees feministes, d’una claredat que ja no he trobat enlloc [...]; vivia com a dona lliure, car el seu feminisme no era de cartró ni de lletra, sinó viscut” (2009: 61).

Capmany va esdevenir una de les principals intermediàries culturals i ideològiques – d’entre altres escriptores i teòriques– de Woolf a Catalunya: va proposar la traducció de la seva obra a algunes editorials, va preparar els pròlegs d’aquestes traduccions, va imitar el seu estil i va adaptar-ne conceptes i imatges (Godayol, 2007: 11). Capmany sempre havia admirat Woolf i, tot i que mai havia traduït cap obra seva, llegia amb avidesa els seus llibres i defensava les seves idees a casa nostra. Segons l’escriptora, “[Woolf és] la persona que admiro més del món i de la qual he après tantes i tantes coses” (Capmany, 1971b: 7). El 1931, Virginia Woolf va suggerir a la conferència “Women’s Service League” la idea de matar l’Àngel de la llar i Capmany va dur aquesta idea un pas més enllà:

He assassinat l’àngel de la llar. I no ha estat fàcil, creu-me; potser per això me’n sento orgullosa. En primer lloc, no és gens senzill assassinar un àngel; no s’està mai quiet, vola i es fa fonedís, i reapareix quan menys t’ho esperes, i és tot dolcesa, i et captiva amb les seves ales blanques que fan olor de naftalina (1992: 17).

Capmany també va incorporar idees de Simone de Beauvoir, amb qui tenia certs punts en comú: les dues van rebre una educació filosòfica i van practicar estils de vida poc convencionals (Godayol, 2007: 14). Capmany va introduir el pensament de Beauvoir a Catalunya ja que, juntament amb Josep Maria Castellet, va proposar la traducció de *The Second Sex* al català, *El segon sexe* (1968), i en va escriure el pròleg dels dos primers volums. Vint anys abans, quan *The Second Sex* va publicar-se a França (1949), el text no va tenir cap impacte en la societat catalana. Com Capmany comenta en el pròleg de la traducció, en aquell període, la dona catalana tenia altres preocupacions: “li era reservada una altra missió: donar fills a la pàtria” (1968: 18). Capmany comparteix la visió de Beauvoir de la dona entesa com una construcció social que, per culpa de la voluntat dels homes, ha esdevingut alteritzada. Seguint la terminologia existencialista, les dues escriptores afirmen que, com que el gènere no és un producte innat, és decisió de les persones modificar la condició de la dona: “s’arriba a ser dona, segons Beauvoir i Capmany, a través de la lluita i la rebel·lió contra els esquemes prefixats” (Palau, 2008: 109).

La reivindicació del socialisme és un altre punt en contacte entre aquestes escriptores partidàries del feminisme de la igualtat, que pretenien aconseguir la igualtat entre

homes i dones. Segons Beauvoir, l'evolució del socialisme i els drets de les dones es troben estretament lligats: "Equality can only be re-established when both sexes have equal legal rights; but this enfranchisement demands that the whole of the feminine sex enter public industry" (Beauvoir, 2015[1949]: 65). De la mateixa manera, Capmany va dir a les "Jornades Catalanes de la Dona" (1976):

La dona no aconseguirà res si no comprèn i accepta que la seva lluita no és una lluita a favor de la dona sinó a favor d'una persona oprimida, utilitzada, injustament tractada. I precisament per això [...] farà causa comuna amb totes les reivindicacions justes de la terra, les laborals, les nacionals, les racials.

El feminisme, segons Capmany, busca aconseguir una felicitat "total" de les dones i dels homes, basada en la llibertat. Per arribar-hi és precís qüestionar les institucions opressores del sistema neocapitalista i el sistema del patriarcat, el qual no únicament condiciona la llibertat de les dones sinó que també obliga els homes a seguir un patró de conducta masculina i masculinitzada. Per tant, el feminisme tracta d'assolir en la seva lluita quotidiana i política tant la felicitat privada com la col·lectiva (Capmany, 1977: 31).

Betty Friedan és una altra escriptora feminista que havia influenciat considerablement les teories de Capmany. S'ha de dir que les idees de Friedan es troben estretament unides a les de Beauvoir: "*La mística de feminitat* no és, sinó, una versió pragmàtica d'*El segon sexe* i focalitzada en el mateix argument, el de l'acceptació passiva de les dones dels estereotips de la feminitat construïts pel patriarcat" (Palau, 2008: 104). Seguint l'estructura de *The Feminine Mystique* (1963) de Friedan, Capmany va elaborar un estudi sobre la situació de les dones a Catalunya, *La dona a Catalunya. Consciència i situació* (1971a). Després d'implementar un estudi de recerca i dur a terme una sèrie d'entrevistes a Barcelona, l'autora va arribar a la següent conclusió: les dones "tenen consciència de la seva manca d'integració, de l'estat d'evolució, de la inestabilitat de la seva inserció a la societat en què viuen" (Capmany, 1971a: 18).

Tant Capmany com Friedan van oposar-se a la construcció de la domesticitat femenina. Cal recordar que la Segona Guerra Mundial va suposar un endarreriment en els drets i llibertats de les dones, que van quedar de nou recloses a l'espai domèstic. Friedan va criticar la imatge de dona de casa que es va difondre durant la dècada dels

seixanta en els discursos i revistes i Capmany va tenir una reacció similar, ja que va censurar els discursos polítics encarats a recloure la dona a la llar (Palau, 2008: 103). A banda, Capmany també va rebutjar el model de feminitat sustentat en el matrimoni i la maternitat: “La monstruositat del planteig és que tota la mística de la feminitat converteixi la boda per a la dona en la renúncia de totes les activitats que fan de la dona una persona subsistent, lliure i conscient” (Capmany, 1971a: 120). L’autora no s’oposava a la institució del matrimoni com a tal, sinó a la pèrdua de drets i llibertats que aquest sol comportar per a les dones.

Tenint en compte el progrés del feminisme al Regne Unit i a Nord Amèrica, Capmany considerava que el moviment feminista a Catalunya havia estat un fracàs perquè mai no va aconseguir la cohesió d’un partit, mai no va emprendre la lluita contra una situació adversa, i no va tenir líders ni seguidors (1973: 7). Capmany defensava la necessitat d’apostar per un feminisme socialista que contemplés el compromís polític, ja que era una condició necessària per a fer viable el moviment feminista (1970: 40). La tasca feminista de Maria Aurèlia Capmany va ser recollida després per Isabel-Clara Simó, qui considerava que la seva precursora havia fet un formidable exercici de reflexió (Simó, 1992: 267). A més, Capmany també va esdevenir un referent per a Montserrat Roig, la qual va rebre una forta influència de les idees de Simone de Beauvoir a través de la seva versió del *Segon sexe* (Francés, 2012: 15) però que, tot i partir de Capmany, va fer un pas més enllà i es va decantar –com és lògic per un tema de generació– pel feminisme de la diferència.

El feminisme de la diferència es va desenvolupar durant la dècada dels setanta, encara dins la segona onada del feminisme, i defensava que la dona és diferent de l’home. Això, però, no ha d’impedir que homes i dones puguin gaudir dels mateixos drets i oportunitats; per tant, la dona no ha de desitjar convertir-se en un home ni imitar la seva conducta. D’entre les partidàries d’aquest corrent cal fer esment a les anomenades “dones de la llibreria de Milà” (com Luisa Murano) i les escriptores de l’escola francesa (Luce Irigaray, Hélène Cixous i Julia Kristeva) i, pel que fa a les escriptores finiseculars coetànies a Isabel-Clara Simó, cal mencionar Montserrat Roig i Maria-Mercè-Marçal. Les partidàries del feminisme de la diferència, entre d’altres aspectes, criticaven el fet

que la dona renunciés a la maternitat per dedicar-se a la vida pública i reivindicaven el dret a la sexualitat femenina.

Montserrat Roig (1946-1991) és una de les principals escriptores feministes de Catalunya i la seva preocupació sobre la dona es reflecteix a la seva obra literària. Catherine Davies diu el següent sobre Montserrat Roig i la seva coetània Rosa Montero, escriptora espanyola: “the type of feminism they espouse is not radical feminism (“feminismo de la diferencia” in Spanish), nor overtly psychological, nor the feminism associated with the better-known French theorists, nor lesbian feminism, and political feminism positions. Generally speaking, they tend towards hetero, socialist, and political feminist positions” (1994: 10). Tot i que aquests tres atributs (socialista, heterogènia i política) poden aplicar-se força bé a les primeres obres feministes de Roig, l’escriptora volia evitar rebre qualsevol etiqueta. En realitat, li agradava contemplar diferents punts de vista i, per aquesta raó, Montserrat Palau qualifica el feminisme de Roig com a “multigenèric”, en tant que combina idees que provenen de la biologia, psicologia, materialisme històric i crítica literària (2002: 147). Generalment, Roig s’inclinava pel feminisme de pensadores anglo-saxones perquè el trobava més instintiu i combatiu, mentre que es distanciava de les intel·lectuals franceses, que solien adoptar una perspectiva més distant de la vida real (Francés, 2012: 128).

A *¿Tiempo de mujer?* (1980) es reuneixen alguns dels seus textos més femenins i feministes: “femenins perquè aborden el fet de ser dona i feministes perquè planten cara a les opressions masculistes” (Cabré, 2021: 13). En aquesta obra, l’escriptora reflexiona sobre les contradiccions dels moviments feministes; recull la preocupació de les pensadores feministes anglo-saxones i americanes dels anys 70 sobre la falta d’un discurs femení, que força les dones a seguir el discurs dels homes:

He escrito con mente de hombre y cuerpo de mujer, lo confieso. Sé que éste es el primer paso hacia la esquizofrenia. Pero todo novelista es un esquizofrénico en potencia. Tiene que vivir un sinfín de vidas distintas. O quizá, más exactamente, la suya está hecha, dividida, en miles de vidas distintas. La escritura es el refugio contra el manicomio (Roig, 1980: 26).

Roig reivindicava en els seus textos el cos femení i el seu poder per crear vida, un dels principals trets que diferenciaven les dones dels homes, els quals “tienen tanta envidia

de nuestra maternidad que han creado la guerra y la muerte” (1980: 28).⁸³ L'autora denunciava que moltes dones han renunciat a tenir fills a causa de la trampa cultural que les ha forçat a escollir entre ser “mare” o convertir-se en “persona” (1980: 82). Christina Dupláa assenyalava, en relació a la literatura d'aquesta autora, que la simbiosi entre “persona” i “dona” o, en altres paraules, entre “el mateix” però “diferent” és un tema constant en la seva obra (1996: 101). Com a partidària del feminisme de la diferència, Roig defensava la igualtat de drets, fet que no implica que les persones de sexes oposats siguin “idèntiques”: reclamava viure la diferència en condicions d'igualtat o d'equitat, i d'aquí va sorgir la reivindicació de la maternitat, la sexualitat femenina, o el desig.

A *Mujeres en busca de un nuevo humanismo* (1981) Roig definia el feminisme com un “análisis riguroso y exhaustivo del porqué de la opresión secular de una parte de la humanidad”, una “filosofía que lucha por la libertad” i “una nueva concepción del mundo, visto a través del prisma de las mujeres” (1984⁸⁴: 5). Roig partia de les idees de pensadores feministes contemporànies com Simone de Beauvoir, Betty Friedan, Kate Millett, Virginia Woolf, o Hélène Cixous. A *Digues que m'estimes encara que sigui mentida* (1991), Roig hi exposava les dificultats a les quals han de fer front les escriptores:

En un ull, hi duem un pedaç, i això ens permet seguir mirant cap endintre, escoltar la nostra veu, la no expressada o no admesa com la Gran Veu, la dels Sacerdots que regeixen els cànons a seguir, tant a la crítica com a les universitats, mentre que l'altre ull mira cap enfora, vola lliure, activament, sense ulleres fosques, ni càmeres, ni binocles (1991: 80-81).

L'autora tractava de buscar una tradició on arrelar-se (Francés, 2016: 48), mentre que qüestionava la direcció del feminisme: “El feminisme, que com totes les idees nascudes de la ràbia té una gran ingredient d'utopia i romanticisme, ha tornat a construir la gran pregunta abans de l'escissió: ens hem allunyat de l'U potser per a tornar-hi d'una altra manera?” (Roig, 1991: 62). L'escriptora defensava la llibertat a l'hora d'escriure i era partidària de buscar un estil propi: “Les crítiques feministes corren el perill d'inventar-

⁸³ Aquest és un exemple del canvi de visió entre Capmany (feminisme de la igualtat) i Roig (feminisme de la diferència).

⁸⁴ Versió reimpressa de *Mujeres en busca de un nuevo humanismo* (1981) amb el títol *El feminismo* (1984).

se el prototipus d'una escriptora model, encotillada, inexistent. I l'escriptora, que practica un art individualista, s'hi rebel·la" (Roig, 1991: 70).

Montserrat Roig i Isabel-Clara Simó van ser escriptores coetànies i compartien una visió similar de la societat, especialment pel que fa al feminisme. Xavier Febrés (1985) va transcriure una enriquidora conversa entre les dues sobre la condició de la dona, la situació política de Catalunya i qüestions relacionades amb l'escriptura, entre d'altres temes. Simó se sentia molt agraïda a Roig perquè pocs autors reconeguts (com ja era Roig en aquell moment) haurien acceptat col·laborar amb ella en el volum de la col·lecció *Diàlegs* a Barcelona. Simó afirma que amb aquest acte de generositat per part de Roig va començar la seva relació d'amistat "que tan enriquidora va ser per a mi i tan estimulant crec que per a totes dues" i afegeix que "totes dues érem desinhibides i érem feministes i d'esquerres. I sobretot, hi va haver una confiança mútua des del primer moment" (2005: 37). De fet, les dues escriptores havien utilitzat la literatura per atraure l'atenció dels seus pares i compartien la visió que la literatura no havia de ser utilitzada com un mitjà propagandístic; segons Roig:

Allò que jo no estic disposada a fer, em sap molt greu, és una novel·la on surtin dones com a personatges positius. No em dona la gana de fer pamflets feministes. Per a mi, la literatura és una altra cosa: la creació d'un món autòcton, la possibilitat de tornar a viure una altra vegada a través d'una història i d'uns personatges, tot atorgant una importància fonamental a l'estil i al llenguatge. Però no faré el que va succeir amb el realisme socialista, no faré realisme feminista (1985: 86).

En aquesta línia, Simó afegeix: "El feminisme s'ha d'explicar i raonar; li escau l'assaig. Però l'art no ha de ser pamflet" (1985: 87). Les escriptores també van debatre l'existència d'un discurs femení, un corrent defensat per algunes autores nord-americanes i sobretot també franceses (com Cixous), però que no feia els feia el pes. Roig creia que, si bé en el seu moment hi havia certa afinitat entre les obres literàries escrites per dones occidentals, aquesta similitud es diluiria amb el pas dels anys perquè, fins llavors, les dones havien tingut una experiència vital molt diferent de la dels homes i això les unia. Ara bé, aquesta similitud era propiciada per l'afinitat que mantenien les dones en relació entre el món exterior i el món interior, fet que les acostava com a dones, més que com a escriptores (1985: 85).

En referència a la citació de Roig, en què es posa de manifest la connexió entre les dones escriptores més pel seu sexe que no pas pels seus escrits, cal reproduir el comentari que va fer Simó sobre Woolf en el pròleg del llibre *Dones i literatura*: “[Woolf] se sentia una mica al marge de les dones novel·listes contemporànies seves, en tant que es pronunciaven més pel substantiu dones que no per l’adjectiu escriptores” (1999[1979]: 9). En una crítica a W. L. Courtney sobre la literatura de creació femenina, Woolf va dir: “Ningú no admetrà que pugui confondre una novel·la escrita per un home amb una novel·la escrita per una dona. En primer lloc, hi ha una diferència evident i enorme pel que fa a les experiències. Però la diferència essencial no rau en què els homes descriguin batalles i les dones, parts, sinó que cada sexe es descriu a ell mateix” (1999[1979]: 33). Per tant, Woolf reconeixia que, en el segle XIX, les dones escrivien de forma diferent que els homes.

Segons Woolf hi havia dos motius principals que justificaven la divergència en la manera d’escriure segons el sexe en la seva època. En primer lloc, els coneixements de les dones eren limitats perquè, a diferència dels homes, no tenien experiència en relació a la guerra, la navegació, la política o els negocis. En segon lloc, durant el segle XIX, la majoria de dones escriptores reivindicaven els drets del seu sexe, fet que va anar acompanyat d’una sèrie d’inconvenients que repercutien en els lectors: “El desig de defensar una causa pròpia o algun greuge particular sempre té uns efectes pertorbadors, com si el punt cap a on es dirigeix l’atenció del lector de sobte no fos un de sol, sinó doble” (Woolf, 1999 [1979]: 153). Woolf va detectar un canvi d’actitud en les escriptores de finals de segle XX: creia que ja no sentien ràbia ni ressentiment, cosa que podia propiciar que la seva literatura no es veiés pertorbada per cap influència externa i, per tant, que les seves obres fossin més autèntiques i interessants sense haver de recalcar la feminitat.

Anne Charlon va desenvolupar en el seu assaig esmentat que la condició femenina era ben present a la literatura d’escriptores catalanes del segle XX, ja que els textos buscaven, essencialment, corregir la imatge de dona que havia vingut donada pels escriptors:

Si en tot novel·lista hi ha el desig de refer el món, de fer-lo més coherent, més ben acabat, hi haurà en tota novel·lista un doble desig de correcció: correcció de la realitat

viscuda i correcció de la realitat novel·lística. Sembla que totes les novel·listes vulguin rectificar la imatge que les novel·les masculines han donat de la dona. Durant segles, la prosa narrativa ha donat de la dona només la visió que en tenien els homes. I és sens dubte per dissipar el malestar o la ràbia provocats per la lectura d'obres que no mostraven llur visió del món, i donaven d'elles una imatge deformada, que les dones han començat a escriure històries generalment ancorades en la seva pròpia experiència i que porten l'empremta del que elles han viscut (1990: 12).

Arriba un punt, però, que cal normalitzar la condició de les dones com a escriptores, fet que necessàriament comporta que aquestes eixamplin el gruix de temes a tractar en la seva literatura i que ofereixin una representació més àmplia de protagonistes femenines i, sobretot, de models masculins, que solen ser representats com a persones simplistes, bastes, egocèntriques i autoritàries.

Carme Riera (1981) va definir l'etapa a la qual fa referència Charlon com a “pre-literatura”, una etapa centrada en els temes de reivindicació de la dona que equivaldria a la segona etapa (l'escriptura feminista) segons la categorització de Showalter. Patrícia Gabancho considerava, també aquests mateixos anys, que calia fer un pas més enllà per poder crear lliurement i conrear un camp propi i, més encara, a finals del segle XX, quan un gran gruix de dones ja tenien accés a l'àmbit laboral, a l'educació i a la cultura:

Les dones, hom diu –la crítica ho ha assenyalat prou–, escriuen sobre la intimitat. Les dones, hom diu –les feministes ho han assenyalat prou– s'insereixen en la tradició de la literatura femenina universal. Sempre ho han fet, però no deixa de ser un element a tenir en compte que el fenomen es doni en el nostra país, de manera multitudinària, precisament quan la dona [...] té el món obert, el coneix, el tasta. Una dona que surt al món –i n'hi ha moltes– té al seu abast una quantitat de temes que abans eren típicament masculins: des de la política als negocis, del món de la cultura als de les relacions sexuals (1982: 39).

Tenint en compte l'obertura de la dona al món, Gabancho criticava al seu assaig que la majoria d'escriptores catalanes finiseculars seguissin parlant de la intimitat i de la domesticitat en les seves obres, especialment de l'amor i la parella, uns temes encara llavors molt aclamats pel públic femení.

Durant els anys vuitanta i noranta hi va haver un gran nombre d'escriptores que van poder gaudir d'una carrera literària fructífera amb el suport de la crítica i del món editorial. L'obra d'aquestes novel·listes va ser, a més, apreciada pel públic lector per dues raons principals: “llegir en català” i “llegir sobre temes nous o vedats fins al moment, en què són centrals el sexe i les relacions amoroses no canòniques” (Julià, 2008: 10). El gruix de la narrativa femenina va ser objecte d'atenció de l'estudiosa

nord-americana Kathleen McNerney (1988), però degut a l'enfocament històric i historicista de Catalunya, aquest fet va passar pràcticament desapercebut a casa nostra. Antoni Comas, Joaquim Molas i Martí de Riquer van dur a terme el gran projecte d'*Història de la literatura catalana* (1964-1988), una enciclopèdia d'onze volums que recull el panorama de la literatura catalana des de l'època medieval fins a finals del segle vint. Els darrers cinc volums (coordinats per Molas) i dedicats als segles XIX i XX només contenen dues seccions sobre dones escriptores: Caterina Albert i Mercè Rodoreda, mentre que la resta d'escriptores, sobretot les poetesses, hi tenen un paper molt insignificant (Julià, 2008: 12).

Segons Marçal (2020: 241), el domini masculí en les institucions –com ara les relacionades amb la literatura– va propiciar una aparent discontinuïtat entre les obres d'escriptores i, més encara, quan aquestes pertanyien a generacions diferents, ja que les dones no tenien referents del seu mateix sexe i només els quedava l'alternativa d'emmirallar-se en les obres d'escriptors. Un dels trets més rellevants que caracteritzava la nova generació de feministes de les darreres dècades del segle XX era la reflexió sobre la imatge de l'escriptora, la qual, a més a més d'escriure, vivia noves formes de relació amorosa (com ara la lèsbica) i tenia fills. El fet d'esdevenir mare i escriptora trencava amb la idea defensada per algunes feministes, com Capmany i Beauvoir, segons les quals el treball intel·lectual (cultura) era incompatible amb la maternitat (natura), símbol evident de domesticitat (Julià, 2008: 14). Per contra, les noves escriptores van convertir la gestació i la maternitat en matèria literària i parlaven sobre aquesta experiència vital en positiu. Aquest és el cas, per exemple, del poemari *Sal oberta* (1982) de Maria-Mercè Marçal.

A més de teòriques del feminisme, Roig, Marçal i Simó van començar a publicar textos literaris en el context d'aquesta segona onada feminista i, alhora, també dins el context d'un canvi generacional. En relació als escriptors que van publicar durant la segona onada feminista, Oriol Pi de Cabanyes i Jordi Graells van configurar una llista d'autors literaris catalans nascuts durant la dècada dels quaranta i els van agrupar sota la denominació de "La generació literària dels 70". Els escriptors seleccionats havien de tenir, com a mínim, una obra publicada o pendent de publicació en el moment de la

redacció del llibre. En el pròleg de *La generació literària dels 70*, Cabanyes i Graells deixen clara la intenció del seu volum: “Anem a demostrar, a certificar, que existeix una nova generació, que serà la que ocuparà la primera plana de la nostra literatura els anys propers. Així sia” (1971: 12). Segons els autors, hi ha nou característiques compartides pels integrants d’aquesta generació, les quals van corroborar al llarg de les entrevistes fetes als escriptors seleccionats. El principal punt d’unió és que van néixer i es van formar a la postguerra i, conseqüentment, van viure els canvis sociopolítics dels anys 50-60 i el final de la dictadura franquista (1975).

Els autors i autores de la generació dels 70 tenien en comú la protesta per l’educació rebuda, les lleis i la moralitat; per tant, també reivindicaven aspectes com el feminisme o l’homosexualitat. Tot i la crítica social que s’aprecia en les seves obres, ells eren conscients de la limitació de les seves paraules: “Saben –i, per tant, no s’ho proposen en tant que escriptors– que no poden canviar la societat, que els medis massius són més forts que ells. En tot cas, prenen la seva obra com una arma per a la lluita” (Cabanyes i Graells, 1971: 15). D’entre els 25 autors inclosos en l’obra s’hi troben tres dones: Marta Pessarrodona, Montserrat Roig i Maria Antònia Oliver.

Sobre la generació dels 70, entre d’altres, hem de tenir en compte els diferents estudis d’Àlex Broch, el qual ha estudiat en deteniment aquest període de la literatura catalana. Juntament amb Isidor Cònsul i Vicenç Llorca edita el llibre *Panorama de la Literatura Catalana* (1997), en què redacta –juntament amb Cònsul– el capítol “Literatura contemporània a partir de 1960”. A banda, també ha publicat un volum dedicat a aquesta generació, *Literatura catalana dels anys setanta* (1980), així com nombrosos capítols⁸⁵ i articles⁸⁶.

⁸⁵ “La literatura catalana 1968-1988. Síntesi de situació” (1988); “La novel·la catalana. 1968-1986” (1988); “Les escriptores de la generació dels setanta. De la dona víctima a la dona personatge(1997); “Literatura contemporània. 1960-1995” (1998); “Els anys setanta i vuitanta: una visió general del període” (1999).

⁸⁶ “La nova novel·la catalana. 1970-1985” (1988); “La novel·la catalana. 1970-1985” (1988); “Els narradors de la generació del setanta” (1996); “Dues notes sobre la novel·la dels setanta: Balanç d’urgència” (1980).

La tercera onada feminista ja és posterior a l'obra de la generació dels 70: va començar a mitjans dels anys noranta i es va prorrogar fins l'arribada de la quarta onada, a la dècada del 2010. Les idees d'Isabel-Clara Simó s'inscriuen bàsicament en la segona onada –amb un punt de partida en teories de la primera, tenint en compte la situació històrica i l'arribada del feminisme a Catalunya–, tot i que, per context, l'autora incorpora alguns aspectes de la tercera onada, com ara la globalitat o les noves identitats. La tercera onada va ser propiciada per l'entrada d'un nou ordre mundial caracteritzat pel postcolonialisme i el post socialisme, per la societat de la informació i per la política global i neoliberal (Godayol, 2007: 2). Isabel-Clara Simó creia que, durant la tercera onada, el feminisme no era tan visible al carrer com ho havia estat les dècades anteriors però, en canvi, havia guanyat pes en el món universitari. Això va comportar alguns avantatges i desavantatges: “té l'inconvenient que el feminisme sembla avui menys actiu, però té l'avantatge que s'ha fet menys emotiu i més intel·ligent” (Simó, 2005: 57).

La tercera onada va qüestionar la idea d'una “feminitat universal” i va aprofundir en temes com l'ambigüitat, la diversitat i la multiplicitat. Tal i com ja havia passat durant la segona onada, el feminisme es va dividir en múltiples corrents, alguns dels quals derivaven del “grrl feminisme” que es va originar entre bandes femenines de punk. Les feministes Grrl volien fer extensiu el terme “girl” (“noia”) a generacions posteriors i, a la vegada, demanaven potenciar un feminisme més segur. Aquest corrent denunciava el llenguatge sexista i els termes derogatoris adreçats a noies o dones i els substituïa per paraules inventades. D'entre altres filòsofes feministes, cal destacar les aportacions de Judith Butler, Donna Haraway i Rosi Braidotti.

Les idees de la filòsofa americana Judith Butler sobre gènere van representar una gran influència per a la tercera i la quarta onades feministes i, també, per als estudis Queer actuals. Segons Butler, el gènere no va lligat a aspectes corporals, ja que només és una construcció social, una ficció oberta a ser rebutada i canviada. A l'assaig “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, l'autora proposava la teoria de la performativitat de les identitats, segons la qual la realitat social és contínuament creada com una il·lusió a través del llenguatge, els gestos

i tot tipus de signes socials simbòlics (1988: 270). Butler creu que reproduïm les convencions i ideologies del món social que ens envolta fins al punt d'incorporar la realitat –la qual no és res més que una construcció social i artificial– a través de l'acte performatiu, de manera que fem semblar naturals i necessaris els costums. Entre d'altres convencions socials, s'inclouen els actes de gènere (*gender acts*): “As performance which is performative, gender is an ‘act’, broadly construed, which constructs the social fiction of its own psychological interiority” (Butler, 1988: 279). A través de la repetició de les activitats quotidianes reproduïm i reforcem els estàndards heteronormatius, però Butler afirma que aquestes regles poden ser subvertides si modifiquem els nostres actes performatius.

Paral·lelament, Donna Haraway va publicar el manifest *A Cyborg Manifesto* (1985) on proposa erradicar la noció de gènere i presenta la teoria del cibernorg, una fusió d'home i màquina que trenca les fronteres entre entitats tradicionalment separades, com ara “humans” i “animals” o “màquines”. Haraway busca combatre, a partir de l'alta tecnologia, la rigidesa de la lògica binària i els dualismes que dominen el discurs occidental i que creen relacions de dominació entre l'Un i l'Altre. L'any 1991, la filòsofa va publicar *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvencción de la naturaleza* (1991) on desenvolupa el concepte de “subjecte situat”, el qual parteix de la idea que tot coneixement queda lligat a un context i a la subjectivitat del seu emissor. Segons la teoria del “subjecte situat” és important especificar el punt de vista adoptat perquè aquest no és mai neutre i, per tant, el coneixement és parcial i situat. Haraway parteix de les teories de Sandra Harding i Nancy Harstock,⁸⁷ les quals expliquen que la mirada de les dones sempre queda fora de la perspectiva dominant. Haraway apunta que aquesta marginació és compartida per tots els grups oprimits (com ara les minories de

⁸⁷ D'una banda, Sandra Harding publica *Ciència y Feminismo* (1986), un llibre que critica el coneixement científic empirista i positivista. A partir del materialisme històric, l'autora defensa l'existència de diferents perspectives en funció de l'estratificació social. Les dones, per exemple, han ocupat tradicionalment una posició de subordinació, fet que els ha proporcionat un punt de vista menys interessat que el dels homes. Com a subjectes oprimits, les dones esdevenen un subjecte epistèmic privilegiat enfront els homes, que tenen un coneixement més parcial i interessat. Per altra banda, Nancy Harstock publica el 1983 l'article “The Feminist Standpoint”. Tot partint de la teoria del materialisme històric, Harstock exposa que el rol tradicional assignat a les dones ha provocat que estiguin desvinculades del poder dominant.

classe i raça), tot i que la diferència de gènere és una de les discriminacions més evidents i solidificades, ja que ha estat interioritzada per quasi tota la societat.

Durant aquests anys també va deixar empremta la teoria del subjecte nòmada de Rosi Braidotti, recollida al llibre *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* (1994). El subjecte nòmada és una figuració àmplia que serveix d'alternativa a la visió fal·logocèntrica del subjecte i, a més, és també una figuració del subjecte feminista (Ávila, 2014: 176). Braidotti defineix el nomadisme com aquell tipus de consciència crítica que s'oposa a seguir els models socialment codificats de pensament i conducta; el subjecte nòmada es caracteritza pel seu esperit crític i transgressor: “Lo que define el estado nómada es la subversión de las convenciones establecidas, no el acto literal de viajar” (Braidotti, 2000⁸⁸: 31). A partir d'aquí, els subjectes nòmades creen estratègies de resistència i subversió i la seva identitat es construeix a partir del rebuig de les identitats naturalitzades i l'afirmació d'una nova subjectivitat fa possible el renaixement d'un agent material i semiòtic (Braidotti, 2004: 15).

La tercera onada va venir influenciada pel fenomen de la nova globalitat, caracteritzada per la caiguda del comunisme, les noves amenaces al fundamentalisme religiós i ètnic, i els riscos i promeses de les tecnologies de la informació i biotecnologies (Godayol, 2007: 17). Aquests canvis van provocar que, a Europa, el nou corrent s'acabés anomenant “new feminism”, el qual comptava amb diferents formes d'activisme – local, nacional i transnacional– que es fixaven en les amenaces als drets de la dona recent aparegudes en el nou ordre global, com ara “violence against women, trafficking, body surgery, self-mutilation, and the overall ‘pornofication’ of the media” (*ibid.*). Com que la tercera onada feminista es va centrar en establir una nova perspectiva global, les seguidores van optar per crear aliances amb els feminismes negre, diaspòric i subaltern per aconseguir una perspectiva més àmplia i unir dones de diferents cultures. Durant aquest corrent va sorgir la idea d’ “interseccionalitat”, un terme que va ser encunyat per Crenshaw, el 1989, per tractar com se superposen múltiples formes d'opressió (Evans, 2015: 49). Per tant, la interseccionalitat descriu

⁸⁸ Utilitzo la traducció al castellà, *Sujetos nómades*.

les experiències de les dones des de diferents “capes d’opressió” causades pel gènere, la raça i la classe.

Dins els feminismes de la tercera onada també va sorgir un augment d’estudis gais i lèsbics que van confluïr en la teoria i política “queer”: les feministes van crear una plataforma que s’ha acabat coneixent com el col·lectiu LBGTTIQ+ (Lesbianes, Gais, Transsexuals, Bisexuals, Intersexuals, Queer i altres tipus d’orientació sexual). Els feminismes Queer i transgènere atacaven el que percebien com el quid del problema, l’heteronormativitat. Emi Koyama va recollir els principis bàsics a “The Transfeminist Manifesto”, on definia els fonaments del transfeminisme com el dret de definir la pròpia identitat i esperar-ne el respecte per part de la societat, i el dret de decidir lliurement sobre aspectes relacionats amb el propi cos (2003: 245-247).

Com he dit, Isabel-Clara Simó rep influència tant de la segona onada com de la tercera. En el següent capítol exploraré més a fons les idees feministes de Simó que, tot i que no són gaire presents en la seva obra literària (ja que l’escriptora preferia reservar-les pels textos periodístics i de no-ficció), ens han deixat una tirallonga de personatges femenins ben interessants.

4.2. Recepció del mite de Pigmalión a la literatura catalana

En el context català, el mite de Pigmalión segons Ovidi va ser introduït a l'època medieval a partir de Francesc Alegre (1479-1508) i la seva obra ha estat considerada la primera versió de *Les Metamorfosis* d'Ovidi a la Península Ibèrica (Lafarga i Pegenaute, 2004). Tanmateix, Alegre esmenta l'existència de tres versions de *Les Metamorfosis* anteriors a la seva obra: una versió en català feta per Francesc de Pinós no localitzada, una en castellà de la qual no se'n sap res més i una edició en toscà redactada cap al 1376 i impresa a Venècia el 1497. Alegre deixa intuir que totes aquestes versions anteriors partien d'una refosa llatina de *Les Metamorfosis* realitzada per Giovanni de Virgilio. L'obra d'Alegre, de difícil accés, ha passat quasi desapercebuda i poc valorada per la crítica, i no ha estat fins a finals del segle passat que ha sortit al descobert gràcies a l'estudi de Lola Badia, on es destaca el seu instint modern com a traductor (1986: 87-91). A més, la traducció d'Alegre va acompanyada d'un pròleg i un epíleg —on l'autor exposa el seu ideal de traducció i el propòsit de la seva obra— que han sigut objecte d'estudi i d'anàlisi.⁸⁹

La traducció en prosa de *Les Metamorfosis* d'Ovidi d'Alegre anava acompanyada d'un comentari titulat “Al·legories”, fet a partir de llargs passatges traduïts directament de la *Genealogia* de Boccaccio (Bescós, 2020: 7). Valentí Fàbrega indica que Alegre disposava d'una vasta varietat de versions del mite ovidià: “Cal tenir presents dues versions tan distintes, com la llatina del *Reductorium morale* de Petrus Berchorius i la francesa del *Roman de la Rose*, per deixar ben clar [...] l'ampla gama de variants de la recepció d'Ovidi a l'Edat Mitjana” (1993: 77). Els crítics apunten que la traducció d'Alegre es basa, fonamentalment, en dos originals: el text en llatí d'Ovidi i la versió italiana de Giovanni Bonsignori⁹⁰ del segle XIV (Bescós, 2020: 68).

La traducció d'Alegre ha construït una nova fita en la història de la traducció de *Les Metamorfosis* a una llengua vulgar: “La característica más relevante es que Alegre no

⁸⁹ Vegeu Badia (1986) i Duran i Solervicens (1996: 34-42). Vegeu també, per un comentari d'aquests estudis, Bescós (2007: 28-33).

⁹⁰ Juan Francisco Alcina (1998) va partir de dos exemples del primer llibre de les *Transformacions* per demostrar la dependència d'Alegre respecte de Bonsignori.

explica Ovidio, no lo parafrasea, sino que esencialmente lo traduce” (Moncunill, 2015: 150) Això es deu al fet que les *Transformacions* s'emmarquen en la tendència tardo-medieval de depuració del text ovidià, que pretenia eliminar els comentaris, resums i ampliacions en què havia circulat l'obra del poeta romà (Bescós, 2020: 68). L'escriptor mostrava una severa desaprovació per les versions publicades anteriorment de *Les Metamorfosis*, les quals considerava que havien circulat mal traduïdes, resumides, explicades i barrejades amb passatges que no pertanyien a la mateixa obra (*ibid.*) i, per tot això, Alegre sostenia que *Les Metamorfosis* mai abans havien estat traduïdes amb exactitud a una llengua vulgar.

Encara dins el període medieval, cal destacar l'aparició del mite de Pigmalíó en el poema “Los qui amau preneu aquesta cendra” de Roís de Corella.⁹¹ El poeta de Gandia desenvolupa el tema de la deslleialtat de l'estimada i menciona Narcís i Pigmalíó com a casos exemplars (vv. 16-20):

Amà Narcís a si mateix en l'aigua;
Pigmaleon volc bé una imatge
que ell ab ses mans esculpí en lo marbre;
a aquests dos sols no els calia gens tembre
de llurs amants altri n'hagués triümfó.
Però jo viu mon lluminós carboncle,
ab gran repòs en mans del qui amava,
fer-li present de festa tan ben colta
que no hi romàs d'amor una centil·la
no s'acabàs, venint al darrer terme.

En la literatura contemporània catalana, a més de *La salvatge* (1993) d'Isabel Clara Simó, cal tenir en compte altres obres on s'intueixen referències directes a l'arquetip pigmalionià. D'entre altres reformulacions del mite de Pigmalíó a la literatura catalana del segle XX podem esmentar, per exemple, la relectura de Montserrat Roig. Roig, qui també es va servir d'altres mites tant en l'assaig com en la creació de ficció (com ara l'Odissea a *L'hora violeta*), fa referència al mite de Pigmalíó al conte “Na Patricia Miralpeix, una pigmaliona desagraïda” dins *Molta roba i poc sabó* (1971) i a la novel·la *L'òpera quotidiana* (1982), dues obres que comparteixen com a protagonista Patricia Miralpeix. D'una banda, “Na Patricia Miralpeix, una pigmaliona desagraïda” és una

⁹¹ Vegeu Lola Badia (1993) per un estudi detallat sobre el desengany amorós en l'obra de Roís de Corella.

redacció en forma d'epístola on el marit de Patrícia, Esteve, reflecteix com és la dona que ha modelat; paradoxalment, però, el lector acaba coneixent com és l'Esteve i no la seva muller.⁹² D'altra banda, en *L'òpera quotidiana*, el personatge d'Horaci que exerceix de Pigmalíó de Maria (i després desitja fer de Pigmalíó amb Mari Cruz); fent referència a Maria, diu textualment: “jo em sentia com un escultor que pot modelar” (Roig, 1982: 31).

El personatge de Pigmalíó apareix també al conte de Pep Coll “Tornar a néixer” dins *Totes les dones es diuen Maria* (1989), en què el doctor Buxaderas exerceix de Pigmalíó de Núria, una dona que decideix sotmetre's a una cirurgia facial per embellir el seu rostre. El cirurgià queda satisfet de la seva obra i diu: “Pigmalíó està encantat amb la seva estàtua!” (Coll, 1989: 32). Tant és així que el doctor no pot resistir tenir relacions amb la jove, la qual no sap oposar resistència: “No es veia amb cor d'impedir que l'autor estrenés la seva obra mestra” (Coll, 1989: 34). Lluny de ser una estàtua immòbil, Núria troba la manera de venjar-se tot injectant una mostra de sida al doctor, que mor pocs mesos després.

Uns anys més tard, Joaquim Carbó publica “Pigmalíó” dins el recull *El jardí de Lil·liput* (1994). El microrelat de Carbó és ple d'argot caló: una gitaneta del mercat coneix un home de classe alta i gustos elitistes però, contradictòriament, des que surten junts, la noia ha caigut a la mala vida.⁹³ El conte “Pigmalíó” dins *El perquè de tot plegat* (2009) de Quim Monzó és una obra amb moltes intertextualitats que dialoga amb múltiples versions del mite, com ara l'obra de Shaw i les versions musicals i cinematogràfiques que en deriven. A l'inrevés del que passa al mite d'Ovidi, el Pigmalíó de Monzó desitja

⁹² Esteve segueix un ritual sexual amb la seva dona que “consisteix a demanar-li que l'espere nua amb un lliri entre els dits perquè ell, en l'èxtasi de la visió [...] trobe la inspiració per a elaborar un bell madrigal” (Francés, 2008: 268-269).

⁹³ El microrelat és el següent: “Es tracta d'una gitaneta preciosa que venia alls pels mercats. Si no obria la boca, calçada, neta i perfumada, podia passar per una senyoreta. La va conèixer un empleat de banca, lletraferit –àdhuc i quelcoms a desdir–, assidu al Palau i lector dels Nostres Clàssics. Des que se'n van al piltre junts, s'ha tornat un baranda que fa anar la mui per entarugar panolis amb el toco-motxo. Mou tan finament els dàtils, que arramba les carteres que vol. Quan no curra, es col·loca amb una mica de merda. Re no l'atxanta: la cangri ja és casa seva”.

fer una estàtua a partir d'una noia que ha conegut i es passa hores contemplant-la abans de fer-ne una figura de fang.⁹⁴

Sense anar més lluny, la mateixa Simó ofereix tres altres relectures del mite de Pigmalión en les seves obres: en la novel·la *El caníbal* (2007), en el conte “Dibuixant Maria” dins el recull *Homes* (2010) i en el conte “Carona de Verge” dins el recull *Alcoi-Nova York* (2006 [1978]). En *El caníbal* (2007), trobem dos personatges que exerceixen de Pigmalions. El primer d'ells és un xef de prestigi, Joan Sellés, el qual s'avé a ajudar el jove Blai a prosperar com a cuiner i li ensenya com millorar l'art culinari: “A qui no li fa il·lusió fer de Pigmalión quan ha arribat al cim de la seva carrera?” (Simó, 2007: 59). Posteriorment, el mateix Blai esdevé el Pigmalión de Rosario, una prostituta emigrada de Colòmbia:

Blai li havia comprat de tot i, com que la noia tenia bon gust, ningú hauria endevinat els seus obscurs orígens ni el seu ofici ni la misèria que havia arrossegat. A més l'havia feta menjar coses bones i sanes, i estava més grassoneta i ja no tenia la cara de gat famolenc del principi. De fet semblava tota una senyoreta, i ella, que era llesta, aprenia molt de pressa. Per exemple, ara entenia una mica en cuina i com més en sabia més admiració sentia per aquell home meravellós que havia tingut la fortuna de trobar (Simó, 2007: 88).

“Dibuixant Maria” narra la història d'un professor d'art que s'enamora d'una Verge Maria que hi ha a una capella de la seva localitat. Una nit, el dibuixant entra d'amagat a la capella i té relacions sexuals amb l'estàtua, pensant-se que és de debò: “quan la vaig besar, ella tenia els llavis càlids i tous, i em va tornar el petó [...] tenia llengua, ja ho crec que en tenia, i les seves mans em burxaven per la sivella del cinturó [...] la volia, la volia més que cap altra cosa al món” (Simó, 2010: 183).

Finalment, *Carona de Verge* presenta una reversió dels rols típics del mite de Pigmalión, ja que el Pigmalión deixa de ser el creador i ocupa la posició d'observador. A més, els rols de gènere també queden capgirats, en tant que el seductor esdevé el seduït: el Pigmalión es meravella per una estàtua de Bellini que veu durant un viatge a Venècia i emmalalteix d'amor. La situació és tan greu que el grup d'amics es veuen forçats a interrompre el viatge i tornar a casa. Per tal d'aconseguir la curació del protagonista

⁹⁴ Montserrat Lunati (1999) analitza amb detall el conte i el situa dins el context del cànon occidental, parant especial atenció en les intertextualitats que presenta el text.

cal la participació d'una prostituta, la qual esdevé una rèplica de l'estàtua i que, a petició de l'Eladi, reproduïx la posició de la verge de Bellini. La perfecció quasi divina de l'acte creatiu és substituïda per una "dona caiguda" (Rueda, 1998: 405) i s'estableix un paral·lelisme entre dos models de feminitat tradicionalment contraposats: la Verge i la Prostituta, ja que totes dues són capaces de seduir el protagonista. En tot cas, només la darrera és capaç de satisfer els desitjos sexuals d'Eladi.⁹⁵

⁹⁵ És possible trobar al·lusions a altres mites en les obres de Simó, com és el cas, per exemple, del conte "El naixement de Gorgona" dins *Contes d'Isabel* (1999). La història tracta d'una dona que vol deslliurar-se del seu opressor, el seu marit, i l'acaba decapitant. La protagonista és considerada un monstre, una boja, i és ingressada en un hospital psiquiàtric. El títol de la història apel·la directament a la figura mitològica de les Gorgones, unes criatures monstruoses que tenien cos de dona i cabells com si fossin serps. Aquesta narració, no deixa de ser una subversió del mite d'una de les Gorgones, la Medusa, violada per Posidó i decapitada per Perseu. D'altra banda, el fet que la protagonista decapiti el seu home remet al mite de Judith, la qual talla el cap a Holofernes. A més, i de forma més general, el fet que una dona es deslliuri del seu opressor recorda també al mite de Clitemnestra. Sara Molas en l'estudi *Les imatges de la dona actual en les escriptores catalanes de la fi de segle XX* (2002) dedica un apartat a les referències mitològiques presents en algunes de les obres de Simó.

4.3. Recepció del *Pygmalion* de Shaw a l'estat espanyol i a Catalunya

En l'apartat 1.4.1. de la introducció, “George Bernard Shaw i Pygmalion”, m’he referit a la recepció de l’obra de Shaw en general a l’estat espanyol, mentre que en aquesta secció em centraré exclusivament en la seva obra teatral *Pygmalion*, ja que és un dels lligams directes amb *La salvatge* de Simó. Pel que fa a les representacions que van tenir lloc a Madrid, l’obra de Shaw es va estrenar el 14 de novembre de 1920 al Teatre Eslava, amb la traducció al castellà de Julio Broutá i l’adaptació de Gregorio Martínez Sierra. Va sortir publicada una petita ressenya de l’estrena al diari *ABC* de Madrid en què es destacava el paper de l’actriu, Catalina Bárcena, que “consigue un éxito sin precedentes” (14-11-1920: 20). La segona representació es va produir el 24 d’abril de 1943 al teatre de la Comèdia, amb la direcció de Salvador Soler Marí i amb l’actriu Elvira Noriega i, l’any següent, la companyia de Basso-Navarro va representar l’obra al teatre Beatriz (27-11-1946) (García-Ruiz, 2003: 120). Uns anys més tard, el 1964, *Pygmalion* va tornar al teatre Goya, sota l’adaptació de José Méndez Herrera i la direcció d’Adolfo Marsillach. El 21 de febrer de 1979 es va retransmetre una versió per a la Televisió Espanyola a l’espai *Estudio 1*.

Pel que fa a les principals representacions de *Pygmalion* a Catalunya,⁹⁶ cal destacar que, abans de la guerra civil, hi va haver una única funció, el 1935, en castellà al Teatre de la Rambla de Catalunya amb la companyia de l’esmentada Catalina Bárcena. Durant el franquisme, *Pygmalion* va ser l’obra de Shaw amb més representacions a Barcelona. En concret, se’n van fer sis muntatges diferents, tres en castellà i tres en català, els quals presentaven una gran divergència en funció de la llengua: “les representacions en català es fan en l’àmbit dels grups d’aficionats més o menys selectes, amb l’excepció de les dues setmanes que l’obra va estar cartellera al Teatre Romea” (Gibert, 2013: 33). L’investigador justifica aquest biaix a partir de la situació social i política que afectava el teatre català, ja que la representació de *Pygmalion* tenia a Catalunya “una connotació de denúncia de l’estat polític de la llengua que no podia tenir, afortunadament, en altres

⁹⁶ Abans de la guerra civil, l’obra de Shaw només havia arribat a l’estat espanyol en castellà i les seves obres no van ser traduïdes al català fins després de la guerra.

llengües” (*ibid.*). Per aquest motiu, les representacions de l’obra a càrrec de companyies professionals van ser, excepte en la del 1970, en llengua castellana.⁹⁷

La crítica es va mostrar, en general, molt satisfeta amb la versió castellana estrenada al teatre Tívoli (juliol del 1943) a càrrec de la companyia madrilenya “el Teatro de la Comedia” i protagonitzada per la prestigiosa actriu Elvira Noriega, la qual va ser elogiada en la gran majoria de ressenyes.⁹⁸ El 1948, es va representar al teatre Comèdia de Barcelona un segon muntatge de la versió en castellà de Martínez Sierra, la qual ja havia estat representada el 1920 a Madrid i, de nou, comptava amb Catalina Bárcena en el paper d’Eliza. L’obra i, en especial, l’actriu, van ser valorades molt positivament.⁹⁹ No obstant això, la versió va rebre una crítica poc favorable per part d’Antonio de Armenteras a la *Solidaridad Nacional*, el qual criticava que Martínez Sierra suavitzés algunes expressions de l’obra original i en disminuís el seu valor documental (1948: 3).

El 1957 es va estrenar, al teatre Romea, la versió oliveriana de la comèdia de Shaw. Es tractava de la primera representació en català del teatre de Shaw en la postguerra i feia esment a la situació del franquisme a partir de tres elements: “les dificultats per parlar en públic; la presència d’una burgesia de nous rics –que el públic de l’estrena podia vincular als negocis grassos i tèrbols de la postguerra, al món dels estraperlistes– i l’elaboració d’un dialecte literari popular-marginal” (Gibert, 2013: 10). Aquesta versió va anar a càrrec dels actors de l’Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) i va rebre, en general, una valoració clarament positiva.¹⁰⁰ La quarta representació de *Pygmalion* a Catalunya va ser a càrrec de la companyia d’Adolfo Marsillach al Teatre Poliorama l’abril de 1965 amb la traducció al castellà de José Méndez Herrera. Aquesta

⁹⁷ Només les versions d’Oliver (1957, 1969 i 1970) i la de Bru de Sala (1977) van ser representades en català.

⁹⁸ Alfonso Flaquer a *La Prensa* (1943: 4) Manuel de Cala a *El Noticiero Universal* (1943: 7), Enrique Rodríguez Mijares a *Diario de Barcelona* (1943: 19). Juli Coll, però, va escriure una ressenya menys positiva tot qüestionant l’adaptació del text: “¿Qué podemos decir de *Pigmalión*? Casi nada. Nos robaron el primer acto y nos arreglaron la última escena” (Coll, 1943: 13).

⁹⁹ Manuel de Cala a *El Noticiero Universal* (1948: 8) i G. a *Destino* (1948: 20).

¹⁰⁰ Josep M. Junyent a *El Correo Catalán* (1957: 9), Aurora Díaz Plaja a *Solidaridad Nacional* (1957: 11) i F. Torres Nos a *La Prensa* (1957: 10).

representació va ser molt ben acollida per la crítica, la qual elogiava en especial la traducció de Méndez.¹⁰¹

El centenari del naixement de Pompeu Fabra va motivar una segona representació de *Pygmalion* en català, en la versió de Joan Oliver, al Teatre Romea el 1969. La funció anava a càrrec d'una companyia d'aficionats encapçalada, però, per una actriu professional: Montserrat Carulla. Diversos crítics van posar de manifest la falta de professionalitat dels actors de la representació, exceptuant Montserrat Carulla, la qual accentuava encara més el nivell amateur dels seus companys d'escenari.¹⁰² Tot i les crues ressenyes que va rebre aquesta representació, va ser molt important tant a nivell polític com sociològic, ja que va ser la base de les representacions de l'any següent (1970) per una companyia professional, encapçalada de nou per Montserrat Carulla, que continuà oferint la versió d'Oliver al Teatre Romea durant dues setmanes: “és l'única vegada que *Pigmalió* o una altra peça de Shaw arriben professionalment a l'escenari en català des de la fi de la guerra civil i la desaparició de la dictadura del general Franco” (Gibert, 2013: 32). Després del franquisme, el 1977, la companyia Dagoll Dagom va representar la versió de Bru de Sala al Teatre Poliorama.¹⁰³

¹⁰¹ Julio Manegat a *El Noticiero Universal* (1958: 14) i Antonio de Armenteras a *La Prensa* (1958: 10). Sobre l'estrena de l'ADB, s'hi fa referència al llibre de Jordi Coca: *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona: intent de Teatre Nacional Català* (1955-1963). Barcelona: Institut del Teatre/Edicions 62, 1978. També es menciona a *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona: Entre el mite i la realitat*, disponible online: <https://ddd.uab.cat/pub/llobres/2011/145545/jordebrep2010.pdf>, en concret, en el capítol “L'experiència de l'ADB” d'Antoni Bachs Torné, Josep Anton Codina, Jaume Pla, Txell Roda i Elisenda Sala.

¹⁰² S.C. al *Diario de Barcelona* (1969: 22), Julio Manegat a *El Noticiero Universal* (1969: 28), Jesús Val a *Solidaridad Nacional* (1969: 14), Celestino Martí Farreras a *Tele-Exprés* (1969: 24) i Joan Anton Benach a *El Correo Catalán* (1969: 27).

¹⁰³ En el marc del teatre català, cal mencionar una darrera incorporació de l'obra de Shaw –posterior a l'obra de Simó– que va tenir lloc en dues funcions el 22 i 23 de juliol del 2021 amb l'estrena de *My Fair Lady* al Liceu de Barcelona. Aquest musical, dirigit per Sher, conserva un final molt més pròxim al que Shaw hagués desitjat i s'oposa al de la producció del National Theatre de Londres presentada ja fa més de vint anys. El famós musical dirigit per Trevor Nunn tancava amb un final romàntic i feliç: els protagonistes reien sobre el comentari que el professor havia fet de les esparidenyes i, amb una mirada de complicitat, donaven a entendre que els dos deixaven enrere el passat i apostaven per un futur junts. Per contra, en la proposta de Sher, el professor es queda tot sol. És cert que la jove retorna a casa del professor en el darrer acte, esperant que ell hagi reconsiderat la seva conducta, però quan Higgins li reclama les sabatilles amb to de menyspreu, Eliza entén que no canviarà mai i abandona l'escena.

L'obra teatral de Shaw ha estat traduïda dues vegades al català¹⁰⁴ després de la Guerra Civil: el 1957, Joan Oliver en va fer una traducció a partir de la versió de 1916 i, posteriorment, el 1997, Xavier Bru de Sala va basar-se en la versió del 1941 per oferir-ne una versió actualitzada. És molt possible que Simó hagués llegit o, almenys, conegués les adaptacions de Shaw a la seva llengua i, per tant, serà necessari presentar aquestes versions abans d'endinsar-nos en *La salvatge*.

I. La versió de Joan Oliver

Joan Oliver (altrament conegut amb el pseudònim de Pere Quart) va néixer a Sabadell el 1899 en el si d'una família benestant. Va estudiar dret, però va dedicar-se a la literatura: va conrear poesia, prosa i teatre i, a més, va escriure articles periodístics i va fer nombroses traduccions.¹⁰⁵ Va fundar el Grup de Sabadell i, durant la República, va ser el director del *Diari de Sabadell*, on va publicar crítiques literàries que reflectien la seva voluntat d'aconseguir un desenvolupament intel·lectual i, sobretot, de millorar la qualitat del català literari (Puig, 2001).

Oliver considerava la traducció “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 [de l'exili]” (Mañes, 2016: 63). Oliver va preferir fer aportacions al teatre català a partir de la traducció i no de creacions pròpies degut a la fràgil situació en què es trobava la llengua durant el franquisme, tot i que en va fer alguna amb força ressò com, per exemple, *Ball robot* (1954). Un cop va retornar de l'exili, l'escriptor va compartir amb Xavier Benguerel i Josep Ferrater la seva preocupació per l'àmbit cultural i les dificultats per publicar (Oliver i Ferrater, 1988; Benguerel i Oliver, 1999). La tasca traductora d'Oliver fou molt significativa dins el panorama de la literatura catalana del segle XX i Feliu Formosa va destacar al Congrés Internacional de Teatre de Catalunya

¹⁰⁴ Pel que fa a les traduccions al castellà, vegeu l'article d'Edurne Goñi (2018) en què analitza les cinc traduccions que s'han fet a aquest idioma (publicades a Espanya i a Argentina): Julio Broutá el 1919, Ricardo Baeza el 1943, Floreal Mazía el 1952, Juan Leita el 1985, i Miguel Cisneros el 2016. A banda, existeix una altra versió de l'obra de Broutá impresa a Espanya el 1990 que conté canvis i correccions fetes per una persona anònima, segurament l'editor.

¹⁰⁵ La tasca traductora d'Oliver es concentra en el seu període d'exili i, sobretot, en retornar-ne.

del 1985 tres principis de gran importància de les seves traduccions (citada en Mañes, 2016: 74-75). En primer lloc, a través de les traduccions d'obres estrangeres es va eixamplar el gruix de la literatura en català. En segon lloc, les companyies teatrals catalanes van poder ampliar el repertori, fet que va millorar la formació dels actors i la qualitat de les obres ofertes. Finalment, les traduccions van repercutir favorablement a les creacions pròpies d'Oliver, el qual va esdevenir tot un exemple lingüístic i estilístic a seguir. Conseqüentment, no és estrany que Gibert afirmés 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” (1998: 320).

L'esmentada ADB, una societat que es va crear per impulsar el gairebé inexistent teatre català en aquell moment, va encarregar a Oliver la traducció de *Pygmalion* que va ser representada en dues ocasions durant el maig de 1957. L'obra va ser ben acollida i l'editorial “La Miranda” va encarregar-se de l'edició del text. Tot i això, l'obra no va rebre l'atenció de companyies professionals fins quasi trenta anys després, al Festival Grec de Barcelona (1985).¹⁰⁶ Cisneros (2021: 281) recull que les crítiques de la representació del *Pigmalió* d'Oliver n'afalagaven la traducció al català però mostraven cert desacord en referència a la professionalitat dels actors. Per exemple, la crítica que va aparèixer al *Diario de Barcelona* (20/02/1969: 22) assegurava que la versió d'Oliver era “estupenda”, però:

Existió un “pero” importante en la interpretación, cosa lógica de esperar, ya que se trataba de aficionados que, además, con escasas excepciones, acusaban la larga ausencia de los escenarios. Muchos de ellos no habían vuelto a trabajar en el teatro desde que desapareció la Agrupación Dramática y ello se puso en relieve. Hubo más voluntad que acierto, y ese desequilibrio se vio aun subrayado por la presencia de Montserrat Carulla, estupenda actriz profesional.

¹⁰⁶ Cisneros repassa totes les representacions de la versió d'Oliver: “*Pigmalió*, en versión de Juan Oliver al catalán fue autorizada en 1963, sin cortes, para su estreno en el Teatro Romea de Barcelona por la compañía de Pablo Garsaball Torrens. En 1966 solicita autorización 'José María Bonet Paris, presidente del Grupo de Teatro de la Congregación Mariana del Valls para representarla en sesión única (30-31 de octubre de 1966) en el Teatro Principal de la localidad tarraconense' (Isabel Estrada, 2001: 250-251). También pide solicitud Luis Guiamet, en nombre de la Entidad Club María Guerrero, para su estreno en noviembre de 1966 en el Teatro de la CAPSA de Barcelona, dirigido por Pedro Camilleri y José Vidal; y en 1969 Montserrat Carulla, para estrenarla en el Romea el 17 de febrero, dirigida por Antonio Chic, con motivo de los homenajes a Pompeu Fabra, versión que, dado el éxito alcanzado, representaría de nuevo el 24 de febrero” (2021: 280).

El *Pigmalió* d'Oliver¹⁰⁷ es basa en l'obra homòloga de George Bernard Shaw; ara bé, no es pot parlar d'una traducció directa perquè l'escriptor sabadellenc no dominava l'anglès i va agafar com a referents les traduccions al castellà de Julio Broutá (escenificada el 1920 a Madrid i editada el 1949) i al francès d'Augustin i Henriette Hamon (representada a París el 1924 i publicada el 1925). Per tant, les dues traduccions parteixen de la versió impresa del 1916 de *Pygmalion* (la primera edició publicada en llibre) i, conseqüentment, els canvis i les escenes afegides a la versió revisada del 1947 no consten en la versió catalana.¹⁰⁸ A més, tot i que la primera versió impresa del *Pygmalion* del 1916 ja anava acompanyada d'un llarg epíleg on Shaw explicava el futur dels seus personatges, Oliver no va incloure aquesta explicació al final perquè la considerava irrellevant per a la representació. Al capdavant, la decisió de suprimir l'epíleg ja es trobava en l'exitosa versió de Marsillach (1965), la qual havia de conèixer forçosament Oliver.

A través de l'anàlisi dels quatre textos (l'original de Shaw, la versió francesa, la castellana i la catalana), es pot identificar d'on provenen els referents d'Oliver: “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” (Mañes, 2016: 198). Oliver no fa una traducció directa de cap dels tres referents: n'agafa les particularitats que li serveixen més útils per acostar l'obra al públic català. Per aquest motiu, no es coneix el *Pigmalió* d'Oliver com una “traducció”, sinó com una “versió”. A més, el mateix autor no dona a entendre que el seu text sigui una traducció perquè afegeix el subtítol “versió lliure” i no inclou a la coberta el nom de George Bernard Shaw.

En el *Pigmalió* d'Oliver l'acció pateix un trasllat a nivell d'espai i de temps respecte l'obra de Shaw: l'acció no se situa a Londres a inicis del segle XX, sinó que té lloc a

¹⁰⁷ Per a un estudi molt complet de la relació entre l'obra de Shaw i la d'Oliver, recomano llegir la tesi de Mañes (2016) on analitza detalladament els següents aspectes: personatges, espai i temps, supressions, ampliacions, substitucions, aspectes socioculturals o culturemes i aspectes lingüístics.

¹⁰⁸ Al pròleg, Shaw admet que les escenes afegides possiblement només podrien ser representades en una versió cinematogràfica per qüestions logístiques. Aquestes són les escenes que no apareixen a la versió d'Oliver: l'arribada d'Eliza a casa amb taxi (final acte I); el bany d'Eliza (acte II); un exemple de lliçó lingüística que rep Eliza (final acte II); l'explicació del ball de gala on la jove llueix la seva transformació (final acte III), la declaració d'amor d'Eliza i Freddy (final acte IV).

Barcelona durant els anys cinquanta, aspectes que s'indiquen a partir de les acotacions de l'obra. El canvi de contextualització es deu a la voluntat que “els espectadors s'hi sentissin més identificats i perquè Oliver creia que això conferia més naturalitat a la situació lingüística dels personatges” (Mañes, 2016: 16). La contextualització de l'obra a la Barcelona dels cinquanta havia de fer referència, inevitablement, al franquisme. I, com indica Miquel Gibert, la versió oliveriana remarca la condició social del moment mitjançant tres elements reveladors: “l'esment de les dificultats per parlar en públic; la presència d'una burgesia de nous rics –que el públic de l'estrena podia vincular als negocis grassos i tèrbols de la postguerra, al món dels estraperlistes– i l'elaboració d'un dialecte literari popular-marginal” (2013: 10).

La modificació de l'espai i temps implica un canvi en la llengua i en el dialecte. En aquest sentit, cal mencionar la dificultat de mantenir la forta distinció dialectal anglesa en passar el text al català:

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 del 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 (Mañes, 2016: 4).

És cert que en català els sociolectes no tenen tanta rellevància com en el context anglès, però Oliver troba en el xava barceloní¹⁰⁹ un equivalent funcional al cockney londinenc. L'idiolecte de Roseta presenta característiques rellevants a nivell fonètic, lèxic i sintàctic: les peculiaritats lèxiques de l'idiolecte de la Roseta són castellanismes o barbarismes amb pronunciació catalana i les estructures sintàctiques utilitzades per la florista mostren calcs de la parla castellana.

Un canvi rellevant a nivell de traducció és la “catalanització” dels noms dels personatges. La protagonista, Eliza Doolittle, esdevé Roseta Fernandes. Això suposa una pèrdua del referent que conté el nom anglès: és molt probable que Shaw homenatges, a partir de la protagonista, l'escriptora feminista H.D. (Hilda Doolittle)

¹⁰⁹ Subdialecte barceloní amb una influència notable del castellà (Porredon, 1992: 104)

qui, a més, va escriure un poema titulat, també, “Pygmalion”¹¹⁰, però Oliver no compensa aquesta referència en el context català.

En els altres casos, el canvi de nom dels personatges va acompanyat de connotacions equivalents a les del context anglès. Shaw anomena Henry al professor de fonètica en honor al fonetista Henry Sweet i, en aquest cas, l’opció d’Oliver segueix en la mateixa línia, ja que també fa un homenatge a un company, l’escriptor Cèsar August Jordana. El doble cognom de la família Eynsford Hill (d’origen toponímic) remet a una classe social benestant, ja que en el context anglosaxó el fet de mantenir el doble cognom sol indicar la unió de dues famílies econòmicament poderoses. Fet, però, que resulta irònic en conèixer la decaiguda de la família Eynsford Hill de Shaw. En la traducció, la família s’anomena Fortuny, un cognom força comú a Catalunya, que “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” (Mañes, 2016: 113). Finalment, el coronel Pickering (de nou, un nom construït a partir d’un topònim), passa a ser Fontanella, el qual podria fer referència a Joan Pere Fontanella (Conseller en Cap de la Generalitat durant la Guerra dels Segadors) o el seu fill, l’escriptor Francesc Fontanella.

II. La versió de Bru de Sala

Xavier Bru de Sala (Barcelona, 1952) és un escriptor, poeta, traductor i adaptador teatral. A més, va tenir projecció pública a través càrrecs culturals i polítics ja que, entre altres càrrecs, va ser director literari d’Edicions Proa (1984-1987) i director general de Promoció Cultural de la Generalitat de Catalunya (1988-1991). Es va llicenciar en filologia catalana i va començar la seva carrera literària en el camp de la poesia amb el recull *La Fi del Fil*, mereixedor l’any 1972 del Premi Carles Riba. El 1973 va publicar un segon poemari, *Les elegies del marrec*, i fins el 1979 no va treure a la llum un nou llibre de versos, *Fràgil*, de caire més experimental i que va reeditar el 2003. Va presentar el que és fins ara el seu darrer recull poètic amb *Oratori*, el 2004, guardonat

¹¹⁰ Mañes destaca, encara, una altra possible connotació del nom: “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” (2016: 111).

amb el Premi Ausiàs March de poesia de Gandia. Tot i això, segurament Xavier Bru de Sala és més conegut per la seva faceta d'articulista d'opinió.¹¹¹

Les seves inquietuds literàries també s'han eixamplat en el món del teatre, i Bru de Sala ha traduït obres de l'anglès i del francès que sovint ha adaptat als escenaris catalans. Tradueix, de l'anglès, obres com *El Mikado*, o, *El poble de Titipú* de W. S. Gilbert (*The Mikado or, The Town of Titipu*), *Els Pirates* del duet britànic Gilbert i Sullivan (*The Pirates of Penzance*) i *Pigmalió* de Geroge Bernard Shaw (*Pygmalion*). Pel que fa a les traduccions del francès, cal esmentar: *Tècnica, tècnics i lluita de classes* d'André Gorz (*technique, techniciens et lutte des classes*), *El Misanthrop* de Molière (*Le misanthrope*), *La Perritxola* de Jacques Offenbach (*La Périochole*) i *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand. També adapta el text d'Àngel Guimerà *Mar i Cel* en una exitosa versió per a la companyia Dagoll Dagom (1988).¹¹²

L'obra teatral *Pigmalió* traduïda i adaptada per Bru de Sala va ser representada el 1997 per la companyia Dagoll Dagom sota la direcció de Joan Lluís Bozzo al teatre Poliorama de Barcelona. Es conserven dues versions del *Pigmalió* de Bru de Sala: la versió més reduïda que va ser la preparada per ser representada en escena, i una altra de més extensa que va ser l'editada.¹¹³ Hi ha algunes diferències significatives entre aquestes dues edicions en relació a l'ús del llenguatge, ja que la versió publicada presenta un llenguatge més curós i eufemístic que la versió escenificada:

Així *bòstia* 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* (Boix-Fuster, 2006: 72).

¹¹¹ El 1991 va començar a escriure articles al diari *El Observador* que es van recollir, posteriorment, al volum *Catalunya, Espanya, Europa* (Proa, 1992). A més, també va fer publicacions a diaris i revistes com *l'Avui*, *La Vanguardia* i a ràdios com Catalunya Ràdio o Ràdio 4. Més enllà dels mitjans periodístics, Bru de Sala va publicar assajos de temàtica variada. Per exemple, el 1983 va entrevistar quatre referents culturals del moment, com Espriu, Duran Farrell, Rigol i Benet, i el 1991 va publicar *Converses sobre Catalunya*. El seu tarannà polemista queda reflectit en assajos com *El descrèdit de la literatura catalana* (1999) sobre la situació de la literatura catalana i el mercat editorial, o els dos llibres escrits conjuntament amb Julià de Jòdar i Miquel de Palol, *Fot-li, que som catalans!* (2005) i *Fot-li més que encara som catalans!* (2006).

¹¹² Bru de Sala era un dels traductors "oficials" de Dagoll Dagom: el *Mikado* i altres obres del grup ja eren traduccions seves.

¹¹³ És aquesta segona versió, la més extensa, la que s'utilitza per les citacions en aquest treball.

La traducció de Bru de Sala parteix de l'edició del *Pygmalion* de Shaw del 1941 però manté molts trets de la versió catalanitzada d'Oliver, com els noms dels personatges i el lloc on se situa l'acció (Barcelona). La versió escenificada de Bru de Sala (1997) manté els noms catalanitzats que va utilitzar Oliver en la seva adaptació amb un petit canvi, ja que Roseta esdevé Rosita per remarcar les interferències lingüístiques del castellà. Ara bé, en la versió de l'any 2000, publicada a Edicions Magrana, hi ha un canvi en els noms dels personatges perquè, per qüestió de negociació de drets amb els successors de Shaw, “calia publicar una versió completa i fidel –adaptada a la realitat catalana però al màxim de literal–, de la versió definitiva, i el traductor va optar per signar la versió en solitari i substituir les paraules d'Oliver per unes de més aproximades a l'edició definitiva de Shaw” (Bru de Sala, 2000: 6). Per aquest motiu, els noms utilitzats en la versió publicada (i la citada en aquest estudi) són els mateixos que en la versió original de Shaw, mentre que en la versió escenificada al teatre Poliorama, com indicava Mañes, es mantenien els noms de la versió oliveriana.

Bru de Sala situa l'acció de l'obra en els anys de la Mancomunitat, en 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” (Boix-Fuster, 2006: 66-67). La nova versió de *Pygmalion* busca adequar-se a l'època en què fou creada¹¹⁴ i l'escriptor opta per reflectir la realitat sociolingüística de la Barcelona del moment a partir d'una barreja de català i castellà. En aquest sentit, hi ha un canvi respecte l'ús de la llengua de la versió oliveriana i s'aprecia una presència major de castellanismes. Cal tenir en compte el context lingüístic i social: l'obra d'Oliver reflecteix la situació de la llengua en els anys 30, quan el català es trobava en un procés de formació i enriquiment, mentre que la versió més actual de Bru de Sala i de Dagoll Dagom incorpora expressions i castellanismes que assenyalen i reflecteixen la pèrdua de la llengua després del franquisme. En la versió del 1997 ja no s'utilitzen malapropismes perquè la nova audiència (ja escolaritzada i

¹¹⁴ La voluntat del traductor d'acostar l'obra resultant a l'audiència del moment es recull en la següent citació de Dolors Udina: “Sovint, com a lectors d'una obra traduïda, no ens aturem a pensar en l'època en què ha estat escrita quan la llegim en una llengua que ens és propera i que ens transmet el missatge com si fos escrit ara. L'objectiu no és modernitzar una obra sinó reflectir el que diu l'original respectant el moment en què va ser escrita però, per allunyat que sigui aquest moment, sí que escrivint-la de nou amb la llengua d'ara que és una manera de donar-li una nova joventut” (2018: 13).

amb nocions sobre cultismes i tecnicismes) podria no reconèixer els registres utilitzats quaranta anys abans en la versió oliveriana.

Boix-Fuster retrata el canvi que ha experimentat la llengua els darrers anys del segle XX: “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” (2006: 67). I, per tant, és lògic que les dues versions presentin usos diferents de la llengua catalana. Mentre en la versió d’Oliver s’observa la contraposició entre el català xava i el català normatiu i es reflecteixen els dialectes socials del català barceloní, la versió de Bru de Sala representa la separació etnolingüística dels parlants de Catalunya entre *catalans* (habitants autòctons que utilitzen habitualment el català) i *castellans* (persones d’origen immigrant o que solen parlar en castellà) (Boix-Fuster, 2006: 77).

III. Comparació del tractament de la figura femenina en les dues versions catalanes

Donada la perspectiva de gènere del present estudi, aquest apartat analitza les divergències en la presentació i el tractament de la figura femenina en les dues adaptacions catalanes. L’anàlisi se centra en una selecció de fragments de l’obra on s’aprecia un tractament diferent de la protagonista. En la versió d’Oliver són freqüents les supressions (parcials o totals), modificacions i ampliacions del text originari de Shaw, mentre que la traducció de Bru de Sala és molt més fidel a les paraules de l’autor irlandès. Per aquest motiu, s’opta per obviar la versió anglesa i citar directament de la traducció catalana del 1997.¹¹⁵

Hi ha una sèrie de modificacions en els diàlegs del professor Higgins que ofereixen una visió lleugerament diferent de les dones o de la relació que el protagonista estableix amb elles. Per exemple, Oliver remarca el menyspreu que Jordana sent per Roseta quan, un cop es declara guanyador de l’aposta, es dirigeix a la jove amb un “noia”: “Noia, apaga el llums i tanca la finestra” (1986: 77), mentre que en la versió original el

¹¹⁵ Les citacions provenen de la versió digitalitzada de l’obra a la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.

professor l'anomena pel nom propi: "Apaga els llums, Eliza" (Bru de Sala, 2000: 96). Una altra modificació té lloc en el tercer acte, quan el professor comenta amb la mare la seva opinió sobre les dones. Higgins les titlla d'idiotes "I a més a més, són totes idiotes" (Bru de Sala, 2000: 68), mentre que Jordana considera que "les noies boniques són unes bledes" i, immediatament, afegeix que "semblen idiotes" (Oliver, 1986: 58) i, per tant, afegeix un segon atribut negatiu al gènere femení.

La visió que Higgins té d'Eliza al final de l'obra s'oposa a aquesta concepció inicialment tan negativa de la dona. El professor considera que Eliza ha esdevingut una persona forta i independent i, precisament per això, sent una mena d'admiració cap a la jove: "Fa cinc minuts eres una pedra lligada al meu coll. Ara ets una torre inexpugnable, un vaixell de guerra com jo. Tu, jo i en Pickering serem tres companys solters en comptes de dos homes i una noieta sense cap" (Bru de Sala, 2000: 131). En la versió d'Oliver s'elimina completament la referència a la nau bèl·lica i, per tant, es perd la connotació guerrera associada a la noia: "Fa cinc minuts eres una pedra que em cabia a la mà. Ara ets la torre d'un castell incommovible. El coronel, tu i jo podrem viure com tres companys bessons i no com dos homes intel·ligents i una nena llonza" (1986: 106).¹¹⁶ A més, en comptes de tractar els tres companys d'adults solters, l'autor opta per utilitzar un terme més familiar i deslligat de connotacions sexuals, "companys bessons", que no dona peu a imaginar que puguin sorgir sentiments d'atracció o desig entre ells tres.

La petició que el professor fa a la senyora de casa en referència al bany d'Eliza presenta també una divergència significant. Mentre que la intervenció de Bru de Sala es manté fidel a les paraules de Shaw –"Vinga, no em faci més escarafalls, emporti-se-la i..." (Bru de Sala, 2000: 38)–, la d'Oliver conté un afegiment final que completa els punts suspensius: "Senyora Mercè, li ho repeteixo: emporti-se-la i fregui-la a consciència" (1986: 38). Aquest nou element afegit sembla contenir un rerefons racista ja que

¹¹⁶ Possiblement, Oliver no menciona l'element bèl·lic per evitar ser acusat de fer referència a la Guerra Civil Espanyola. I, a més, la Primera Guerra Mundial també havia tingut lloc pocs anys abans de la publicació de la seva versió.

suggereix la imatge del famós anunci de la companyia de sabons anglesa “Pears soup” (1884) on un nen blanc renta amb un fregall un nen de color.¹¹⁷

Les intervencions de Roseta durant els dos primers actes, quan encara no ha estat ensinistrada en l’art de parlar, han estat modificades respecte la versió anglesa ja que Oliver intenta reflectir un ús més natural i plausible de la llengua. Per aquest motiu, en la versió catalana desapareixen tots els sorolls i exclamacions d’Eliza com els reiterats “aw-ow-oooh” que es substitueixen per expressions retòriques molt més complexes on la noia aprofita per exposar les seves penes o emocions. Per contra, Bru de Sala és fidel al diàleg de la versió original i manté els sorolls estrafolaris. A tall d’exemple, quan la senyora Mercè / Pearce ordena a la jove que faci cas, Roseta li contesta “A mi no em mana ni el bisbe! Ia sóc grandeta. M’assentaré quan em dongui la gana. No avassallem. Al tanto, eh! (Es queda dreta, mig temorega, mig rebeca)” (1986: 33), mentre que la Florista de Bru de Sala respon: “Ah-ah-ahou-ou-uaaah! (Es queda dreta, mig per despit, mig per confusió)” (2000: 32). De la mateixa manera, quan el coronel Pickering / Fontanella la tracta de senyoreta, Roseta reacciona de la següent manera: “ROSETA (afalagada): Senyoreta...? És clar, segons com se mira, tamé sóc una senyoreta...” (Oliver, 1986: 41), mentre que Eliza no és capaç de posar paraules al que sent: “(Afalagada.) Ah-ah-ahou-ou-uaaah!” (Bru de Sala, 2000: 40).

Com ja s’ha observat en intervencions anteriors, Oliver és propens a expandir els diàlegs originals amb explicacions més explícites. Això passa en el següent cas: “Jo no sóc un predicador. No les he pensades mai, aquestes coses. Però em fixo en una cosa: que no es fixa en mi” (Bru de Sala, 2000: 88) on Oliver afegeix una comparació final amb la intenció, podria ser, de fer més visual el seu comentari mitjançant el símil amb una titella: “Jo no les he pensades mai aquestes coses. Ni les entenc... L’únic que veig és que vostè no em té per res. Sóc com una figureta que ha inventat, que es mou i que enraona perquè vostè li dona corda” (1986: 102). En la mateixa tendència es troba la traducció del fragment original “Tinc els mateixos sentiments com tothom” (Bru de Sala, 2000: 38) que resulta modificat en el text d’Oliver: “Servidora no serà una santeta,

¹¹⁷ Cal apuntar, però, i tenint en compte el context històric, que es tracta d’un racisme “naturalitzat”, en el sentit que les actituds racistes eren socialment acceptades i normalitzades en aquella època.

pro té prencipis. I més d'un cop m'he fet respectar a bufetada límpia" (1986: 39). En aquest cas, la imatge que Oliver dona de la noia és d'una persona més brusca i agressiva, capaç de defensar la seva dignitat amb enfrontament físic, si és necessari. Aquí Oliver compensa la visió de la jove aportada pel professor (en què s'omet la referència bèl·lica) i la noia reclama la seva valentia, ja que no se sent valorada per part dels homes que l'envolten.

Un dels canvis més rellevants pel que fa al rol de la dona es troba en la declaració de la florista de casar-se amb Toni / Freddy: "i m'hi casaré tan aviat com ell guanyi prou per mantenir-me" (Oliver: 1986: 104) i "i ho faré tan aviat com el pugui mantenir" (Bru de Sala, 2000: 130). Aquest gir en el sentit de la frase té origen en les dues versions de l'obra de Shaw; com ja he dit, Oliver parteix de la versió del 1916 i Bru de Sala, de la del 1941. En la primera versió de Shaw, la noia és econòmicament dependent de la situació del seu pretendent per poder-se casar amb ell –"I'll marry Freddy, I will, as soon as he's able to support me" (1916: 81). Anys més tard, Shaw fa una modificació del text original en la revisió del 1941 per donar més èmfasi a la voluntat d'Eliza, de manera que el casament no quedarà condicionat per l'economia del seu estimat, sinó que ella tindrà prou poder per tirar endavant la seva decisió –"I'll marry Freddy, I will, as soon as I'm able to support him" (1941: 293). Per tant, això no indica una visió més progressista respecte l'emancipació de les dones per part de Bru de Sala ni una visió més retrògrada per part d'Oliver: el canvi és un reflex de les modificacions que Shaw va fer al seu text per empoderar la protagonista i impedir que tingués lloc la unió (tan desitjada per bona part de l'audiència) entre la florista i el professor.

La Roseta d'Oliver aparenta ser més sensible i romàntica quan respon: "Doncs jo no puc estimar qui no m'estimi" (1986: 101). En aquest punt, l'Eliza original presenta una visió més pràctica: "Jo no em vull preocupar de ningú que no es preocupi de mi" (Bru de Sala, 2000: 126). Finalment, la fórmula de comiat utilitzada per Roseta en l'últim acte és més suau i deixa entreveure futurs retrobaments: "és fàcil que no ens tornem a veure" (Oliver, 1986: 106), mentre que l'Eliza de Bru de Sala és molt més brusca en tallar la relació amb Higgins: "Així ja no ens veurem, professor, adéu-siau" (Bru de Sala, 2000: 132). Aquestes dues intervencions deixen intuir que Oliver és més pròxim

a la versió romàntica popularitzada a través del cinema i del musical, on s'afavoreix la unió dels dos protagonistes. Per contra, Bru de Sala segueix al peu de la lletra la voluntat de Shaw i no suscita cap relació amorosa entre ells.

En la versió oliveriana s'ha eliminat el comentari d'Eliza en relació al nom de Freddy que té lloc al primer acte, quan el noi ensopega amb ella i li tira les flors per terra. La florista, enfadada, crida a la versió original: “Mira pa on passes, Freddy, animal, pijotero!” (Bru de Sala, 2000: 12), fet que fa sospitar Mrs. Eynsford-Hill dels negocis bruts de la noia: creu que Eliza es dedica a la prostitució i és així com ha tingut tractes amb el seu fill. Tanmateix, Eliza no el coneix de res i ha elegit el nom “Freddy” perquè, simplement, és un nom comú en anglès i, a més, se sol utilitzar com a sinònim “d'amic” o “col·lega”¹¹⁸ en la forma típica de salutació de les classes populars.¹¹⁹ El caràcter desconfiat de Mrs. Eynsford-Hill no s'aprecia en aquest punt de la versió d'Oliver, ja que la resposta de Roseta: “Pasterada! Tot a can Taps! Que té elssuis al clatei aquet pera?” (Oliver, 1986: 16) no induïx a suposar que coneix el seu fill. Sense aquest fragment es perd part de la caracterització dels personatges que trobem en el teatre de Shaw, ja que l'audiència no pot apreciar el caràcter desconfiat de Mrs. Eynsford-Hill ni el fet que Eliza sigui confosa per una prostituta.

A banda de Mrs. Eynsford-Hill, la presentació d'altres personatges secundaris femenins, com Mrs. Higgins i Mrs. Pearce, també es veu afectada en la versió d'Oliver. En l'obra original, Mrs. Higgins insulta el professor i el seu amic perquè no suporta la falta de consideració que mostren cap a Eliza: “Sou un parell de mascles estúpids. El problema és què fer-ne després!” (Bru de Sala, 2000: 85). La versió d'Oliver, però, suavitza el to (en imitació, potser, a la traducció castellana), i la senyora Jordana

¹¹⁸ Urbanictionary aporta la següent entrada pel nom “Freddy”: “an amazing best friend, who can be trusted with anything. He is cute, nice, strong, smart and trustworthy. he knows exactly where to tickle you, and he can always make you smile, even if your having a terrible day. He’s always nice, and will protect the ones he loves. He’s the best friend ever.”

¹¹⁹ “En l’anglès de les classes populars hi ha una tendència a fer servir noms propis de persones per 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” (Mañes, 2016: 150-151). Ara bé, aquesta referència queda fora de lloc en el context català, ja que “Freddy” no és un nom típic d’aquí.

simplement comenta: “Quins homes!” (1986: 72). D’aquesta manera, s’apaivaga el fort caràcter de Mrs. Higgins i es perd l’opció de deixar proferir renecs a una senyora ben educada que, portada al límit per l’actitud del seu fill, explota i deixa al descobert el seu temperament.

Una reducció similar té lloc en la intervenció de la senyora Pearce al segon acte per criticar el llenguatge groller del professor:

SENYORA PEARCE (Impertorbable.) No, eh? Vostè renega com una mala cosa. I no penso en els seus maleïts diables i diastres, els vatua l’olla o els caso en judes...

HIGGINS Quin llenguatge, senyora Pearce. Déu n’hi do, com sona, als seus llavis.

SENYORA PEARCE (No es deixa impressionar.) Però hi ha una certa família de paraules, de “mots” com vostè en diu, que li prego que no faci servir més. La noia mateix n’ha dit algun quan el seu cos començava a sentir-se bé dins el bany. Comencen tots per la primera lletra de cos, i alguna acaba amb l’última de bany. Ella no se n’adona, perquè les deu haver apreses a la falda de sa mare. Però no les ha de sentir mai dites per vostè. Entesos?

HIGGINS (Altiu.) Senyora Pearce, no puc admetre de cap manera haver pronunciat mots d’aquesta naturalesa. (Ella se’l mira fixament. I ell, amagant la seva mala consciència sota un to assenyat, afegeix.) Excepte, tal vegada, en alguns moments d’una excitació tan extrema com justificable.

SENYORA PEARCE Només aquest matí els ha dit a propòsit de les sabates, de la mantega i de les torrades.

HIGGINS Pures al·literacions, del tot naturals en un poeta (Bru de Sala, 2000: 47).

Bona part del discurs de la mestressa de casa és suprimit en la versió d’Oliver i les seves paraules malsonants es redueixen a una mirada recriminatòria:

JORDANA (amb dignitat): Jo mai no dic paraules lletges.

SENYORA MERCÈ (mirant-lo fixament): No, eh?

JORDANA (flaquejant sota la mirada judicial de la SENYORA MERCÈ): Admeto que en circumstàncies excepcionals i comptadíssimes...

SENYORA MERCÈ: Sigui com sigui, convindria que se n’abstingués en absolut davant de la Rosa. (1986: 44).

En tots dos casos el resultat que aconseguix Oliver, potser sense ser-ne conscient, és suavitzar el caràcter de les dones, les quals perden la força amb què les caracteritza Shaw.

Pel que fa als personatges secundaris masculins, el coronel Fontanella de la versió d’Oliver té un tracte més afable cap a la jove florista i s’hi adreça amb to paternal: “FONTANELLA (amb dolcesa, acostant-s’hi unes passes): Escolti, filla meva: digui exactament el que desitja. I, abans de res, tranquil·litzi’s i no baladregi, que ningú no li farà cap mal” (1986: 32). Aquesta intervenció afectuosa contrasta amb la pregunta

més eixuta (tot i que, com l'acotació indica, formulada amb to amable) de Bru de Sala: "PICKERING (Amb gentilesa.) Però què vol?" (2000: 31). El pare d'Eliza també ofereix una visió diferent de la visió de la dona, ja que a través de la boca del senyor Fernandes coneixem més detalls de la naturalesa femenina: "FERNANDES: Jo? Vinga, home! Es creu que la dispesera me'ls hauria deixat retirar? Les dones, en general, són molt desconfiades i les dispeseres ho són en particular" (Oliver, 1986: 47). En canvi, el senyor Doolittle fa un comentari similar però molt més vague i generalitzat: "La seva mestressa no me'ls hauria deixat retirar, ministre. Ja sap com són, aquestes dones" (Bru de Sala, 2000: 52).

En les intervencions analitzades, el professor de la versió d'Oliver tracta amb menys consideració les dones (i Eliza en particular) que el protagonista masculí de l'obra de Shaw i Bru de Sala. El doctor Fontanella s'adreça de manera més despectiva a Eliza, complementa amb una dosi extra d'adjectius pejoratius la seva visió sobre les dones, no en valora (o, almenys, no ho demostra) la seva fortalesa ni el poder de seducció i, a més, exposa de forma totalment explícita la imatge denigrant de la jove en relació als seus orígens socials. La visió negativa de la dona també és potenciada en el pare de la florista de la versió oliveriana que, igual que el professor, afegeix adjectius negatius per referir-se a les dones. Per contra, Fontanella ofereix un tracte lleugerament més amable a Eliza i, d'aquesta manera, Oliver compensa la brusquedat que els seus personatges masculins mostren cap a les dones.

Mrs. Pearce i Mrs. Higgins resulten malparades en la versió oliveriana en tant que perden bona part del poder que els atorgava Shaw: Oliver n'ha reduït i suavitzat les seves intervencions, de manera que s'apaivaga la força que transmeten en l'obra original. També es perd part de la caracterització de Mrs. Eynsford-Hill, de qui ens en podem fer una idea més completa a l'obra de Shaw. La imatge de Roseta resulta beneficiada, en comparació de l'Eliza de Shaw, gràcies a la substitució dels crims incivilitzats per frases coherents on la jove exposa què pensa. És cert que les expressions incongruents de la versió original donen un aire de comicitat i afavoreixen les rialles de l'audiència, però la versió d'Oliver no representa de forma tan fiable com era, inicialment, la florista. Cal recordar que, al principi de l'obra, Eliza no té control

de les seves emocions ni sap com pot manifestar-les de forma entenedora, és a dir, es troba en un estat més “salvatge” o “primitiu” i ni tan sols té coneixement de la paraula. A més, la Roseta d’Oliver mostra un caràcter més romàntic que l’Eliza de Shaw i sembla més dependent del professor, ja que no descarta l’opció de retrobar-se amb ell en un futur.

4.4. Introducció a la vida i obra d'Isabel-Clara Simó

Isabel Clara Simó (1943-2020) va ser una escriptora, periodista i política valenciana. Va publicar més de quaranta obres literàries, la majoria novel·les, tot i que també va cultivar els gèneres de la narració breu, la poesia, el teatre i l'assaig. A més, va realitzar traduccions al català de l'anglès, del francès i de l'italià. També va dedicar, com veurem, bona part de la seva vida professional al periodisme i, a banda de practicar l'articulisme periodístic, va preparar guions per ràdio i televisió.

La qualitat de les seves obres la van fer mereixedora de diverses distincions, com ara el Premi Sant Jordi de novel·la per *La salvatge* el 1993 i la Creu de Sant Jordi per la seva trajectòria el 1999.¹²⁰ Simó va néixer a Alcoi, en el si d'una família de tradició obrera. Era la petita de tres germans i, en les entrevistes, explicava haver viscut una infantesa feliç: “Casa seva era un espai confortable, amb calefacció i servei domèstic, a recer de les penúries de l'estricta postguerra, que ella ja no va conèixer” (Aritzeta, 2014: 15). El seu pare era un reconegut pedagog i treballava a la seva acadèmia sota casa, on Simó va passar-hi moltes estones; ella mateixa explica a una entrevista: “Tinc el pare mestre i que és ell qui m'educa. De manera que vaig passar la infància totalment lligada al pare. [...] El noranta per cent de la meua vida era escoltar el pare, a l'acadèmia, a casa, durant les llargues i inacabables tertúlies que també es feien a casa” (Coca, 1982: 18). La jove alcoiana va passar la seva infància entre la llar i l'acadèmia, “d'aquesta manera va créixer a recer d'un mon exterior àrid i ignorant que durant molt de temps li va ser estrany, sabent que quan sortia d'aquell indret privilegiat i amable hi havia coses que no es podien fer” (Aritzeta, 2014: 15-16). Simó va ser una nena tímida i retreta, però amb una forta personalitat i passió per la lectura, fet que la va portar a escriure des de ben petita.

Com que de joveneta no havia sortit pràcticament de casa, marxar a estudiar a València li va suposar un xoc molt fort: “vaig passar un any molt malament. M'adonava que era una persona diferent de les altres, que estava molt tancada, que tenia mentalitat

¹²⁰ A més, va guanyar el Premi Andròmina de narrativa el 2001 per *Hum... Rita: l'home que ensumava dones*, el Premi de la Crítica dels Escriptors Valencians el 2004 per l'assaig *En legítima defensa* i el XIX Premi de Novel·la Ciutat d'Alzira el 2007 per *El meu germà Pol*.

vuitcentista. A més, i em sap greu dir-ho, de joveneta era una persona molt intel·ligent i molt brillant. I jo no volia ser ni intel·ligent ni brillant; jo volia ser normal. Tenia el gran afany de ser normal” (Coca, 1982: 19). Després d’estudiar filosofia a la Universitat de València, va exercir de professora de secundària a un institut de Figueres, ciutat on va conèixer el seu futur marit, Xavier Dalfó. Paral·lelament a la tasca com a docent, va lluitar amb el seu marit per tirar endavant la revista *Canigó*: “una revista d’àmbit català complet, que va donar cabuda a les veus silenciades pel franquisme i la censura, que donava notícies puntuals i fidedignes de l’activisme del moviment d’alliberament nacional i social” (Conca i Guia, 2006: 57). Curiosament, però, el periodisme no era la professió a la qual esperava dedicar-se inicialment:

–Pensaves dedicar-te al periodisme, aleshores?– No. Segurament encara tenia aquella escala de valors, apresada del pare, segons la qual les persones més maques són les més intel·ligents. O sigui, que la intel·ligència era el valor més important [...] jo aleshores segurament creia que un periodista era un intel·lectual de segona i... (Coca, 1982: 20).

L’escriptora reconeix que *Canigó* va ser fruit del seu marit, Xavier Dalfó, que va iniciar aquesta revista per parlar de temes més aviat culturals que no pas polítics i, quan va veure la bona rebuda que tenien els articles escrits en català, Simó va decidir estudiar periodisme per poder-se implicar més a fons amb la proposta del seu marit.

A partir de *Canigó*, doncs, l’escriptora va descobrir la seva faceta com a periodista i s’hi va abocar de ple. Simó va publicar articles de temàtica de reivindicació cultural i lingüística i, en d’altres, abraçava la relació amb diferents arts, especialment la música.¹²¹ Dolores Bermejo defineix Simó com “una escriptora compromesa, transmissora d’ideologies i de judicis morals” i afirma que “els seus discursos reflecteixen clarament la societat del moment” (2000: 10). L’escriptora va utilitzar, principalment, la premsa com a mitjà de reivindicació dels grups socials més desfavorits i de denúncia dels abusos de poder i injustícies.¹²² Al llarg dels articles

¹²¹ Cal recordar que Shaw també se sentia molt atret per la música (vegeu apartat 3.3 “Biographical aspects of Shaw in *Pygmalion*”). Gisbert recull l’interès de Simó per la música: “El gènere musical també esdevé fonamental en aquests inicis com a periodista. No oblidem que ens situem en unes dècades on la música avança sense control, assolint èxits continus, on la música disco s’imposa al pop i on l’evolució va augmentant desorbitadament. [...] En un article trobem una apologia a les cançons d’aquest darrer artista [Raimon] mentre es critiquen els mots d’un altre cantant destacat com és Manolo Escobar (‘Escobar i Raimon’, 9-11-1974, p 3). També hi ha un article dedicat a la cantant Joan Baez: ‘Joan Baez és no sols un bell somni que forma part de la nostra vida, sinó a més a més una magnífica cantant’ (‘Joan Baez, go home’, 26-11-1977, p 3)” (2012: 56).

¹²² El fet de ser dona i dirigir la revista li va fer cobrar consciència dels recels que això causava a la societat: “És un problema que, sense adonar-se’n, molta gent el té en el seu subconscient. Allò

periodístics de Simó s'aprecia una preocupació reiterada: “tots els temes deriven cap un únic camí que ha de ser fonamental per a qualsevol persona: el dret a la llibertat. Una total llibertat d'expressió” (Gisbert, 2012: 9). Tormo considera que la seva obra periodística gira entorn “quatre grans compromisos essencials: amb la llengua, amb les lletres, amb la política i amb les dones” (2021: 22). Tot i el temps i les ganes avocades al periodisme, l'escriptora reconeix que aquesta no era la seva vertadera vocació: “Jo sóc de ficció. El que m'agrada és contar contes. El periodisme, evidentment, m'agrada, i evidentment m'entusiasma, i hi he dedicat molts anys, però és una cosa a la qual em veig arrossegada, perquè em vaig casar amb un periodista i em vaig trobar davant de la revista *Canigó*..., però no és la meva inclinació el que m'hi porta” (Aritzeta, 2014: 31). Com apunta Cortés, la dedicació de Simó al periodisme va modelar el seu discurs narratiu, el qual qualifica de “discurs senzill i directe, molt pròxim a l'oralitat que els mateixos personatges oferien” (2021: 4).

Pel que fa a l'obra de ficció, Simó era reticent a mostrar-hi trets autobiogràfics i no aconsellava als joves escriptors seguir aquest camí: “Jo l'únic que diria és que no escriguin la seva autobiografia, perquè no té massa interès i acabaràs explicant el dia que et vas sentir sol d'adolescent i quan et van castigar a l'escola sense motiu, si no és que escrius com els àngels, com el Toni Cucarella o el Rafael Escobar” (Castells, 2003: 18). L'escriptora creia que part del seu èxit li era donat, precisament, pel fet d'allunyar-se d'esdeveniments autobiogràfics i per explicar una història que tots els lectors poden arribar a fer-se seva: “Patim, exultem, riem, plorem, no perquè el que ens conta sigui seu o sigui d'un altre, sinó perquè té la capacitat de dir-nos-ho amb tota la cruesa o amb tota la tendresa, de tal manera que quan ho llegim arribarem a pensar que també està parlant de nosaltres” (Aritzeta, 2014: 47). Simó va procurar crear personatges amb els quals no hi compartís experiències o atributs que la identificuessin i, per tant, no serà possible resseguir els seus trets biogràfics a l'obra de ficció.¹²³ De fet, ella mateixa queda sorpresa de la maldat que retraten les seves obres, quan mai havia viscut cap experiència vital que li hagués pogut suggerir tanta perversitat:

d'encarar-se amb una directora que és dona produeix un rebuig inconscient, crec que sense mala fe. Sí que m'he trobat en ambients periodístics un cert rebuig” (Tormo, 2021: 113).

¹²³ No és possible establir un apartat corresponent al que es troba en l'anàlisi dedicada a George Bernard Shaw (3.3. “Biographical aspects of Shaw in *Pygmalion*”).

Jo sóc una escriptora bastant cruel, que tinc moltes escenes cruels... I dic, d'on trec aquesta crueltat?, perquè jo penso que no sóc una persona cruel ni una persona que ha passat moments límit a la vida, tot al contrari... no tinc motius per treure tantes escenes cruels, que m'ho diuen els lectors: és que ens fas patir... (Aritzeta, 2014: 47).

La literatura, per a Simó, no ha de buscar reflectir la realitat i, a més, ha de tenir un valor per ella mateixa. Per aquest motiu, l'autora es mostrava contrària a la literatura ideològica o ideologista –“jo no faig llibres per convèncer de la independència o per convèncer de... per a això ja feia Canigó i per a això ja hi ha l'assaig, o per a això hi ha l'article del diari” (Aritzeta, 2014: 7)– i defensava que la literatura no ha de tenir una funció utilitària: “la novel·la és una de les Belles Arts, i això vol dir que serveix només per al gaudi estètic i intel·lectual... o per al dolor, per plorar amargament, però no és per fer propaganda. Per fer propaganda també serveix, aclareix, però no és el seu objectiu” (*ibid.*).

Simó considerava Joan Fuster el seu Mestre i va fixar-se també amb l'estil de Josep Pla. Tot i així, la seva obra mostra signes evidents d'haver estat influïda també per altres cultures europees: “son pare li donà la cultura anglosaxona, la universitat li donà la cultura francesa, ella descobrí la cultura catalana i totes tres formen part de la seua obra” (Tormo, 2021: 134). Pel que fa a l'estil, va acostar-se principalment al realisme: “Jo soc escriptora cap a fora. Prefereixo la ficció pura. Amb tot, m'agrada observar la realitat per agafar-ne detalls i dur-los a la ficció a través dels llibres” (Tormo, 2021: 135). Moltes de les seves obres (com ara *La salvatge*) mostren un tret compartit: el final parcialment obert i és que, segons l'escriptora, “La lectura és oberta. Crec que en els meus llibres, el lector pot fer la seua particular lectura” (*ibid.*: 137).

Posteriorment a la seva carrera com a periodista, Simó va iniciar-se en el món de l'escriptura literària a partir de la narrativa breu i el 1978 va guanyar el premi Víctor Català amb el recull *És quan miro que hi veig clar*. Aquest gènere el va seguir conreant durant tota la seva vida i, en efecte, l'última obra publicada de l'autora de forma pòstuma és un volum de contes titulat *L'inesperat i altres contes* (2022), on experimenta noves tècniques narratives més pròximes a la concisió extrema del microrelat. A propòsit de la narrativa breu, Cortés diu que “va ser en aquests, segurament a causa

de la seua brevetat, on va oferir unes majors mostres d'experimentació estilística i temàtica que després desplegava en les novel·les” (2021: 4). Pel que fa a la novel·la, Simó es va donar a conèixer amb *Júlia* (1983), una obra que va ser molt ben acollida tant pel públic com per la crítica literària. A partir de la publicació d'aquesta novel·la, l'escriptora arriba a la seva fase de plenitud pel que fa a la seva carrera literària i, onze anys més tard, escriu *La salvatge* (1993).

4.5. El feminisme de Simó

Simó va fer una tasca molt important de difusió del feminisme a Catalunya, ella mateixa ho reconeix: “soc feminista del cap als peus, perquè nosaltres vam ser la generació de sortir al carrer amb el símbol feminista. Nosaltres vam cremar sostenidors en públic. Nosaltres vam assentar les bases” (Tormo, 2021: 32). La seva filla Cristina ho corrobora i hi afegeix: “No és només que ma mare fos feminista, és que va trencar amb molts estereotips associats a les dones” (*ibid.*). Simó va coincidir amb Maria Aurèlia Capmany en taules rodones titulades “Dona i literatura” que tenien lloc arreu de Catalunya, on exposaven la seva experiència com a escriptores i opinaven sobre el paper de la dona en la societat. Recordant aquestes conferències, Simó confessa: “Més de deu vegades vàrem arribar a dir que a la propera no hi aniríem. Que parlàvem dels nostres llibres o de l’escriptura o no parlàvem de res, però que ja estàvem cansades de fer de dones que parlen de dones. No ho vam complir mai” (Charlon, 1999: 68).

L’escriptora d’Alcoi es mostrava preocupada per l’evolució del feminisme ja que creia que, a principis del segle XXI, el moviment havia patit un retrocés molt pronunciat a nivell social:

El drama de la dona contemporània és que té una llibertat sexual com mai no havia tingut, però no té la mateixa llibertat mental. Tornen gestos propis del que anomena ‘lit-chic’ o literatura de noietes, il·lusionades per casar-se i vestir-se de blanc, costums o actituds que fa trenta anys es creien superats per sempre, les nenes accepten la tirania dels nòvios que les controlen a través del telèfon mòbil... (Charlon, 1999: 68).

Com a contrapartida, però, les universitats ja oferien estudis de dones i feminismes: “el feminisme és menys al carrer, però mai hi havia hagut una bibliografia tan culta sobre les dones. Estem menys al carrer i més a les biblioteques i a la universitat. Haurem de fer per manera de ser a tot arreu, com les col·legues d’altres continents” (Simó, 2012).

La favorable sensibilització acadèmica, però, no va anar acompanyada d’una presència equitativa d’homes i dones en els llocs de poder i reconeixement: “en les llistes dels grans cervells de la humanitat hi ha poques dones; però també hi ha pocs negres, i per la mateixa causa” (Simó, 2005: 61). L’autora denunciava repetidament la situació de la

dona en el món de les lletres perquè considerava que la societat literària catalana no tenia prou en compte les dones. Simó va arribar a aquesta conclusió no només a partir de la seva pròpia experiència, sinó que també a través de l'exemple de Roig i, en referència al triomf de la seva amiga, Simó va criticar que no es valoressin les fites de les dones de per si: “el triomf d’una dona és sempre una amenaça inconscient [...] si una dona té idees, és perquè algú li ha escalfat el cap’, si triomfa en algun aspecte és ‘perquè s’ha ficat al llit amb algú’” (*ibid.*: 93).

Simó creia que la injusta inferioritat atorgada a la dona és una conseqüència del tradicional binarisme cultura-natura: “Les dones, s’ha dit fins a la societat són ‘natura’ front l’home que és ‘cultura’. Les dones no necessiten aprendre res, excepte l’art de portar la casa i de pujar els fills [...] Les dones són com les criatures, i de tant en tant les has de castigar pel seu propi bé” (Simó, 2005: 60). Evidentment, l’escriptora estava en total desacord amb aquesta categorització tan simplista: “A veure, què vols que admeti, que els mascles tenen més un cromosoma agressiu i que les femelles som passives cromosòmicament? Perdona, però no hi estic d’acord. [...] Ara, a mi el discurs que per natura l’home és agressiu i la dona és passiva... el trobo absolutament reaccionari” (Aritzeta, 2014: 58-59). Amb això, però, Simó no ens venia a dir que una dona no pugui gaudir de les tasques tradicionalment considerades “naturals”, com tenir fills:

Hi ha molta gent que encara es pensa que el feminisme és una cosa de dones solteres, de dones amargades, de dones no satisfetes. En canvi a mi em sembla evident que la majoria de feministes són mares felices, dones que s’han pres el tema de la maternitat com una elecció lliure i no com una imposició social. Jo, per exemple, sóc una mare feliç, he tingut els fills que he volgut, tres, i me’ls estimo moltíssim. Ara, jo en feminisme, com en política, com en tot, sóc independent (Coca, 1982: 18).

Per tant, queda palès que Simó era una militant feminista, però adoptava una posició individualista i manifestava la voluntat de fer una literatura sense etiquetes, fet que caldrà tenir especialment en compte a l’hora d’analitzar la seva obra.

4.6. Les dones a l'obra de ficció de Simó

Pel que fa a la representació de les dones a l'obra de ficció de Simó, Ignasi Riera entén de la següent manera l'aportació de l'escriptora: “escriu des d'uns ulls de dona, enriqueix la panoràmica de la literatura catalana amb dones dones, ben poc esquemàtiques, que no se sotmeten mai als paràmetres prefixats i tòpics perquè reflecteixen moltes hores de meditació i d'observació sobre la condició femenina, assumida amb coratge i amb voluntat reivindicativa” (1991: 18). Com ja he dit, Simó era tota una defensora del valor *per se* de la literatura i reivindicava que no pot estar vinculada a cap convicció política. La seva posició és pròxima a la de Virginia Woolf; en el pròleg de *Dones i literatura*, la mateixa Simó escriu que Woolf mai va contaminar “de didactisme les seves novel·les. És més, detestava la literatura pamfletària i la que tingués una finalitat moral, a l'estil clàssic” (1999: 10). Simó es reservava els temes polítics i d'ideologia feminista pels textos de no-ficció i, de la mateixa manera, Woolf també era conscient del contrast entre la seva obra creativa i la seva obra d'assaig i crítica: “la meva ment està esquinçada pel conflicte entre dos tipus de pensament, el crític i el creador” (Woolf, 1953: anotació del 26 de maig de 1932).¹²⁴

Com recull Josep Antoni Fluixà, Simó es posicionava en contra la literatura feminista: “I no n'he fet ni un, de llibre feminista. M'hi sento terriblement incòmoda i, fins i tot, vexada. Perquè crec que, com deia Virginia Woolf –i allò ho deia una autèntica feminista– hem de ser dones masculines i homes femenins a l'hora d'escriure. És a dir, jo crec que la literatura no té sexe” (1994: 11). Aquesta mateixa idea és reiterada per Montserrat Palau, qui afirma que Simó i altres escriptores coetànies com Maria Antònia Oliver i Mercè Roca “no son partidarias de la calificación de ‘escritura femenina’ ligada al supuesto carácter sexuado de la identidad, ni tampoco del esencialismo trasnochado que otorga una única identidad y expresión a la ‘especie’ mujer” (2000: 123). El rebuig de la denominació de literatura “femenina” o “feminista” rau en el fet que aquest adjectiu pressuposa l'existència d'un discurs masculí hegemònic que subestima els textos feministes per una raó estètica i, a més, reproduceix els valors patriarcals segons els quals només el femení porta marca de gènere. El

¹²⁴ Traducció en català feta per Jordi Ainaud i extreta del llibre *Dones i literatura* (1999: 11).

concepte o etiqueta de feminista, durant força temps –i encara ara– ha servit moltes vegades per perpetuar aquests conceptes i valors patriarcals, sobretot perquè s’ha equiparat feminista amb “dones” o “de dones”. Tanmateix, cal diferenciar entre conceptes.¹²⁵

Ara bé, segons el biògraf de Simó, Jordi Tormo, “el compromís feminista també és present a la seua obra narrativa, tot i que sempre va rebutjar posar la literatura al servei d’una causa” (2021: 36). Per exemple, la dificultat de la convivència en parella és un tema recurrent en la seva obra i que serveix per donar visibilitat a una problemàtica actual: “Normalment la relació entre els homes i les dones és negativa per a les segones, ja que els primers sovint les sotmeten a una opressió psicològica important. Els contes de Simó realitzen així una crítica ferotge contra les injustícies amb què es troben moltes dones” (Cortés, 2003: 10). Certament, la seva ideologia feminista no la condicionava a l’hora d’escriure; enmig la seva obra heterodoxa i variada s’hi troben tant dones poderoses com submises, i és que la seva concepció dels gèneres s’aproxima a la visió de multiplicitat de Julia Kristeva, quan aquesta afirma que “el concepto de lo femenino alberga tantos femeninos posibles como posibles mujeres” (Palau, 2000: 123). L’escriptora d’Alcoi representa una gran varietat de veus a través de diferents personatges femenins, molts dels quals s’allunyen de la imatge tradicional que la cultura occidental ha difós de les dones.

Simó ofereix un conjunt de protagonistes que trenquen els estereotips en referència a l’instint maternal: d’una banda, trobem dones que rebutgen la maternitat i, d’una altra, mares que no estimen –o estimen de forma poc convencional– els seus fills o filles. Seguint en la línia de la maternitat, Simó ens recorda força sovint que la procreació és el tret que converteix les dones en éssers superiors als homes. L’obra de Simó també va plena de protagonistes valentes i lluitadores, disposades a defensar la seva veu i, si fa falta, a passar per davant dels homes. De forma extremista, l’autonomia i la seguretat de les dones en si mateixes pot conduir-les a la perversitat ja que, com veurem, dues

¹²⁵ No totes les novel·les femenines són feministes i, a la vegada, una novel·la feminista pot haver estat escrita per un home. Per a més informació sobre aquest tema, vegeu la tesi doctoral de Maria Àngels Francés, *Literatura i feminisme: L’hora violeta, de Montserrat Roig* (2008).

d'elles són capaces de cometre un crim. Simó trenca el tabú sobre la prostitució i al llarg dels seus escrits topem amb diverses prostitutes: algunes exerceixen lliurement aquesta professió, mentre que d'altres ho fan perquè no tenen cap més manera de sobreviure. Finalment, en algunes obres Simó reproduïx certs estereotips masculistes sobre les dones, mentre que en d'altres subverteix completament aquests clixés i capgira totalment els rols de gènere tal i com s'han entès tradicionalment.

La violència masculista, aleshores denominada violència domèstica, era una font de preocupació constant per a l'escriptora d'Alcoi i, després de conèixer el cas de dues víctimes, va escriure a la premsa:

Sembla que la fi de la violència domèstica és encara lluny i que, malgrat les campanyes, la insistència dels mitjans i les unitats d'ajuda i prevenció a les dones, l'horror de les pallisses i dels assassinats al si de la tantes vegades lloada institució familiar continua. Estem parlant de països confortables, amb un bon nivell de vida i amb accés de tothom a la cultura i a l'educació, on tot sembla indicar que la civilització permet sentir esperances sobre la consecució dels drets humans; vull dir: persones que no tenen cap excusa, ni la ignorància ni la desesperació que obnubila el cervell (Simó, 2021: 208).

Aquesta preocupació de l'autora es fa palesa en la seva obra i, com afirma Francés, “En les novel·les d'Isabel-Clara Simó, la violència contra les dones i altres grups socials víctimes del poder establert és una constant” (2022: 53). *Dolores*¹²⁶ és un exemple extrem de víctima de violència de gènere, però trobem moltes altres protagonistes (o personatges femenins) que són abusades o agredides pels seus marits. Júlia és un segon cas paradigmàtic, tot i que en ella el maltractament vindrà més per part de la seva sogra i familiars que pel seu marit. Cal fer notar el paral·lelisme entre les dues protagonistes, Júlia i *Dolores*, les quals esdevenen víctimes fàcils perquè depenen econòmicament dels senyors però que aconsegueixen rebel·lar-se contra el seu poder.

Pel que fa a la maternitat –un altre tema recurrent en Simó– Laurie Shrage recull dues idees oposades que tenen les dones sobre el fet de ser mares. D'una banda, les dones “pro-choice” entenen que la maternitat és només una de les múltiples opcions que té una dona per sentir-se realitzada: “By balancing and coordinating different life possibilities, a woman can provide for herself and others, and contribute to her society materially, politically, artistically, spiritually and so on” (1994: 62). Per a elles, una

¹²⁶ En aquesta secció no s'analitza el personatge de *Dolores* ni la seva evolució, ja que això es fa en el següent apartat, el 4.8. “El rol de *Dolores*”.

maternitat no desitjada serà un impediment, ja que anirà en detriment de les seves oportunitats econòmiques i vocacionals. Per contra, les dones “pro-life” entenen que tenir cura dels fills i de la família és la principal forma que té una dona per contribuir a la societat i tots els altres objectius que es desviïn de la maternitat seran, per força, secundaris. En l’obra de Simó, com veurem tot seguit, trobem dones que pertanyen a les dues categories.

I. Dones que rebutgen la seva maternitat

Tradicionalment, s’ha entès que l’objectiu principal de qualsevol dona és procrear, una visió que sovint no té en compte la seva voluntat i que pressuposa que, ja que el seu cos li ho permet, ha de treure partit de la seva condició biològica. Malgrat això, moltes dones tenen altres prioritats en la seva vida i troben que la maternitat no els permet realitzar-se a altres nivells; Simó recull una mostra d’aquestes veus a les seves narracions. En “El bebè” (*Prime Time. Irreverències*)¹²⁷ una esposa es nega a ser mare perquè no vol que cuidar un nen li resti temps de la seva feina i, com que el marit desitja ser pare, acaba tenint una relació homosexual per obtenir més fàcilment els drets d’adopció d’un infant. Una posició similar a la protagonista d’aquest conte la trobem a la narració “T’estimo Leonor” (*Dones*), protagonitzada per una dona que també es mostra reticent a tenir fills per tots els impediments que suposen: “És que ha de ser massa, tenir fills, que et gasten la joventut quan més ganes tens de viure, i després et treuen tota la llibertat. I els quartos, eh? Jo, ni borratxa, que això ho tinc claríssim” (Simó, 1997[2002]: 173).

Raquel –la protagonista de la novel·la homònima, *Raquel*– no desitja, de cap de les maneres, seguir el model de feminitat tradicional en què la dona és mestressa de casa i viu per cuidar la família. La noia expressa que, per res del món, voldria ser com la seva mare: “Ha de ser insuportable, penso jo, però ella no es pot queixar, perquè s’ho ha triat ella soleta. Sabia com era el pare i com era la vida que l’esperava. Jo, si em caso, que no sé si ho faré –crec molt més en la parella lliure–, estic segura d’una cosa: que no vull tenir fills i que no vull ser mestressa de casa” i, parlant de la seva mare, diu que

¹²⁷ Els contes d’aquest recull han estat analitzats més a fons en l’article de Carles Cortés (2021).

és “una dona com totes: corbada, poruca, reaccionària, presumida però a la seva manera” (Simó, 1991: 25). Raquel és una adolescent que pateix matrofòbia o, en altres paraules, la por a convertir-se en la seva pròpia mare. Adrienne Rich defineix la matrofòbia com “la escisión femenina del yo, el deseo de expiar de una vez por todas la esclavitud de nuestras madres, y convertirnos en individuos libres. La madre representa a la víctima que hay en nosotras, a la mujer sin libertad, a la màrtir” (1976[2019]: 310-311). Raquel s’explora a si mateixa a través d’un diari, on expressa que no vol tenir fills i remarca que la seva elecció no ha de fer-la sentir menys dona:

Érem l’altre dia a ca l’Oriol. Amb l’Anna i la petita Pati, i la mare donava el pit a la menuda. Era una escena entenedridora, i, quan hem sortit, ho he comentat a l’Oriol. I va i em diu que això és l’essència de la feminitat. Que, vulguem o no vulguem, estem fetes per ser mares, i que cap dona no és completa fins que no té fills. Que contra la natura no valen les teories. M’ha alarmat moltíssim el to amb què ho deia... li he preguntat si ell creu que l’essència de la masculinitat és la paternitat, i ha dit que rotundament no (Simó, 1991: 88).

Un cas força diferent als ja esmentats el trobem a *Júlia*, on la protagonista renuncia a ser mare perquè ser estèril és una condició que ha de complir per poder-se casar amb el seu amo, de manera que l’herència del senyor no s’hagi de repartir entre més descendents. Com s’aprecia en el següent fragment, Júlia té una visió negativa de la maternitat –“A la Júlia, com a totes les dones del món, això d’inflar-se com una bola, passar dolors terribles i després haver de suportar un marrec, que no pararia de marranejar, li feia poquíssima gràcia” (Simó, 1983: 154)–, però aquest no és el principal motiu que la condueix a renunciar a ser mare. En un primer moment, Júlia es mostra contundent: “Jo sóc una xica ignorant. Però hi ha mitjans... Jo no m’opere”, però la seva fermesa dura ben poc i, finalment, cedeix: “sabia que s’havia de doblegar, però això, i dit així, la humiliava” (Simó, 1983: 152). L’operació consisteix a cremar-li la matriu, de tal manera que els seus òvuls mai podran desenvolupar una criatura. Així, doncs, Júlia acaba decantant-se pels diners, fet que l’obliga a renunciar a ser mare i, més encara, a la seva llibertat com a dona. Mitjançant la histerectomia Júlia perd una part clau de l’anatomia femenina: “la violència estructural basada en les relacions de poder li imposen la castració, amb l’objectiu d’arrabassar-li l’única font de control de la dona l’època, la concepció d’un possible hereu” (Francés, 2022: 56).

II. Mares que no estimen els seus fills

En cas que una parella decideixi tenir fills, és normalment la dona l'encarregada de tenir cura i proporcionar amor a les seves criatures o, del contrari, serà titllada de “mala mare”. Simó inclou, en els seus textos, un ventall de mares que no manifesten cap tipus d'instint maternal i que es desvien del prototip socialment acceptat de mare. “Amor de mare” (*Dones*) narra el dilema d'una mare que no estima els seus fills: “no m'agraden els meus fills. Sé que sona molt malament, i que això, encara que ho pensis, no pots dir-ho a ningú. Però és la veritat” (Simó, 1997[2002]: 81). La protagonista pateix violència de gènere i és agredida tant psicològicament com físicament pel seu marit. Decideix, per tant, demanar la separació i, en contra la seva voluntat, li imposen la custòdia dels fills: “perquè a veure, per què m'havia de quedar jo els fills? Va ser automàtic, no em van deixar triar. Puc semblar una mare desnaturalitzada, tot el que vulguin, però jo aleshores, als mes fills, ja no els estimava” (Simó, 1997[2002]: 92).

A *T'estimo, Marta* (1997) trobem el cas d'una dona que sí que estima la seva filla, però el fet de no fer-ho de forma tan desmesurada com el seu marit la fa semblar una mala mare. En aquesta novel·la Simó utilitza una tècnica ja intuïda en *La salvatge* i distingeix de forma tipogràfica la veu dels dos protagonistes: la del pare va transcrita en rodona i, la de la mare, en cursiva. D'aquesta manera, els lectors podem entrar en els pensaments dels protagonistes i comprovar que tots dos estimen la seva filla, però de forma molt diferent. El pare sent un amor incontrolable vers la criatura mentre que, en canvi, Lídia l'estima de forma molt més racional. Lídia es preocupa per l'obsessió del seu marit vers la nena i necessita desvincular-se de l'ambient familiar –“Però si algun dia podia dinar a casa, cosa que hauria estat millor per als meus plans de donar una mica de normalitat a la meva família la veritat és que em feia escàpola, perquè jo tenia ganes de viure” (Simó, 1997: 90)–, fet que no significa que no vulgui la seva filla. Aquesta història trenca amb l'estereotip de l'home-pare que no es fa responsable dels seus fills, una preocupació que s'ha reproduït constantment al llarg de la literatura escrita per dones.

Segons demostren les fonts d'informació, encara avui dia existeix una considerable disparitat en les hores que cada membre de la parella dedica a la cura dels fills. L'enquesta realitzada el 2021 a Catalunya pel Ministeri de Treball i Economia Social recull que un 92.14 % de dones demanen una excedència per cuidar els fills, mentre que només un 7,85% d'homes ho fan. A més, segons l'enquesta de qüestions de gènere feta pel Centre d'Estudis d'Opinió el 2019, les dones representen el 88,9% del total de persones que manifesten que el motiu de preferència de la jornada parcial és la cura de filles i fills.¹²⁸ Ara bé, Simó representa a través d'alguns personatges masculins, com el pare de Marta, un model d'home que sí que s'encarrega de les tasques domèstiques relacionades amb l'atenció als fills. A la vegada, posa damunt la taula que la maternitat no és un instint natural, sinó que és una construcció cultural que ens ha estat inculcada i que hi ha mares sense cap instint maternal.

A *Júlia* trobem una altra mare que s'interessa poc per la seva filla, atès que només es preocupa per aconseguir diners i dur una vida còmoda. Per aquest motiu, quan la seva filla li comenta que l'amo de la fàbrica està interessat a casar-se amb ella, la mare no pensa en què convé més a la seva filla, sinó en com se'n pot beneficiar ella d'aquest matrimoni. La mare de Júlia sap que podrà viure còmodament si la seva filla es casa amb l'amo: "Vull un vitalici. Diumenge venim, i vostès ens fan els compliments que són al cas. I em diuen el vitalici que han pensat. Per poder viure sense estretors hi afegí amb malícia. Sense haver d'estar sempre trucant esta porta" (Simó, 1983: 122). Fins i tot, arriba al punt de permetre que la seva filla quedi estèril per tal d'assegurar la boda; només li fa por que Júlia mori durant la intervenció perquè suposaria la fi de la seva pensió.

III. Superioritat del sexe femení per la reproducció

Tot i que algunes dones no volen tenir fills o que, com hem vist, després no estimen les seves criatures, Simó –com també feia Shaw– remarca que la maternitat és un tret exclusiu de les dones, fet que les situa en una situació de superioritat vers els homes: sense elles, la humanitat s'extingiria. A "Guerra" (*L'inesperat i altres contes*) s'observa la

¹²⁸ Dades extretes del dossier *Les dones a Catalunya 2022* de l'Institut Català de les Dones (2023: 73-74).

percepció de superioritat del sexe femení: “-Ai, Ventureta, que ruc que ets de vegades! Massa matemàtica, que destarota el cervell, Jo t’ho explicaré; els homes van a la guerra perquè són ecològicament prescindibles; en canvi, les dones garantim la demografia i, per tant, el futur” (Simó, 2022: 86). Un altre conte del mateix recull, “Nosaltres tres”, conta la història de tres noies que van de festa i, després d’apallissar un home del bar, les fan fora: “En vam sortir, és clar. Però quin tip de riure que ens vam fer! I és que es pensen superiors. Però realment -en dono la paraula- no ho són. I a sobre no tenen úter, que és la clau de la demografia” (Simó, 2022: 97). La mateixa idea es repeteix al conte de ciència ficció “L’informe” (*Homes*), on uns extraterrestres coneixen les espècies de la terra i es queden fascinats per les divergències de sexe: “el que més perplexos ens ha deixat, a tota la tripulació, és que aquesta segona meitat, que és la responsable d’aportar la renovació de l’espècie, és considerada inferior” (Simó, 2010: 109).

Per tal de gaudir d’aquesta condició de superioritat, garantida a través de la maternitat, les dones han de fer front a la menstruació, un tema tradicionalment considerat tabú i que, conseqüentment, consta de relativament poca representació a la literatura. A *T’estimo, Marta*, l’autora fa al·lusió a la teoria sobre la menstruació i a la importància que s’hi donava en el passat:

La xina taoista considerava el vermell un color sagrat, associat a les dones, la sang, la potència sexual i el poder creatiu. El blanc era el color dels homes, del semen, de les influències negatives, la passivitat i la mort. Aquesta era la idea bàsica tântrica de les espècies mascle i femella: el principi mascle era vist com a “passiu” i “aquiescent”; el principi femella, com a “actiu” i “creatiu”, just a l’inrevés del punt de vista posterior patriarcal (Simó, 1997: 135).

Una visió ben distinta a la d’avui dia, ja que encara ara les dones pateixen certes restriccions –sobretot en l’àmbit de la religió– pel fet de tenir la menstruació.

IV. Dones prepotents i cruels

Com ja hem vist fins aquí, Simó ens ofereix un conjunt de dones que es desvien del prototip victorià de “L’àngel de la llar”, algunes de les quals són prou valentes, decidides i irreverents com per fer trontollar el poder dels homes que les envolten. Un cop Júlia s’ha casat, troba la manera per aconseguir l’autoritat en la nova llar a través del control econòmic i, conscient de la seva posició de superioritat respecte els altres

membres de la família, esdevé una persona prepotent: “Si m’agrada a mi, ens agrada a tots. No sóc jo la mestressa?” (Simó, 1983: 183). Fins i tot arriba a acomiadar la criada que portava tota la vida treballant a casa i la substitueix per una amiga seva: “li vaig dir que no ho repetiria. Així que vaja a recollir la seua roba que esta nit ja no dorm vostè ací” (Simó, 1983: 186). Un altre exemple de dona amb capacitats de lideratge el trobem a “La presidenta” (*Dones*), una narració breu que gira al voltant d’una presidenta d’empresa. Magdalena mostra una màscara de confiança i poder, darrere de la qual amaga les seves inseguretats i pors que no deixa entreveure als seus treballadors. És una dona forta a qui tota l’empresa respecta i està decidida a aguantar les adversitats i, per aquest motiu, es diu: “-No afluixis, Magdalena!” (Simó, 1997[2002]: 126).

En altres casos, les dones aprofiten la seva posició per ridiculitzar els homes i fer-los patir amb càstigs immerescuts a partir del seu poder de convicció. Per exemple, a “El pes de la cultura” (*Homes*) una alumna d’universitat es posa a cridar i diu que el seu professor l’ha violat. Ella li fa una mamada i s’espargeix el semen per les calces i, quan va a testificar a comissaria, la policia forense se la creu. El professor acusat confessa que ara encara la desitja més i, paradoxalment, desitja violar la seva violadora: “I saps quin és el mal? Que ara la desitjo de debò. Perquè una mamada no és suficient per a sadollar-se. I en això té raó el fiscal: sóc perillós per a ella. Ho diu la història de la cultura [...]: els homes som tots uns violadors. Fins i tot quan ens violen” (Simó, 2010: 82). Un altre càstig immerescut apareix a “La fi del món” (*Homes*), on una mare denuncia el pare d’abusar de la seva filla simplement perquè es fan petons amb la llengua a les galtes (com si fossin unes vaques) i l’acusa, sense cap tipus d’evidència, de posar-li la mà al damunt. El marit també es volia separar perquè la dona sempre estava de mal humor però, malauradament, l’home es queda sense la custòdia i no pot acostar-se mai més a la seva filla.

V. Dones violentes i assassines

Aquest tipus de dones se situen un pas més enllà de les dones cruels i prepotents, fins al punt que són capaces d’acabar amb la vida dels altres. Júlia esdevé un clar exemple de dona violenta quan comet l’assassinat de la seva sogra, empesa pel desig de

venjança, al final de la novel·la. La víctima de Júlia, la senyora Dolors, mor cremada per l'oli roent: “La Júlia agafà la paella, i tirà la truita a sobre d'aquella mirada. Tot de regalims d'oli s'escamparen pel rostre, i abastaren el coll i es ficaren per la sina. Encara cruixia, l'oli, corrent pel cos de la vella” (Simó, 1983: 243). L'odi de la protagonista es desperta després de llegir una carta arxivada a l'escriptori del seu difunt marit, en la qual la senyora Dolors confirmava ser un testimoni excepcional i una de les persones que van causar la mort del pare de la jove. D'aquesta manera, és possible que Júlia matés la seva sogra en honor al seu principi de justícia: “Saps que m'agradaria més que cap altra cosa en el món? Que hi haguera justícia! Que mon pare...” (Simó, 1983: 53). La venjança de Júlia queda relacionada amb el tema de classe i la lluita obrera que té, també, molt de pes en el context de la novel·la.

Difícilment cap lector imaginaria que Júlia seria capaç de cometre un acte així a l'inici de la novel·la, ja que evoluciona considerablement al llarg de l'obra. Mitjançant aquesta protagonista, “Simó recorda que les dones no sempre són, com ens diu la tradició, dolces i sotmeses, també recorda el paper que tingueren en les grans lluites obreres; reflexiona sobre la relació de lluita de classes i lluita feminista” (Charlon, 1999: 201). Júlia ha estat, fins i tot, considerada un prototip exemplar de dona feminista: “les seves ganes d'instruir-se, de desobeir el món, de llegir, de poder escollir la seva pròpia vida l'apropa a les líder feministes, la seva consciència de classe l'allunya de les feministes del seu temps” (Charlon, 1999: 202). Mitjançant aquest crim, Júlia esdevé una dona rebel però, en cap cas, un model a seguir: “Malgrat la venjança simbòlica i històrica que aquest acte implica, l'heroïna esdevé botxí i contradiu, així, les tesis del realisme feminista [...], que demanda protagonistes femenines models positives i sense esclatxes ètiques” (Francés, 2022: 57).

Trobem una altra dona capaç de cometre un assassinat a *T'imagines la vida sense ell?*, una novel·la que narra la història d'una senyora que mata el seu marit quan el fill que han tingut junts és encara molt petit i no té consciència. La dona sent que el matrimoni no és el que havia esperat, se sent oprimida i en una ocasió puntual és agredida físicament. Amb tot, ningú dona importància a la violència psicològica que el marit li exerceix cada dia i de forma constant. La protagonista és conscient de la maldat dels seus

pensaments, però està convençuda que el seu marit mereix morir: “Sé que sóc una persona dolenta, que preparo un crim, que sóc un monstre. No ho assumiré mai, perquè en el meu interior sabré que sóc una malvada. No trobaré mai la pau. Però no renunciaré a segar la vida d’aquest malànima” (Simó, 2000: 134). En aquesta novel·la, Simó posa l’accent en la violència masculista i subratlla el martiri psicològic que ha de suportar la protagonista: “Com explicar, miri, és que no em deixava ni respirar, és que m’estava sempre a sobre, és que no em respectava, és que vivia en una presó, és que controlava cada acte meu? És que no tenia vida pròpia. I aleshores vaig començar a odiar-lo” (Simó, 2000: 136).

La protagonista del conte “Monsieur l’ocell” (*Contes d’Isabel*) es torna violenta i cruel conforme avança l’acció. Aquesta jove de divuit anys és una noia infantil i ingènua que coneix un home gran, francès i, paral·lelament, troba un ocellet ferit i decideix cuidar-lo. Després de tenir relacions sexuals per primera vegada amb el senyor que ha conegut, la jove se n’enamora, però l’home posa fi a la relació en una carta on li confessa que és casat, que té una filla de la seva edat i que no vol deixar la seva vida per “una nena que recull ocells ferits de l’ala dels patis de les facultats” (Simó, 1999: 33). Aleshores, la jove s’enrabia i mata l’ocell, com si fos el culpable de l’abandó de l’home francès:

Lentament, acosta la cabota de l’agulla i “txeff!”, li rebenta un ullet. L’animal no piula; el cor, però, li batega. Bull, “Txef!”, l’altre ullet [...] Les estisores. I seu, al balancí. D’entre els dits surten els dos branquillons, les potetes: “rrreec!”, talla la primera poteta, que cau a la falda. “Rrreec!”, la segona (Simó, 1999: 34).

Aquest passatge, així com l’ús d’onomatopoeies, recorda el moment de *La salvatge* quan Dolores assassina el gat dels seus veïns: “Ara sabràs qui sóc jo, mala bèstia, i el va agafar pel coll, va fer un semicercle a l’aire, fiiuuu, i el va llançar contra la paret” (LS, 46).

El conte “Xirigueig” (*Contes d’Isabel*) és un altre bon exemple de la crueltat femenina. La Cari pateix un engany amorós però, en lloc de culpar el seu company, castiga la seva amiga i companya de pis, la Milena, perquè la considera una traïdora. La Cari prepara la venjança de forma premeditada: “va agafar la bombeta del flexo”, “va posar el diari sobre la taula, i amb un cop sec, com si trenqués un ou dur, la va rebentar” (Simó, 1999: 226). Amb molta cura, la Cari va moldre el vidre de la bombeta i va posar

el polsim dins el tub de maquillatge de la Milena; a l'endemà, quan la Malena es posava el maquillatge, nerviosa, es fregava els ulls, mentre s'inscrustava els vidres a la còrnia.

VI. Prostitució

Shaw ja va trencar el tabú de la prostitució a *Mrs. Warren's Profession* per treure a la llum una problemàtica social sovint amagada. Si en Shaw la decisió de treballar en la prostitució esdevé, en un primer moment, del tot forçada per tal de garantir la supervivència, Simó ens presenta el cas d'una noia que decideix voluntàriament exercir de prostituta, ja que té una altra font d'ingressos que li permet cobrir totes les necessitats. En altres casos, com passava ja en Shaw, les prostitutes de Simó exerceixen la seva feina com a últim recurs per poder arribar a final de mes. Per tant, l'obra de Simó recull la doble casuística explicada per Maggie O'Neil sobre l'ofici de la prostitució que circulava a inicis del segle XXI i que encara és vigent avui dia:

First, women working as prostitutes are exploited by those who manage and organize the sex industry (mostly men). Moreover, prostitution and the wider sex industry serve to underpin and reinforce prostitution as a patriarchal institution that affects all women and gendered relations. Second, in a contemporary society, prostitution for many women is freely chosen as a form of work, and women working in the sex industry deserve the same rights and liberties as other workers, including freedom from fear exploitation and violence in the course of their work (2001: 16).

Wendy Chapkis, però, no comparteix la mateixa visió que O'Neil i es manifesta en contra de la noció d'elecció lliure perquè creu que molt poques dones poden escollir exercir de prostitutes lliurement, en tant que es veuen situades en posicions desavantatjades pel que fa a les estructures jeràrquiques de sexe, raça i classe social (1997: 52).

A *La Nati*, la protagonista exerceix lliurement la prostitució com a acte de llibertat per treure's un sobresou a la vegada que també treballa de secretària a una comissaria de policia. La Nati sap treure partit de la seva posició estratègica i passa informació d'un bàndol cap a l'altre. A "Passa't-ho bé, Reme" (*Dones*) observem l'ambivalència amb què viu la prostitució la protagonista del conte, la Reme: d'una banda, ha de suportar algunes agressions per part dels seus clients, com el Raül, que li pega dues bufetades perquè no vol que fingeixi i espera que ella s'escorri de debò. D'altra banda, la Reme sap beneficiar-se de la seva situació i demana una recompensa econòmica molt elevada

al Raül a canvi de la seva suposada “exclusiva” i, finalment, acaba sentint-se a gust amb el seu client.

Per contra, en el conte “La nevera” (*Angelets*) s’intueix fàcilment que la mare de l’Eva exerceix la prostitució com a últim recurs per sobreviure i mantenir la seva filla. Aquesta senyora es veu obligada a treballar de nit i deixar sola la seva filla després de sopar: “treballa en un lloc que, uf, està molt lluny i que l’Eva no coneix, perquè diu la mare de l’Eva que és lleig i no li agradaria. Torna molt tard” (Simó, 2004: 84). En aquest cas, la protagonista no sembla satisfeta amb la seva vida:

El senyor Jeroni estima molt la mare de l’Eva, i sempre li fa petons i l’abraça, i a l’Eva sempre li diu maca i li compra llaminadures; però la mare de l’Eva, encara que el Jeroni sigui tan afectuós i els faci tants favors, en malparla en veu baixa quan no hi és, i, si veu que s’hi acosta, sospira i diu ostres, tu, quina creu, i es posa encara més trista. I, en canvi, de seguida que arriba, es posa contenta i riu com una ximpleta (Simó, 2004: 84).

Al conte “Melodrama in Alcoi” (*Alcoi-Nova York*) trobem un segon exemple de mare que utilitza el seu cos per guanyar diners i mantenir els seus fills. En el seu cas, però, els contactes sexuals han de ser sense penetració. A diferència del conte “La nevera”, la protagonista de “Melodrama in Alcoi” està casada i, quan el marit descobreix què passa, explota en un atac de violència i gelosia.

Troblem una conjuntura similar en la novel·la *El caníbal*, en la qual la jove protagonista, Rosario, necessita treballar com a prostituta per guanyar-se la vida: “Com s’arregla, però, una situació com la de Rosario? La seva primera idea era guanyar-se la vida com cal: fent de minyona o de cambrera d’alguna pizzeria. Però per a això cal tenir un sostre, i per a això calen diners. I per tenir diners no tenia res a mà més que el seu propi cos” (Simó, 2007: 74). La història recorda la pel·lícula *Pretty Woman* i, de retruc, *Pygmalion* de Shaw, en tant que un home de posició benestant decideix acollir una jove de classe popular i donar-li tot el que necessita.

VII. Estereotips que caracteritzen els personatges femenins

Les dones, com ja hem vist, no són sempre les víctimes en el binomi home-dona i l’escriptora d’Alcoi caracteritza dones tant o més cruels que els personatges masculins. En aquest apartat, però, mencionaré un seguit de personatges femenins victimitzables

que, segons Maria Àngels Francés, signifiquen “una lúcida i dura crítica a un sistema que continua considerant les dones com a objectes a definir, modificar i recrear segons la seua conveniència” (2022: 53). Com Francés menciona, moltes de les dones creades per Simó esdevenen preses fàcils per als seus homes-depredadors, en la mesura que sovint són fràgils (ja sigui a nivell físic o psicològic) o estan en deute amb ells. En altres casos, menys greus, la dona no arriba a ser maltractada, però sí que es troba en una clara posició d’inferioritat respecte els seus oponents mascles.

Sovint, les dones han quedat relegades a l’espai domèstic i, per aquest motiu, han estat menystingudes en l’àmbit laboral. Simó reproduceix aquest estereotip en algunes de les seves obres i reflecteix l’injust tractament que pateixen les dones a la feina per part dels seus companys. Aquest és el cas, per exemple, de Nati (*La Nati*) que, quan demana ser escoltada i que la gent la prengui seriosament, el seu superior la menysprea pel fet de ser dona i li nega una millor posició laboral:

-Escolti, senyoreta: això que em diu és greu. És gravíssim. Vostè és una noia. Vostè és una administrativa. Vostè un dia es casarà i tindrà fills, i tindrà l’altíssim honor de pujar-los sans, forts i temorosos de la policia. Què vol, ara? Ocupar el lloc d’un home? Prendre decisions? Pensar pel seu compte? Calibrar què li convé a l’il·lustre cos de policia i què no li convé? És que s’ha begut l’enteniment, beneita? (Simó, 1991: 70).

De la mateixa manera, Mateu, un dels protagonistes masculins de *T’imagines la vida sense ell?*, no suporta l’ascens laboral de la seva dona; li fa ràbia que estigui més pendent de la feina que de la família i la burxa dient-li coses com: “que el que guanyarà ara és més o menys el que cobra la meua secretària; que no n’hi ha per tant; que està tan prima que sembla un noi” (Simó, 2000: 111).

La discriminació de les dones va molt més enllà de l’àmbit professional i també té lloc en el dia a dia, fet que es demostra en petits detalls com el que es recull a “Redacció” (*Angelets*): “El dia més bonic de tots va ser quan els veïns de dalt, que es diuen senyor Verdú i Josefina -també es diu senyora Verdú, però a casa sempre li hem dit Josefina, perquè amb ella hi ha més confiança que amb el seu home, que no serà mai l’Aleix, sinó el senyor Verdú” (Simó, 2004: 12). En *La innocent* trobem una altra desproporció entre sexes: Miquel, el narrador i protagonista de la novel·la, és un home d’idees masculistes que es creu superior a les dones i pensa que les ha de protegir: “Me la crucifiquen, pobreta, això segur. A menys que m’hi posi jo pel mig. Jo, en persona.

(M'encanta referir-me a mi mateix dient 'jo, en persona'. Fa important" (Simó, 1995: 45). A més, té unes idees bastant retrògrades quant al rol de la dona: "Les dones, que totes són un àngel quan es fan mestresses de casa" (Simó, 1995: 57) o "Han nascut per a patir, les dones" (Simó, 1995: 59). La discriminació vers la dona s'inicia en la infantesa, ja que els adults –fins i tot els pares– tracten de forma diferent les criatures en funció del seu sexe: "La Maria i jo, però, l'escoltàvem amb els cinc sentits; jo, per timidesa, callava, i la Maria, com que era nena i un any més petita, si preguntava només obtenia un somriure del pare i, de vegades, li amanyagava els cabells, però no la prenia seriosament" (Simó, 1990: 54). En aquest exemple, el protagonista recorda que el pare no feia cas de les inquietuds acadèmiques de la seva filla.

Les dones, segons alguns personatges de Simó, han d'atendre el seu marit i la família perquè aquest és el seu deure principal: "cal dones: dones com les d'abans. Que sàpiguen que el creador necessita totes les atencions i que desbrossen el camí..." (Simó, 2010: 174). En el conte "El misantrop" (*L'inesperat i altres contes*), el marit reflexiona sobre les tasques de la seva dona: "Amb l'avantatge que ella li rentava la roba, li cosia els mitjons, li feia dinar i sopar i el feia gaudir al llit. Mira que bé que al món hi hagi dones!" (Simó, 2022: 149). En "M'agrada el teu pèl de barba" (*Homes*) trobem una definició, segons el protagonista, d'una esposa perfecta: "amant de la llar, desitjosa de tenir fills, amatent a la cuina, segura de la superioritat del marit. Una dona tranquil·la, afectuosa, obedient" (Simó, 2010: 93). Tenir cura dels fills esdevé especialment difícil en cas de tenir un infant amb necessitats especials, com és el cas de la mare del protagonista de "La meva família" (*Angelets*). El narrador del conte és el germà d'un infant autista, el Pau, del qual ens comenta: "Fa molt mal de cap, perquè això dura tot el dia, però no ens podem queixar, ni el pare ni jo, perquè la mare es posa furiosa i ens diu si ens adonem que ella ho aguanta tot el dia" (Simó, 2004: 13). Sembla, doncs, que la mare no rep prou suport per part del seu marit en tenir cura de l'infant discapacitat.

Raquel (*Raquel*) no pot suportar els comentaris estereotípics sobre la funció i el rol de les dones en la societat i s'enfada amb el seu company perquè té un punt de vista molt poc progressista vers les dones:

La discussió de debò ha començat quan, per rebatre el que jo deia, s'ha basat en el fet que jo sigui dona i ell home. Diu que nosaltres som més casolanes, més conformistes,

que mirem la vida només a partir dels afectes. Això m'ha exasperat, primer, perquè sento que no és cert, que això equival a simplificar les dones, com fan els seus pares i els meus i tota la societat, i, segon, perquè jo no sóc així. Jo vull estudiar. No baso el meu futur en casar-me i tenir fills (Simó, 1991: 65).

Raquel lluita per trencar el tradicional clixé que associa les dones a la llar i li sap especialment greu que sigui algú jove, com ella, qui reproduceixi un model tan retrògrad i masclista.

No totes les protagonistes, però, comparteixen la visió de Raquel i algunes d'elles s'inscriuen en el model de feminitat tradicional de forma voluntària. Aquest és el cas de Sofia, la protagonista del conte "El bon suís" (*Dones*): "M'agrada estar casada! M'agrada molt! I m'agrada ser mestressa de casa, ho sents? M'és ben igual el que em digueu totes: a mi m'agrada. No em sento ni inferior, ni rebaixada, ni trobo que sigui una feina embrutidora" (Simó, 1997[2002]: 13). La felicitat de Sofia és ben qüestionable si tenim en compte que és agredida verbalment per part del seu marit. El problema, però, és que Sofia sempre ha estat a casa i creu que no podria viure lluny del Claudi i, per aquest motiu, li perdona tots els insults: "[...] estàs grassa, Sofi. Grassa com una vaca. Si tens ganes de cardar, prova amb un altre. A mi em fas venir basques. És horrible veure una vaca calenta i suada. Dutxa't. O fes-t'ho sola" (Simó, 1999: 14). Tot sembla apuntar, per tant, que Sofia no viu una vida fàcil ni agradable però, com que depèn econòmicament del seu marit, no es planteja l'opció de dur una vida sense ell. Un cas molt similar apareix a "Xirigueix" (*Contes d'Isabel*) en què apareix una veïna de la protagonista, la Mari, que fa de mestressa de casa i pateix maltractaments per part del seu home. Tot i això, ella el defensa i normalitza les seves agressions dient que la feina el desborda.

Un segon exemple de dona que està satisfeta de dur un estil de vida tradicional és Maria, la mare de Clídice (*Els ulls de Clídice*). Maria és una dona amb estudis, però això no treu que tingui una posició convencional pel que fa a la cuina: "A la meua cuina no s'entra!" (Simó, 1990: 61). Maria justifica la seva actitud de la següent manera: "jo això no ho faig per ser dona, sinó per pura comoditat. Ho faria igual si fos home. O si fos hermafrodita. La cuina és un art, superior a molts d'altres. Quan els aficionats potinegen, sento que em puja la sang al cap. I, al capdavant, em toca esmenar els

desastres. Doble feina, no et sembla?” (Simó, 1990: 62). A diferència de Sofia i la veïna de “Xirigueix”, Maria té molt bona relació amb el seu marit, que la respecta, la valora i l’estima de forma sana.

La dona de fer tasques del conte “Rosina, my darling” (*Històries Perverses*) representa el tipus de dona que molts homes prefereixen: aquelles que ignoren els seus drets i deixen que els homes s’aprofitin d’elles. No sabem si la dona de fer feines està satisfeta de la seva situació, ja que els lectors no tenim accés als seus pensaments i només coneixem la seva descripció a través d’una carta on es contraposa amb Rosina. Mentre que Rosina representa la dona culta i empoderada, la minyona andalusa es descriu com una jove analfabeta i de classe baixa: “té vint-i-vuit anys i és andalusa... sap guisar els plats més saborosament senzills... planxa tot cantant, especialment boleros” i també sabem que “vol tenir fills, molts fills. No sap llegir ni escriure. Al llit és recatada, i mai de la vida consentiria que la veiés rentar-se al bidet o pixar al vàter” (Simó, 1999: 28). La minyona és una noia immigrant, inexperta, sense estudis i que només aspira a casar-se i tenir molts fills. Ara bé, cal tenir en compte que el context de la jove, la seva falta de coneixement sobre els drets de les dones i l’educació tradicional que ha rebut, segurament, no li han permès conèixer cap altra forma de viure.

VIII. Homes poc convencionals

Si bé Simó reproduceix algunes imatges estereotipades de les dones, també desmunta certs clixés de gènere. Per exemple, en *T’estimo, Marta*, trobem el cas d’un home fràgil que té por de ser abandonat per la seva dona: “això m’ha passat tota la vida: sempre cedint davant els requeriments dels altres. Massa polit, massa considerat, i tothom m’havia pujat a cavall [...] Però, la Lídia, la Lídia... la veritat és que no sabia viure sense ella, i era dona capaç de marxar i deixar-me plantat” (Simó, 1997: 103). A “Mitjons tirats per terra” (*Homes*) se’ns presenta un home que escriu a la seva ex-parella demanant-li que reconsideri la seva situació, ja que l’ha deixat per un altre i creu que ell és millor perquè és polit, ordenat i net: “sóc un home, ho hauràs de reconèixer, molt pacient i considerat”; ella, però, s’estima més la nova parella –encara que sigui un brut i un descuidat– perquè no s’avorreix tant amb ell. A “On anirem a parar?” (*Homes*)

trobem un tercer home que es reconeix incapaç de viure sense la seva esposa: “cap home és res sense una dona que li doni suport” (Simó, 2010: 172). En aquest cas, el protagonista és un artista que admet que part del mèrit de la seva producció es déu a la seva dona: “Sense una Clàudia, tan magnífica, resolent els petits, però indefugibles, problemes de cada dia, com fer una obra seriosa?” (Simó, 2010: 173). De ben segur, aquesta confessió és compartida per molts homes artistes, però rares vegades ho reconeixen públicament.

A banda de dibuixar l'home com la figura més depenent dins la parella, Simó també presenta alguns casos d'homes amb atributs típicament lligats al sexe femení. Per exemple, a “Veïns” (*Homes*) trobem un afinador molt primmirat, curós i polític, mentre que la protagonista és una dona desendreçada i amb vicis tradicionalment associats als homes, com l'alcohol i el tabac. Finalment, a *Els ulls de Clidice* hi ha un home que es considera incapaç de gaudir de la seva posició com a mascle dominant en una relació ja que, tal i com confessa, és incapaç de sentir amor per algú que no estigui en el mateix nivell que ell. Per aquest motiu, el protagonista no va ser capaç de mantenir una relació sentimental amb la Clarita, qui se situava voluntàriament –i contra la voluntat del protagonista– en una posició inferior: “M'estima d'una manera completament possessiva. Però essent jo el posseïdor i ella la posseïda, ¿ho entens? Vull dir que ella es considera meua com si fos el meu gos. [...] La Clarita es passava el dia, tots els dies, mirant de complaure'm. I això no fa companyia” (Simó, 1990: 74). Clarita adopta el paper d'Àngel de la llar, però això no complau el seu company, el qual no se sent a gust en aquesta relació desigual: “Es dedicava a mi amb tota l'ànima, i això la feia feliç. La seva felicitat submissa, abnegada, a mi m'impossibilitava d'estimar-la. Em feia pena i pietat” (Simó, 1990: 195).

Charlon manifesta que les tres generacions d'escriptores catalanes que analitza a *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)* (1990) oferien models negatius d'homes. Per exemple, de Caterina Albert diu que crea “personatges masculins inútils, violents i violadors” i fa “una presentació massa sistemàticament negativa i desvalorada dels homes” (1990: 22). Aquesta visió és reiterada també per Gabancho, la qual troba a faltar models alternatius de masculinitat:

Perquè l'home collonut no existeix, literàriament parlant. Gairebé no existeix l'home *tout court*. Els personatges masculins compleixen la funció doble de complicar la vida de les protagonistes i assumir totes les actituds del mascle. En aquest sentit, els podríem transferir d'una novel·la a l'altra sense que ningú s'adonés del canvi. L'home és l'ésser unidimensional, abusiu, desconsiderat que, indefectiblement, acabarà deixant l'heroïna a l'estacada –per pura feblesa– per tornar al seu món convencional (1982: 148-149).

L'obra de Simó és lleugerament posterior a aquestes anàlisis i, tot i que també inclou models masculins similars als de les generacions anteriors, l'escriptora d'Alcoi ofereix una representació més complexa del sexe masculí i crea homes ben interessants des del punt de vista psicològic. A més, en la seva obra hem vist que els homes no sempre tenen el paper de dolents: també n'hi ha que resulten ser les víctimes, mentre que d'altres exhibeixen qualitats tradicionalment considerades femenines.

En definitiva, Simó ens ofereix un assortiment de personatges que intenten representar la diversitat de dones i homes que existeixen en la societat contemporània. Tal i com també passa en els textos de Shaw, l'escriptora presenta un conjunt d'homes que busquen una alternativa al model de masculinitat dominant. Simó tracta de crear personatges de carn i ossos –independentment del sexe– amb els quals es puguin sentir identificats els lectors, i fuig de qualsevol representació simplista que, precisament per l'excessiva trivialitat, ja no semblaria real: “Allò tan banal de dir: els homes que dolents que són i les dones que víctimes que són, primer, que sí que és veritat, però segon que no és tota la veritat” (Aritzeta, 2014: 57). L'escriptora evita aquest model maniqueista i, en la seva obra, tenyeix els protagonistes amb un matís d'ombres que fa impossible situar-los en cap dels extrems –claror (bondat) o foscor (maldat). Una de les originalitats de Simó consisteix a destacar la responsabilitat de les víctimes, un tret clarament aplicable en el cas de les dones: “Així com es nega a fer sempre de la dona la víctima, la feble, la pacífica i la dolça, l'autora mostra la part de culpabilitat del (de la) que es deixa rebaixar, aixafar, i provoca, en bona mesura, el menyspreu o la violència” (Charlon, 1999: 22).

Com s'aprecia en la diversitat de figures femenines, el posicionament de l'autora no és sempre a favor de les dones: al llarg de les seves pàgines, trobem dones valentes però també febles, rebels però també submises i, fins i tot, hem vist casos de dones

assassines (més cruels que els seus companys masculins). En aquesta línia, Francés apunta:

per a la visió implacable i tremendament lúcida d'Isabel Clara Simó, ni les dones són sempre víctimes, ni els homes botxins: la complexitat de la condició humana ocupa el gruix central de les pàgines de la seua literatura, que acaben amb tota idea preconcebuda i ens obliguen a mirar-nos les relacions de gènere des d'una perspectiva més crítica, nova (2022: 52).

En la literatura de Simó, doncs, no hi trobarem dones “perfectes” que puguin esdevenir un model clar a seguir; per contra, hi trobarem persones que semblen extrems del món real: amb els seus punts forts i les seves febleses.

4.7. Influències en *La salvatge* de Simó

Tot i que la influència més destacable en la novel·la de Simó és el mite de Pigmalíó¹²⁹ i, més específicament, la versió presentada per l'irlandès George Bernard Shaw en *Pygmalion*, *La salvatge* és una obra extremament rica en intertextualitats que al·ludeix a múltiples referents literaris. Això no és d'estranyar si es té en compte l'enorme passió que Isabel-Clara Simó sentia per la lectura i, a més a més, el coneixement de llengües estrangeres li permetia accedir a la literatura anglesa, italiana i francesa de forma directa i sense la necessitat d'utilitzar-ne cap traducció.

I. Tradició popular

Simó reivindica la literatura popular en alguns dels seus darrers relats recollits en *L'inesperat i altres contes*. Per exemple, com assenyala Carles Cortès (2021), “Una història antiga”, “La caputxeta?” i “La poma” són tres textos que demostren l'interès de l'autora per donar una nova mirada als relats tradicionals. “Una història antiga” esdevé una versió actualitzada i irònica de “La Ventafocs”: el president de la futura República Catalana busca entre les cases del poble la seva estimada que havia desaparegut en sonar les dotze de la nit, però no troba ningú “a qui li vingués bé aquella sabatota, totes tenien els peus més petits” (Simó, 2022: 46). Per tant, Simó transforma la fràgil Ventafocs en una noia prominent i fins i tot –tenint en compte el sufix despectiu de “sabatota”– poc femenina.

En “La caputxeta?” Simó presenta una història narrada a tres veus, totes elles femenines. En primer lloc se sent la versió exposada per una noia rebel i enfadada amb el món que l'envolta, a qui no plau haver de visitar la seva àvia: “Jo he d'anar-hi? A veure la imbècil de la meva àvia?” (Simó, 2022: 47). La segona veu és la d'una lloba que protesta per la intromissió de la noia al bosc: “la llauna més gran és quan ve la nena aquella sempre malhumorada, i em tira pedres sense parar. Jo sé que ve a veure

¹²⁹ Seguint en la tipologia distingida per Herrero i Morales (2008) sobre el funcionament d'un mite dins una obra literària (apartat 2.2.2. “Mite i Literatura”), puc determinar que el mite de Pigmalíó apareix exclusivament la modalitat implícita en *La salvatge*. Els personatges han canviat de noms i, si bé s'al·ludeix de forma directa en un parell d'ocasions a la tasca de Joaquim com a Pigmalíó, les referències al mite són més metafòriques que literals.

l'àvia, i sé on viu aquesta, una velleta inofensiva, que crec que la fastiguegen tant les visites de la neta com em fastiguegen a mi" (Simó, 2022: 49). I, finalment, escoltem la veu de l'àvia, a qui tampoc li agrada rebre visites de la neta: "Aquesta llauna, un cop al mes, d'aguantar la nena!" (Simó, 2022: 49).

Finalment, "La poma" refà la història de la Blancaneus i, en la relectura de Simó, la protagonista fuig de casa de la seva madrastra i es refugia a la caseta de dos violadors: "El meu germà i jo, quan la vam veure, som homes, no?, la vam violar de seguida. Però, un cop refeta -marededeu, quant poden plorar les dones?, va acceptar l'allotjament" (Simó, 2022: 51). Els senyors ofereixen allotjament a la noia a canvi de dormir cada nit amb un d'ells i fer-los de criada. Un dia la madrastra la troba i li regala una poma que comparteix amb els seus companys i que, malauradament, els provocarà una mort fulminant a tots tres. La Guardia Civil determina que ha estat una mort entre terroristes, un final que "ressalta el tractament frívol i injust d'algunes accions policials" (Cortés, 2021: 16).

El relat de "La Ventafocs" és un dels contes populars més conegut i estudiat arreu del món i també és al·ludit a *La salvatge*. La versió més difosa a occident és la recollida per Charles Perrault, titulada "Cendrillon ou La petite pantoufle de verre" i que, juntament amb set contes més, va ser publicada el 1697 dins *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités*. Poques històries populars han gaudit de les reinterpretacions literàries, cinematogràfiques i musicals que ha tingut "La Ventafocs" i Antonia Byatt justifica de la manera següent l'èxit d'aquesta narració: "If Cinderella appears in nearly every known culture, it is in large part because we treasure the story of the underdog and the rags-to-riches success story [...] 'Cinderella' continues to function as our most prominent cultural story for managing anxieties and desires about courtship and marriage" (2004: xxxviii). La metamorfosi esdevé un element central de "La Ventafocs" ja que una fada protectora transforma la protagonista, inicialment vestida com una drapaire, en una dama elegant per tal que pugui assistir al ball reial.

Aquesta transformació remet al conegut mite de Pigmalión i, a més, s'hi suma l'element de canvi de classe social que pateix la protagonista. George Bernard Shaw va ser el

primer escriptor que va combinar el motiu del ‘déclassement’¹³⁰ amb el mite grec de Pigmalíó i, per tant, que va unir el motiu de Ventafocs amb el de Pigmalíó (Joshua, 2001: 124). Pràcticament un segle després, Simó utilitza la mateixa combinació en *La salvatge*. A més, l’escriptora alcoiana al·ludeix de manera directa a aquest relat al final de l’obra, quan la protagonista fuig de casa amb la cara desfigurada, després que Quim li hagués destrossat el rostre per retenir-la i aconseguir que no trobés mai ningú que l’estimés: “Esbutllats els cabells, plorant, la brusa bruta de sang, els llavis inflats, descalça d’un peu –ni ho sap, on deu haver perdut una sabata, bèstia ferotge i udolant que fa sense saber-ho d’una Ventafocs rompuda” (LS, 253).

Hi ha una sèrie de trets de la Ventafocs que es repeteixen en *La salvatge* i que també són presents en *Pygmalion* de Shaw com, per exemple, el canvi de classe social de la protagonista, la transformació física de les noies –que tant en Shaw com en Simó també comporta una mutació interna a nivell de coneixements, valors i creixement personal–, l’orfanat per part de mare –i, en el cas de *Dolores*, també del pare biològic–, i la participació en les tasques de la llar. Respecte el darrer punt, cal recordar que *Dolores* i Eliza no són tractades com a criades i elegeixen voluntàriament col·laborar en les tasques domèstiques. A més, en totes aquestes narracions hi ha una metamorfosi propiciada per un agent extern que, si tant en el mite grec de Pigmalíó com en “La Ventafocs” és causada per un ésser femení amb poders màgics, en Shaw i en Simó l’agent transformador esdevé un home terrenal. El fet que la metamorfosi passi a ser un fenomen natural dona més credibilitat a les narracions del segle XX i en facilita les connexions amb problemàtiques de caire social, com les distincions de classe o la violència de gènere.

Com que la majoria d’històries orals han esdevingut fixades en textos literaris normalment a partir de la tasca d’antologistes masculins, les heroïnes han adoptat patrons androcèntrics i patriarcals establerts des d’una asimetria en els rols de gènere, com és el cas de la Ventafocs de Perrault. El biaix de gènere d’aquestes històries populars és encara present a moltes de les reinterpretacions actuals, i part de la culpa

¹³⁰ En sociologia, el ‘déclassement’ consisteix a patir un canvi de nivell en l’escala social.

podria atribuir-se a la indústria de Walt Disney pels efectes negatius que les seves princeses exerceixen sobre la imatge de la dona, totalment estereotipada. Eliza i *Dolores* s'oposen a Ventafocs perquè no esperen de braços plegats que algú els arregli el futur i lluiten, en major o menor grau, per escapar de l'opressió dels seus Pigmalions. Per tant, les obres de Shaw i Simó presenten unes protagonistes més fortes i valentes que no depenen de la salvació d'un príncep i assolixen certa independència. A més, no s'inscriuen en la frívola dicotomia de ser completament bones i angelicals, com la protagonista de Perrault, i mostren una personalitat més plausible: també s'enfaden, contesten de males maneres i busquen la manera de solucionar els seus errors. A més, Eliza i *Dolores* presenten una aparença molt més natural i ordinària que Ventafocs, fet que les fa més pròximes a les joves de la vida real. Les lectores (i lectors) poden desitjar convertir-se en Ventafocs i envejar-ne la seva sort però, segurament, els serà més fàcil trobar una identificació amb les noves protagonistes del segle XX.

D'altra banda, Simó fa referència a la llegenda de Faust mitjançant una intervenció de Joaquim: "Si jo fos Faust! Ai, si jo fos Faust!" (LS, 193). Joaquim se sent acomplexat per la seva edat i, sobretot, pel seu decaïment físic que posa en evidència la distància temporal que el separa de la joventut de *Dolores*: "A la dutxa, en Joaquim recorre amb les mans la pell baldera del cos, els pèls blanquinosos, el ventre caigut, la fluïxesa dels músculs i sent la roentor amarga de l'edat" (LS, 193); l'envelliment és una preocupació que persegueix i turmenta el protagonista: "sóc vell. I sóc ridícul (LS, 215) i, més endavant, "admet que és un vell ridícul" (LS, 261). Joaquim desitjaria ser Faust per poder pactar amb el diable i aconseguir l'impossible: rejuenir-se. El protagonista està disposat a transcendir els límits fixats per poder-se aproximar a *Dolores* però, com que li és impossible modificar la seva condició biològica, acabarà recorrent a altres estratègies per retenir la noia.

En la història de la literatura catalana, la trama de Faust també és present a *Bearn, o la sala de les nines*¹³¹ (1956) de Llorenç Villalonga. La primera part de la novel·la porta per

¹³¹ En el subcapítol dedicat a les influències en l'obra de Shaw (3.2.5. "Influences in Shaw's *Pygmalion*") he tractat l'element de la nina a partir de l'obra *A Doll's House* (1879) d'Ibsen. En aquest sentit, cal fer notar que les nines apareixen també en la novel·la de Villalonga. Més enllà del títol, el maçó avantpassat del protagonista de Bearn, don Felip, col·leccionava nines. I ja que també anteriorment he esmentat

títol: “Sota la influència de Faust” i és en aquesta secció on es localitza l’al·lusió a Faust. El protagonista de Vilallonga, don Toni, actua com el personatge de Goethe i, com pràcticament no fa falta recordar, ven la seva ànima al diable per aconseguir l’eterna joventut. Don Toni ven, metafòricament, la seva ànima quan deixa la seva esposa i se’n va a París amb Xima, la seva neboda de divuit anys, amb qui assisteix a l’estrena de l’òpera *Faust* de Gounod. A banda, la novel·la també inclou algunes referències a la maçoneria, ja que dos personatges formen part d’aquest ordre: en primer lloc, don Felip –avantpassat de don Toni– va ser maçó i, precisament per aquest motiu, la seva figura interessa molt a Alemanya; en segon lloc, don Toni també havia estat maçó durant un període breu de temps. A més, les referències a la maçoneria es reprenen en l’epíleg,¹³² quan Joan Mayol (el capellà de la casa de Bearn) rep la visita d’uns investigadors maçons que pretenien descobrir els secrets de la sala de les nines. Amb la intenció de preservar la memòria de la família, Joan crema tot el contingut de l’habitació.

La llegenda de Faust ha constituït la trama d’algunes obres musicals i, en especial, cal mencionar l’òpera *Faust* de Gounod. Aquesta òpera és protagonitzada per Faust, un senyor erudit d’edat avançada que presenta certs punts en contacte amb Joaquim Simon: se sent decebut amb la seva vida i poc motivat, fet que l’empeny a intentar suïcidar-se dues vegades. Faust presència l’aparició de Mefistòfel qui, amb la temptadora imatge de Margarita, el convenç de comprar els seus serveis a canvi de l’infern i, com a recompensa, dona a Faust un elixir de joventut que el transforma en un jove fort i atractiu. Aquest desig de rejuvenir-se es recull també en *La salvatge* ja que, com hem vist, Joaquim es mostra reiteradament preocupat per la seva edat i procura mantenir el cos en forma per aparentar ser més jove. L’òpera de Gounod queda representada també dins l’obra *El fantasma de l’òpera* de Gaston Leroux i es reproduïx en algunes novel·les, sèries i adaptacions cinematogràfiques, com ara la versió del 1925, dirigida per Rubert Julian. Potser l’adaptació més famosa i encara

Mercè Rodoreda, cal tenir en compte, a més de la utilització de les nines en la seva obra, la “resposta” en forma de conte a l’obra de Villalonga: Rodoreda, Mercè(1979). “La sala de les nines”. Dins *Tots els contes* (pp. 205-213). Barcelona: Edicions 62.MOLC, 18.

¹³² L’edició publicada al Club dels Novel·listes era *Bearn* i no contenia l’epíleg, ja que la segona part del títol i la part final de la novel·la –que feia referència a la sala– van ser censurats en la primera edició. Més tard, Lamolc ja va publicar l’obra completa amb l’epíleg i el títol sencer, *Bearn, o la sala de les nines*.

representada avui dia és el musical *The Phantom of the Opera* (1986) d'Andrew Lloyd Webber.

II. Lolita

El mite de Pigmalíó és un dels casos paradigmàtics per excel·lència de relació amorosa desigual, en tant que comporta una situació de poder inequívoca entre els integrants de la parella. Aquesta situació es reproduceix a *Lolita* (1955) de Nabokov. Una novel·la que, sens dubte, Isabel-Clara Simó devia haver llegit –ja fos en la versió original en anglès o a través d'alguna traducció– i que, a més, va saltar a la fama amb la versió cinematogràfica de Stanley Kubrick (1962). A *La salvatge, Dolores* presenta moltes similituds amb *Lolita* i, a banda de la novel·la analitzada, les referències a la protagonista de Nabokov es repeteixen de nou en una altra obra de Simó, *Els ulls de Clídice*.

Lolita i *Dolores* es veuran forçades a satisfer els desitjos dels seus “Pígmalió” Humbert i Joaquim, respectivament, els quals esdevindran els seus protectors i que, tot i fingir mantenir amb elles una relació de pare i filla, les anhelaran com a parella sentimental. Humbert i Joaquim comparteixen una sèrie de trets que els aproximen: tots dos s'enamoren de joves molt més joves que ells, han emigrat als Estats Units i han estat casats. A més, mostren una actitud misògina i no amaguen el menyspreu que senten vers les dones. Humbert mostra una aversió directa cap a la seva nova esposa, la mare de *Lolita*, amb qui s'ha casat només per l'interès de mantenir-se prop de la seva nimfeta, i Joaquim tracta amb menyspreu a Victòria, a la qual considera “absurda” i “ximple” (LS, 14).

Les relacions que els protagonistes mantenen amb les joves afillades també presenten certs punts en contacte. En primer lloc, Joaquim i Humbert mostren un interès i una preocupació desmesurada pel cos de les seves noves “filles” però es desentenien dels seus sentiments o preocupacions. En segon lloc, són uns controladors compulsius i no suporten que les noies quedin amb altres homes. La situació s'agreuja amb la sobtada i imprevisible desaparició de la figura maternal que deixa les joves protagonistes totalment desprotegides a les urpes dels seus depredadors. En aquest

punt, els protagonistes masculins mostren una violència incontrolable que, malauradament, desencadenarà algunes morts: Joaquim mata el gos de *Dolores*, Vulgar, mentre que Humbert assassina el productor pornogràfic i amant de Lolita, Clare Quilty. A banda, la necessitat de posseir les noies els desencadena un desequilibri mental sever i tots dos acaben reconeixent la seva insensatesa.

Lolita i *Dolores* són dues joves nord-americanes que presenten una sèrie de similituds que difícilment poden passar per alt. En primer lloc, són dues noies aparentment poc destacables, però que desperten un fort desig sexual als protagonistes masculins, els quals les idealitzen i anhelan posseir-les físicament. A banda, les protagonistes comparteixen un conjunt de característiques que les fan més semblants del que puguin aparentar en una primera lectura: les dues noies es descriuen com a vulgars i poc fines i han patit un canvi de nom que, casualment, resulta ser el mateix. Les noies busquen la manera d'enganyar els homes i d'escapar del seu domini malaltís perquè s'adonen que els priven d'un dret bàsic: la llibertat. Per tal d'aconseguir escapar i dur a terme una vida independent, les joves preveuen que necessitaran diners i totes dues s'afanyen a reunir estalvis. Un darrer punt en contacte és que les dues resulten perjudicades de la relació amb els protagonistes masculins: Lolita ha patit abusos sexuals de forma repetitiva, mentre que *Dolores* resulta malparada psicològicament i pateix un procés de pèrdua d'identitat.

La relació entre Clídice i Josep, els protagonistes de la novel·la *Els ulls de Clídice*, remet de nou a l'obra de Nabokov. Josep és el millor amic dels pares de Clídice i es porta trenta anys amb la protagonista, de la qual s'enamora immediatament després de conèixer-la. La noia es mostra molt propera a Josep i, en realitat, és ella la que incita que hi hagi una relació entre tots dos: "També jo sóc madura. Saps? De vegades crec que més i tot del que em pertoca, com si violés alguna llei natural. Deu ser perquè tinc uns pares tan especials. Fins i tot ho dic per tu. D'alguna manera, també sóc filla teva" (Simó, 1990: 69). Igual que en *Lolita*, existeix una connexió sexual entre els protagonistes: "-T'estimo, Clídice. Li vaig fer un petó lleuger a la punta del nas i ella se m'abraçà al coll i em va mossegar el lòbul de l'orella. -No te'n vagis mai, Josep!" (Simó, 1990: 166). La referència a la protagonista de Nabokov és del tot explícita en

el següent paràgraf, fet que demostra que Simó era del tot coneixedora de l'obra de l'escriptor rus: “De vegades portava gent a casa, companys de classe, que em miraven amb una curiositat malsana, i jo em sentia malament, com si hagués caigut en el parany d'una perversa ‘Lolita’. Els deixava estudiar i beure’s la ginebra i parlar mal de mi a les meves esquesnes” (Simó, 1990: 233).

III. Francmaçoneria

Simó s'havia interessat per temes relacionats amb el llenguatge, la simbologia i, més específicament, per la maçoneria. Tant és així que la seva tesi doctoral, dirigida per Sebastià Serrano, se centrava en aquest tema: “Anàlisi del Discurs: el simbolisme templer” (1995) (ja he fet referència a la intertextualitat amb la novel·la de Llorenç Villalonga que incideix en la maçoneria). També va dedicar a aquest camp d'estudi el treball d'investigació titulat “Anàlisi del discurs esotèric”. La crítica literària ha destacat les connexions que *La salvatge* presenta amb els rituals maçònics i, en concret, amb l'opereta *La flauta màgica* de Wolf Amadeus Mozart. Marc Audí, per exemple, explica que *La salvatge* és un text ple d'intertextualitats: “en effet, Simó entrelace le récit mythique de Pygmalion et Galatée et le livret d'Emanuel Schikaneder du dernier opéra suivant l'hypotexte mythique et la mécanique graduelle de l'initiation maçonnique, schéma structurant chez Schikaneder et Mozart” (2021, 23). En una entrevista, Simó va confessar que la seva novel·la està inspirada en l'estructura de *La flauta màgica*, obra que la va il·luminar a escriure *La salvatge*: “Vaig tenir la primera idea d'aquesta novel·la tot veient l'òpera de Mozart al Liceu, i arran d'això vaig començar a estudiar maçoneria” (Pous, 2003: 2). Aquest concert va despertar en l'escriptora una curiositat creixent pels conceptes maçònics i l'obra mozartiana i, tal i com recull Albert Lladó (2006: 1-6) en una entrevista publicada al *Diari Mataró*, Simó va interessar-se especialment en els símbols:

Quina importància tenen els símbols a les seves obra?” “Jo diria que cada vegada més. Jo mateixa em sorprenc. Et serveix moltíssim. Els objectes et parlen, no són innocents, tenen un llenguatge propi. El símbol substitueix un discurs llarguíssim. A mi m'interessa aquesta utilitat del símbol. En el sentit transcendent, els símbols no m'interessen gaire. No sóc gens esotèrica.

La flauta màgica relata la lluita de Tamino per salvar Pamina, la filla de la Reina de la nit, la qual va ser raptada pel seu pare, el gran sacerdot Sarastro. Tamino se serveix de

la flauta màgica i de l'ajuda de Papageno, un ocellaire, per arribar fins a Pamina i, un cop la troba, descobreix que Sarastro només intentava protegir la princesa de les intencions perverses de la seva mare i, per tant, la noia no corria cap perill. De la mateixa manera, *La salvatge* també gira al voltant d'un rapte, perquè Joaquim reté *Dolores* de forma forçada. A diferència de Sarastro, tot i que inicialment Joaquim també actua amb bona fe, la seva actitud es torna més i més perversa i acaba fent mal a la jove *Dolores*. A més, l'últim capítol conté reproduïts uns versos que canta la Reina de la Nit a *La flauta màgica*: “*Tod und Verzweiflung flammet um mich her!*” i “*So bist du meine Tochter nimmermehr. Verstossen sei auf ewig, Verlassen sei auf ewig, Zertrümmert sei'n auf ewig Alle Bande der Natur...*” (LS, 265), els quals reproduïxen la repulsió que sent la Reina de la Nit vers la seva filla, a qui no vol tornar a veure més i, conseqüentment, desitja destruir el vincle natural que les uneix. *Dolores* sent dins la seva ment aquests versos quan puja a l'avió i marxa de Barcelona, com si ella també desitges posar fi al vincle malaltís que ha mantingut els darrers anys amb Joaquim.

Els números tenen un paper rellevant en la majoria dels rituals maçònics, ja que queden vinculats a continguts simbòlics i els més utilitzats són els imparells: 3, 5, 7 i 9. El número tres és força representatiu de la maçoneria perquè simbolitza l'harmonia de la trinitat, la unitat i l'equilibri. De fet, el 3 apareix de forma repetitiva en l'òpera de Mozart: l'obertura s'estrena amb tres acords inicials (que es repeteixen tres vegades cadascun), l'òpera està protagonitzada per tres fades i tres nens i, finalment, la tonalitat principal de Mi bemoll major porta tres bemolls a l'armadura. En el cas de *La salvatge*, el número 3 també és significatiu ja que l'obra està protagonitzada per tres personatges principals: *Dolores*, Joaquim i Victòria. A més a més, tots els capítols de la novel·la queden dividits en tres subcapítols, anomenats “esglaons”. En total hi ha 33 esglaons que, casualment, corresponen al nombre d'etapes que existeixen en la formació d'un maçó. A més, el títol de cada subcapítol (o esglaó) va acompanyat del nom d'un instrument propi de l'àmbit escultòric: el regle, el mallet, el cisell, l'escaire, el nivell, la plomada i el compàs. La menció d'aquestes eines remet al símbol maçònic per excel·lència: l'esquadra maçònica, la qual representa l'equilibri entre la matèria i l'esperit. Aquest símbol consta de l'esquadra (que equival a la matèria) i d'un compàs (que representa l'esperit).

La rellevància dels números en la maçoneria enllaça també amb la disciplina de la càbala,¹³³ una escola de pensament que utilitza diferents mètodes, incloent sistemes numèrics, per tal d'analitzar el significat amagat del Torà. La càbala va constituir una branca important de les tradicions maçòniques ja que constitueix una aproximació als antics secrets canònics del món. Albert Pike, un respectat Maçó, reivindica la importància de la càbala pel que fa a l'escriptura i la criptografia: "All the Masonic associations owe to it their Secrets and Symbols" (1871: 744) i, a més, la càbala esdevé la clau per interpretar la ciència oculta dels números, fet estretament connectat amb la criptologia maçònica. Per exemple, la numerologia cabalística s'aplica a partir d'una tècnica críptica coneguda com la guematria, la qual consisteix a intercanviar lletres de noms o frases per un número equivalent. La guematria es basa en la idea que les paraules amb un mateix valor numèric tenen, també, una correspondència a nivell de significat. Aquesta tècnica, però, només s'aplica en textos hebreus, grecs, llatins o àrabs, ja que es creia que els escriptors antics amagaven certs missatges.

Finalment, la novel·la conté un parell de citacions literals de textos maçònics de referència. La primera d'elles encapçala la secció 12 titulada "Cinquè escaló: Nivell (b)"; aquesta citació correspon a una de les lleis del codi moral de la maçoneria relacionada amb la criança i la cura dels fills:

Si tens un fill, complau-t'hi; però tremola pel dipòsit que se't confia. Fes que fins als deu anys et temi, fins als vint t'estimi i fins a la mort et respecti. Fins als deu anys, sigues el seu mestre, fins als vint, el seu pare, i fins a la mort, el seu amic. Pensa a donar-li bons principis abans que bones maneres: que et degui la claredat de la rectitud i no frívola elegància. Fes-ne una persona honesta abans que una persona hàbil (LS, 109).¹³⁴

La segona referència a un text maçònic es troba al final de l'obra, quan Quim observa l'avió en què marxa Dolores cap a Amèrica. En aquest moment de desesperació, a Joaquim li ve al cap una màxima del codi maçònic: "Si el teu destí t'avergonyeix, és que tens orgull: recorda que el destí ni t'honora ni et degrada, sinó que serà la manera com l'acompleixis el que t'honorarà o et degradarà" (LS, 263).¹³⁵

¹³³ La influència de la càbala és també molt present en la literatura de Salvador Espriu, objecte d'estudi de la tesi doctoral de Rosa Delor: *La Càbala i Espriu. Una poètica de la llum* (2014).

¹³⁴ Les lleis del codi moral es troben recollides, en castellà, en el llibre d'Ignacio Méndez-Trelles, *Libro de estilo masónico* (2010: 291).

¹³⁵ El fragment es troba publicat, en castellà, en *La Masonería española: la Historia en sus textos* (José Antonio Ferrer, 1996: 103-104).

IV. El monstre, de *Frankenstein*

Frankenstein o el Prometeu modern (d'ara en endavant, *Frankenstein*¹³⁶) de Mary Shelley (1818) és també una relectura del mite de Pigmalión i, en aquest cas, la figura de Galatea és representada a través del monstre. Com bé indica el títol de la novel·la, Mary Shelley hi recull també una revisió del mite de Prometeu.¹³⁷ Mary Shelley estava familiaritzada amb el mite de Prometeu perquè el seu marit va escriure un drama líric entorn d'aquest mite, *Prometheus Unbound*, que ella va editar i, a més, segurament també va participar en la redacció del prefaci de l'obra, ja que s'hi han detectat frases amb la seva cal·ligrafia (Fraistat, Denlinger i Viglianti, 1991). Ana González-Rivas (2006) ha estudiat la novel·la de Shelley tenint en compte les influències que hi recull en l'article "Frankenstein; or the modern Prometheus: una tragedia griega". Segons González-Rivas, Shelley remet a la tradició jueva amb la llegenda del Gòlem, a la tradició clàssica a partir del mite de Prometeu (així com també els de Medea, Edip o Narcís) i a la tradició cristiana mitjançant la similitud amb la creació d'Adan i la figura de Pandora.

Pel que fa al mite de Prometeu, durant el Romanticisme es relaciona la valentia de Prometeu amb la força de Crist i es recupera l'interès per la versió d'Èsquil (un autor molt ben valorat per Mary Shelley) que subratllava el caràcter compassiu i bondadós de l'heroi. Conseqüentment, durant el Romanticisme l'interès pel mite es va centrar, principalment, en la injustícia del càstig que rep Prometeu (González-Rivas, 2006: 318). Hustis (2003) i Bennett (1990) assenyalen que Mary Shelley representa de forma totalment irònica l'aspecte altruista de Prometeu (que, en el mite clàssic, arrisca la seva vida per retornar el foc als humans), perquè Frankenstein és incapaç de mostrar ni el més mínim indici de pietat i compassió per la seva criatura. L'evasió de responsabilitat del creador ha donat peu a múltiples interpretacions feministes, com la de Hustis: "by focusing on the issues of paternal negligence and the need for responsible creativity

¹³⁶ Citaré la traducció al català de *Frankenstein* de Maria Antònia Oliver (1993). La traducció va acompanyada d'un pròleg de Liz Russell en clau feminista.

¹³⁷ Prometeu enganya Zeus quan, en comptes de mostrar-li les millors parts dels animals sacrificats, li ofereix una pila d'ossos i, com a venjança, Zeus pren el foc dels homes, els protegits de Prometeu. A continuació, Prometeu roba el foc als Déus per retornar-lo als homes i, enfurismat, aquesta vegada Zeus aplica un càstig més sever: encadena Prometeu a una pedra mentre una àguila li devora el fetge i, a més, envia Pandora als homes, conjuntament amb la seva caixa del mal.

[...] *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* deconstructs the story of Prometheus as a masculinist narrative of patriarchal authority and (in)justice” (2003: 845).

Dolores i el monstre presenten una sèrie de trets compartits: l’orfandat, la descoberta del secrets sobre la seva identitat, la necessitat de recórrer als orígens, la forma com se’ls anomena, la lluita per un dret que se’ls ha privat, el desig de venjança contra el creador i, no menys important, la brutalitat amb la que són (enganyosament) presentats. A més, tant Shelley com Simó eren grans defensores de les idees feministes; cal recordar que Mary Shelley és filla d’una de les pioneres del corrent feminista, Mary Wollstonecraft, escriptora de la *Vindicació dels drets de la dona* (1792). Tot i que Wollstonecraft va perdre la vida arran d’una infecció contreta al donar a llum, la jove Mary va familiaritzar-se de ben jove amb les idees de la seva mare, perquè passava hores vora el sepulcre llegint el seu llegat literari (Gilbert, 1978: 48-73). Seguint en la mateixa línia que Simó (la qual defensa que la literatura només ha de servir per aconseguir el plaer estètic), Shelley assegurava guardar-se el feminisme per l’àmbit privat: “I have never written to vindicate the rights of women, I have ever befriended women when oppressed” (1987: vol 2, 557). Tot i això, fa sentit pensar que en les dues obres es pot entreveure la relectura del mite de Pigmalión des de la mirada de dones escriptores.

La reinterpretació del mite de Pigmalión de Mary Shelley és única perquè, per primera vegada, un home sol, sense ajuda ni participació de cap tipus d’intervenció divina, és capaç de crear un ésser viu a partir de matèria inerta (Mellor, 1989: 38; Miles, 1999: 349). Mentre que Pigmalión s’omple d’alegria i satisfacció quan veu que la seva obra pren vida en el mite d’Ovidi, Víctor Frankenstein experimenta tot el contrari i, malauradament, la seva creació esdevindrà el principi d’un malson del qual mai podrà escapar: “Frankenstein has become a kind of dark shadow of Pygmalion, a myth embodying the horror rather than the joy of lifeless matter becoming alive” (Miles, 1999: 340). Shelley subverteix el mite de Pigmalión pel fet que Frankenstein, en lloc de sentir atracció i amor vers la seva obra, sent fàstic i repulsió i se n’allunya repel·lit per l’anormalitat de la criatura: “Però ara que havia acabat, la bellesa del somni s’esvaïa i l’horror i la repugnància m’omplien el cor. Incapaç de suportar l’aspecte de l’ésser que

havia creat, vaig sortir corrents de l'habitació" (Shelley, 1993: 97). La creació és tota una paròdia d'una obra d'art i, tot i que Frankenstein afirma haver-se esmerçat en el procés, el resultat és un ésser repugnant i monstruós com també ho és *Dolores*, després que Joaquim li desfiguri la cara i li talli les dents en forma d'ullals.

El monstre i *Dolores* comparteixen una sèrie de trets que els condicionaran des de la seva infància com, per exemple, l'orfanat. Amb tan sols catorze anys, *Dolores* presencia l'assassinat del seu pare biològic i, atès que de la mare se'n diu molt poca cosa –l'únic que sabem és que “s'havia mort, pobreta, d'una cosa al pit” (LS, 39)– és probable que morís força abans. Un cop arriba a Barcelona, *Dolores* troba un pare adoptiu que es farà càrrec d'ella. La criatura de Shelley, en canvi, mai tindrà ningú que substitueixi l'atenció parental que li va ser negada per part del seu únic progenitor des del naixement. Quan, anys més tard, el monstre parla amb Víctor i li retreu haver escapat dels deures que comporta la paternitat –“Recorda que sóc la teva criatura; hauria de ser el teu Adam; però més aviat sóc l'àngel caigut, a qui vares allunyar de l'alegria sense haver fet cap mal” (Shelley, 1993: 146)–, Frankenstein l'aparta de nou i nega tenir-hi cap vincle: “no hi pot haver res en comú entre nosaltres. Tu i jo som enemics” (Shelley, 1993: 147).

Tots dos personatges descobreixen secrets sobre la seva identitat i el passat en llegir documents privats que pertanyen als seus creadors. El monstre, un cop ha après el llenguatge i sap llegir, descobreix “uns papers dins la butxaca de la roba que me n'havia endut del teu laboratori” (Shelley, 1993: 182), els quals resulten ser el diari personal de Víctor on descriu el procés de creació de la criatura i fereixen els sentiments de l'afectat: “Vaig emmalaltir, en llegir allò” (Shelley, 1993: 182). D'altra banda, *Dolores* remena l'escriptori de Quim i hi troba una carta de Jack Thurber on explica que la mort del senyor Gardner va ser cosa de la màfia perquè devia diners i, per tant, afirma que la noia no pateix cap perill: “perdona per haver-te passat un encàrrec inútil. A la noia, no la busca ningú, ni hi ha res d'organitzat ni de sinistre” (LS, 207). Un cop paeix el que diu la carta, *Dolores* se sent enganyada i decideix anar-se'n perquè assumeix que “res la lligava ja a Joaquim” (LS, 208).

Així, doncs, el procés de descoberta de la pròpia identitat desperta en les Galatees la necessitat de recórrer als orígens. El monstre va a buscar el seu pare per fer-li saber el dolor que li ha provocat i per retreure-li que no ha complert els deures com a progenitor: “No tenia cap pare que em vigilés els dies de la meua infància, cap mare no m’havia beneït amb somriures i carícies” (Shelley, 1993: 171). *Dolores* manifesta certa preocupació per recuperar les arrels: “Jo no en tinc. Ni tinc tronc, ni fulles, ni branques. No tinc res” (LS, 196), fet que li desencadena una crisi d’identitat. Enmig de la buidor i el terrible sentiment de no saber qui és, *Dolores* decideix escriure una carta als seus amics de la infància per recuperar el passat. És quan ja es troba assegurada a l’avió que comença a recobrar el seu antic “jo”, la Dorothy Garner del Moon i recorda “que té una identitat que s’estava esborrant, però que ha romàs al fons del cervell, només fermada amb clau, com el seu cos i el seu senderi han estat també fermats amb clau, tots aquells anys. I que ara és lliure” (LS, 258).

El problema d’identitat que pateixen les Galatees segurament es pot relacionar amb la manera com són anomenades: el monstre no té cap nom i *Dolores* ha hagut d’abandonar el seu nom originari. Víctor Frankenstein mai dona un nom al seu fill, fet que demostra la determinació de no voler-se’n responsabilitzar i utilitza una sèrie d’apel·latius per referir-s’hi, com ara “dimoni”, “miserable” o “desgraciat”, a banda de “monstre”. L’anonimat de la criatura es va mantenir en les posteriors versions teatrals; Mary va assistir a *Presumption*, la primera adaptació exitosa de la seva novel·la, i en una carta dirigida al seu amic Leigh Hunt comenta: “This nameless mode of naming the unnameable is rather good”. L’anonimat era un aspecte freqüent en la vida de Mary; quan es publica l’obra per primera vegada “no es va revelar el nom de l’autora. La novel·la era anònima, igual que el monstre era anònim” (Russell, 1993: 25). Mary Wollstonecraft Godwin Shelley era una dona atrapada en una societat patriarcal sense identitat pròpia, com si fos el resultat d’unir un tros de cada persona important que l’envoltava: era un amalgama del nom de la mare, Mary Wollstonecraft, unit al del pare, William Godwin, i inserit al del marit, Percy Bysshe Shelley.

Com ja s’ha pogut intuir fins ara, tots dos personatges –el monstre i *Dolores*– lluiten per un dret que se’ls ha privat. El monstre demana afecte i estimació i, en més d’una

ocasió, intenta obrar bé per acostar-se als humans i poder-hi congeniar. En sentir-se repudiat per la societat i abominat pel seu aspecte físic, suplica al creador que li faci una companya, però finalment el desig li és negat i, al final de la història, quan sap que només li espera la mort, confessa: “encara ara desitjo amor i companyonia, sempre m’he sentit menystingut” (Shelley, 1993: 287). *Dolores*, per contra, troba l’estima (potser desmesurada) de Quim que, progressivament, esdevé en un amor obsessiu que li priva de tota llibertat i intimitat. La negació dels drets fonamentals desencadena l’afany de venjança en les Galatees. El monstre presencia l’aniquilació de la seva companya quan, a últim moment, Frankenstein destrueix la nova obra tement que pogués posar en perill la raça humana. La criatura és conscient de la superioritat física respecte el seu Pigmalíó i, enfurismat per no poder obtenir la companyia que tant havia anhelat, proclama quina serà la venjança: “seré al teu costat la teva nit de nocces” (Shelley, 1993: 225), moment en què assassina a Elizabeth, l’esposa de Víctor. *Dolores* no suporta el control obsessiu de Quim i gaudeix enganyant-lo i transgredint les seves ordres. De manera premeditada, la noia es prepara la revenja i queda amb en Serafí, tot i que no li agradi, només pel fet de desobeir en Quim: “ignora que ell la veu, [ha contractat un detectiu privat que la grava] però se sent forta de saber el que està fent, i el mal que li fa a en Joaquim. Això sí que és plaer” (LS, 216).

Finalment, no es pot passar per alt un altre tret que uneix les dues Galatees: la salvatgeria amb què se les associa. L’obra de Frankenstein és considerada monstruosa des del moment en què cobra vida i, privat d’amor paternal i fins de nom que l’identifiqui, és condemnat a viure encaixonat en l’etiqueta de monstre. És cert que físicament és un ser abominable, però, inicialment, els seus sentiments són francs i les intencions també. Mary Shelley havia llegit Rousseau els anys abans d’escriure l’obra i estava familiaritzada amb la teoria del bon salvatge (Marshall, 1988). Segons Rousseau, el bon salvatge representa un individu pur en el seu estat inicial, incorrupte pel contacte amb les complexitats i compromisos socials i que viu en pau seguint la llei natural tal i com ho fa la criatura de Shelley que gaudeix de la calor, la llum i el bosc. La criatura s’emmiralla en el model de la família de De Lacey, beu dels seus valors i aprèn la distinció entre el bé i el mal. Malgrat això, quan s’intenta acostar a la societat i se sent foragit, agredit i detestat, traspassa els límits de la moralitat que ja coneix per venjar-

se del seu creador que l'ha abocat a la desgràcia i al patiment. En efecte, ha estat aquesta falta de suport familiar la que l'ha dut a cometre els crims imperdonables –com l'assassinat de William (el germà petit de Víctor) i, posteriorment, d'Elizabeth i de Henry Clerval (l'amic íntim del creador)–. És, precisament, la manca d'amor familiar el que ha convertit la criatura en un mostre.

En el cas de *Dolores*, l'ensinistrament del seu Pigmalíó sembla haver tingut un efecte efímer; l'aparença de deixadesa de la “gitana” (LS, 9) que pica a la porta dels senyors es recupera en la imatge final quan se'n va, tota bruta. La salvatgeria sembla ser un tret identitari de Dorothy (i no *Dolores*); de fet, Joan Carnisser pensa que la nova personalitat que li han imposat no encaixa amb la jove, a ell “li agradava més la noia quan era mig salvatge. Ara és melindrosa i afectada. Hi ha un deix de falsedat en tot el que diu i en tots els gestos” (LS, 74). La Dorothy real té una personalitat despreocupada i impulsiva i, per aquest motiu, quan les emocions desborden *Dolores*, és incapaç de manejar l'agressivitat. Els atacs d'ira incontrolats la porten a cometre un acte condemnable com assassinar, com ja hem vist, el gat dels veïns. L'acte salvatge de la noia es deu, possiblement, a la inhibició del seu caràcter real, fet que la condueix a una errònia canalització dels sentiments negatius que esclata amb un atac de fúria incontrolat.

Tot i que les Galatees de Shelley i Simó ja no són unes estàtues immòbils i sense sentiments com en el mite clàssic, la seva capacitat d'elecció segueix sent limitada i, en cap cas, les Galatees semblen arribar a la felicitat ni a la plena llibertat perquè s'han vist condicionades per les expectatives imposades pels Pigmalions i s'han convertit en el que ells els deien ser. D'una banda, la criatura de Frankenstein va ser etiquetada de monstre des del part i s'ha acabat comportant com a tal. D'una altra, Quim ha fet creure a *Dolores* que el necessita i la noia dubta que pugui ser feliç sense ell.

V. Pinotxo

Pinotxo, la famosa història de l'escriptor italià Carlo Lorenzini (1826-1890) (més conegut amb el pseudònim de Collodi), és una altra reformulació mediterrània del mite de Pigmalíó. La figura de Pigmalíó és representada per Gepetto qui, a partir d'un tros de fusta crea un titella, Pinotxo, i desitja amb tot el cor que cobri vida. Pinotxo és un titella entremaliat que escapa de casa perquè no vol fer front a les obligacions que comporta ser un nen obedient. Pinotxo ocupa el lloc de Galatea i, per tant, Collodi inverteix els rols de gènere respecte el mite original. El titella cobra vida al final de l'obra, quan demostra ser un noi responsable i respectuós, fet que commou la Fada i, com ja havia fet la deessa Venus del mite original, utilitza els seus poders per transformar la matèria inanimada en animada. Collodi capgira l'amor conjugal del mite original en un amor paternal i filial que acaba sent realitzat gràcies a la intervenció màgica d'un ésser sobrenatural.

Les Galatees de les obres analitzades mostren una sèrie de trets compartits. En primer lloc, tant Pinotxo com *Dolores* pateixen una transformació. L'aspecte físic de Pinotxo canvia múltiples vegades al llarg de la història, però les seves mutacions són molt més increïbles i irrealistes que les de *Dolores*. Inicialment, Pinotxo era un tros de fusta i, un cop Gepetto l'ha transformat en titella, comença a patir una desfiguració constant al nas: se li fa més llarg cada vegada que diu una mentida i, en aquest punt, cal recordar que *Dolores* també menteix a Joaquim més d'una vegada. A banda, Pinotxo també es converteix en un ase quan viatja a l'illa de les joguines, on descobreix que l'absència d'educació només el condueix a l'esclavitud. Finalment, quan demostra ser prudent, educat i capaç de fer front a les obligacions que suposa ser una persona, la Fada Blava el converteix en un nen de debò.

En segon lloc, les dues Galatees són òrfenes. Pinotxo mai ha tingut cap mare i Gepetto és el seu únic progenitor; tot i això, cal mencionar que la Fada Blava adopta el rol maternal en la mesura que l'aconsella, el guia i, finalment, li concedeix la vida humana. D'aquesta manera, la Fada esdevé una mare per Pinotxo, fins a tal punt que el nen l'anomena "mama", mentre que *Dolores* troba en Victòria una figura similar. Un tercer tret que uneix Pinotxo i *Dolores* és la seva tendència natural cap a la violència. Pinotxo

no vol escoltar els consells que li donen els altres i, en un atac de ràbia, esclafa el grill que li feia de conseller: “At these last words Pinocchio jumped up in a rage, and snatching a wooden hammer from the bench he threw it at the Talking-cricket. Perhaps he never meant to hit him; but unfortunately it struck him exactly on the head, so that the poor Cricket had scarcely breath to cry cri-cri-cri, and then he remained dried up and flattened against the wall” (Collodi, 1883: 182). De fet, la figura del grill representa la consciència del titella. *Dolores* és fins i tot més agressiva que el titella i, com ja he exposat, el seu atac acaba amb la desafortunada mort del gat dels seus veïns.

Les dues Galatees són confoses per allò que no són: jugant en el territori de la imaginació i del realisme màgic, Pinotxo és confós per un gos i per un peix (sense que això hagi suposat una transformació física per al titella, com sí que havia passat en l’ocasió que s’havia convertit en un ase). En primer lloc, un veí de Pinotxo el lliga al jardí com si fos un gos i, en aquestes, Pinotxo descobreix uns lladres que li entren a casa. Més endavant, el titella és pres per un peix quan un pescador l’atrapa amb una xarxa des pescar a la costa: “Are you fooling? Do you think that I want to lose the opportunity to taste such a rare fish? A Marionette fish does not come very often to these seas. Leave it to me. I’ll fry you in the pan with the others. I know you’ll like it. It’s always a comfort to find oneself in good company” (Collodi, 1883: 82). Pel que fa a *Dolores*, Victòria es pensa que és una gitana i una lladregota quan la jove pica a la porta a l’inici de la novel·la.

Finalment, Pinotxo i *Dolores* comparteixen l’experiència d’un llarg viatge i l’aprenentatge que se’n deriva. Pinotxo escapa de casa per evitar haver d’estudiar i fuig a la recerca de la diversió i el plaer. Al llarg del viatge aprèn que sense el treball no hi ha recompensa i, a poc a poc, adquireix els valors de l’esforç i la generositat. D’altra banda, els motius que porten Dorothy a viatjar són ben diferents: la jove de catorze anys fuig d’Amèrica amb un passaport fals perquè tem per la seva vida. Anys després, agafarà escarmentada un vol de tornada cap a la seva terra natal per poder recuperar la seva identitat, ja que l’experiència a casa d’en Quim li ha fet oblidar qui era.

Tot i aquest seguit de confluències, les Galatees són ben diferents per una qüestió evident: són de sexes oposats i, a més, la naturalesa fantàstica de Pinotxo s'allunya del realisme de *Dolores*. A banda, és possible enumerar tres altres divergències que separen els camins de les protagonistes. En primer lloc, la convivència que mantenen Pinotxo i *Dolores* amb els seus respectius pares és totalment oposada, ja que el titella es passa la part central de la trama lluny del seu progenitor explorant el món pel seu compte, mentre que *Dolores* és reclosa al pis de Joaquim durant el nus de la novel·la. En segon lloc, els sentiments cap als seus creadors són també totalment contraris: Pinotxo es distancia inicialment del seu pare, però acaba fent-li suport absolut; per contra, a mesura que *Dolores* pren consciència de la inestabilitat mental del seu protector, sent tanta por de Joaquim que opta per escapar-se de casa. Finalment, les Galatees han rebut una educació i uns valors molt desiguals, marcats per la diferència de classe social de la seva família. Gepetto sempre ha intentat educar Pinotxo en els valors de modèstia i austeritat, ja que l'humil fuster prové d'una classe social popular i no pot permetre's cap luxe. Tot el contrari, Joaquim viu en un món d'abundància i, per aquest motiu, *Dolores* és educada amb superficialitat.

Així doncs, ens trobem davant de dues Galatees ben dispars. D'una banda, Pinotxo segueix la imatge més tradicional en tant que satisfà el desig del seu Pigmalíó i, tot i que tarda en esdevenir allò que Gepetto vol, acaba complaent el seu creador i es converteix en un fill exemplar. A diferència de *La salvatge*, la història de Collodi tanca amb un final feliç on triomfa l'amor filial i paternal, fet que enllaça amb la finalitat moralitzant i exemplar dels contes infantils. Tot i que Simó no fa cap referència directa a Pinotxo, *Dolores* presenta moltes confluències amb el famós titella que no trobem en Eliza (exceptuant la mutació física): Eliza no és òrfena per part de pare, no és violenta ni agressiva, no emprèn cap viatge que l'allunyi dels seus orígens i només és confosa per una dama elegant un cop ja ha patit el procés de transformació. Per tant, tot i que costa de determinar si *Pinotxo* pot ser una influència per a Simó, no es pot negar que la seva Galatea té molts aspectes en comú amb el protagonista de Collodi.

VI. Literatura catalana

Simó sempre va manifestar una gran admiració per Rodoreda i l'inici de *La salvatge* recorda el següent fragment d'*El carrer de les Camèlies*:

Em van deixar en el carrer de les Camèlies, al peu d'un reixat de jardí, i el vigilant em va trobar a la matinada. Els senyors d'aquella casa em van voler, però de moment diu que no sabien què fer: si quedar-se'm o donar-me a les monges. De la manera que vaig riure els vaig enamorar i com que ja eren grans i no tenien fills em van recollir. Una veïna va dir que potser el meu pare era un criminal i que quedar-se una criatura desconeguda era molta responsabilitat. El senyor va deixar que les dones parlessin, em va agafar, bruta com anava i amb el paper encara enganxat al pit, i em va dur a mirar les flors: mira els clavells, diuen que deia, mira les roses, mira, mira. Perquè era la primavera i tot estava florit (Rodoreda, 1966: 22).

Dolores, igual que Cecília, apareix per primer cop a escena tota bruta i descuidada; a més, les dues noies són assignades a col·lectius socials desprestigiats: la gent pensa que Cecília és la filla d'un criminal i *Dolores* és confosa amb una gitana. La protagonista de *La salvatge* també apareix davant la casa del senyor a la matinada, perquè se'ns diu que Joaquim encara estava dormint quan ella va picar a la porta i, per aquest motiu, Victòria tenia por de despertar el seu senyor. Un altre punt en contacte entre les protagonistes és que Cecília Ce surt i vaga pels carrers i es dedica a la prostitució. Sense ser una prostituta, però, *Dolores* practica sexe amb nois que no estima per ferir Joaquim. Seguint encara dins les relacions amoroses, Cecília Ce manté certes relacions sadomasoquistes amb un client-amant seu, Marc, un tipus de relació que presenta certes semblances amb la de *Dolores* i Joaquim.

Encara trobem una segona coincidència entre *La salvatge* i una altra novel·la de Rodoreda, *La plaça del diamant*. *Dolores* pateix un sever procés de pèrdua d'identitat fins al punt que esdevé dependent del seu segrestador i té por a separar-se'n: "Ai, Quim! ¿Què faré sense tu, jo, ara?" (LS, 258). La noia se sent perduda i confusa: "es va dir que no sabia on anar. Que ja no sabia deixar de ser *Dolores*, que no sabia qui era aquella Dorothy que havia estat. Que ja no sabia viure sense que en Quim li digués com s'ha de viure" (LS, 208). Aquesta dependència que *Dolores* té de Quim no deixa de ser també un bon punt paral·lel a la dependència de Natàlia-Colometa de Quimet. *Dolores* i Natàlia comparteixen la ferida de l'orfanat i coneixen dos homes que, sense esperar-s'ho, els complicaran l'existència. *Dolores* recorre a Joaquim perquè ha arribat, desesperada, a un nou continent i ell és l'únic que la pot ajudar. Natàlia, de forma similar, també es llença als braços de Quimet perquè se sent sola i perduda: "La meua mare morta feia anys i sense poder-me aconsellar i el meu pare casat amb una altra. El

meu pare casat amb una altra i jo sense la meua mare que només vivia per tenir-me atencions. I el meu pare casat i jo joveneta i sola a la plaça del Diamant” (Rodoreda, 1962: 20). Cal fer notar la coincidència del nom en els protagonistes masculins de les novel·les –Joaquim i Quimet– i, encara més, el fet que les protagonistes femenines hagin patit un canvi de nom imposat per ells. Igual que en el cas de *Dolores*, Quimet esborrarà la identitat de Natàlia i la modelarà al seu gust: “-¿I si una cosa no m’agrada de cap de les maneres?- T’ha d’agradar perquè tu no hi entens” (Rodoreda, 1962: 27). *Dolores* i Natàlia es veuran forçades a patir un procés de despersonalització i a perdre el contacte amb el món exterior: quedaran recloses dins de casa, sota les ordres patriarcals dels homes que les dominen.

Paula Sanchis (2010) estudia les similituds entre dos contes de Rodoreda i Simó a l’article “Teoría amorosa en los cuentos de Mercè Rodoreda e Isabel-Clara Simó”. Sanchis contextualitza el panorama de la literatura catalana a finals del segle XIX i principis del XX, presenta les característiques de la narració breu i, a continuació, compara el conte “La sang” de Rodoreda amb “... I el llop s’enfarinà la poteta” de Simó. Sanchis extreu les següents conclusions: les dues autores representen, en les obres analitzades, una visió femenina centrada en la rutina, la monotonia, la infelicitat, la incomunicació i la soledat. A més, assenyala que en tots dos contes apareixen relacions amoroses triangulars, tot i que presenten un tractament diferent: mentre que la protagonista femenina de Simó se sent forta i rejuvenida en tenir relacions extramatrimonials, la protagonista de Rodoreda se sent envellida i abandonada.

La metamorfosi és un element recurrent en Rodoreda i que, igual que en el mite d’Ovidi, també trobem en la novel·la de Simó. La metamorfosi en l’obra de Rodoreda ha estat objecte de diferents estudis des de fa dècades.¹³⁸ A tall d’exemple, Barbara

¹³⁸ El Departament d’Ensenyament de la Generalitat de Catalunya va preparar, amb la col·laboració de Vicent Sanz i Josep Maria Simó, un dossier per treballar més a fons el tema de la metamorfosi amb l’alumnat de secundària. El dossier, publicat l’any 2002 i titulat *Les metamorfosis* (“La salamandra” de Mercè Rodoreda, *Les Metamorfosis d’Ovidi*, *La metamorfosi de Franz Kafka*) pretén relacionar l’obra de l’escriptor txec amb la tradició literària llatina clàssica i la tradició catalana contemporània. El document es troba disponible en línia: [Microsoft Word - 2001 metamorfosis.doc \(gencat.ca https://repositori.educacio.gencat.cat/bitstream/handle/20.500.12694/2667/metamorfosis_salamanca_rodoreda_metamorfosis_ovidi_metamorfosi_kafka_dossier_didactic_2001.pdf?sequence=1&isAllowed=y\)](https://repositori.educacio.gencat.cat/bitstream/handle/20.500.12694/2667/metamorfosis_salamanca_rodoreda_metamorfosis_ovidi_metamorfosi_kafka_dossier_didactic_2001.pdf?sequence=1&isAllowed=y).

Luczak en l'article "La metamorfosis en la obra de Mercè Rodoreda" (2000) presenta la metamorfosi com un element mític i recurrent en l'univers rodoredià i en distingeix fins a quatre tipus diferents. El primer són les metamorfosis onomàstiques, és a dir, el canvi de nom que pateixen alguns protagonistes com Aloma que és Àngela (*Aloma*) o Colometa que és Natàlia (*Mirall trencat*). Aquest procés apareix també en *La salvatge*, ja que *Dolores* es deia, originàriament, Dorothy. En segon lloc, alguns personatges de Rodoreda pateixen una metamorfosi psicològica, en tant que les actituds humanes s'acosten a l'esfera del món animal o vegetal. Aquest és el cas d'Aloma que, momentàniament, es transforma en una bèstia i mossega els llavis de Robert mentre mantenen relacions sexuals i ella sent un fàstic incontrolable. *Dolores* també adopta aquesta actitud de salvatgia i bestialitat (reflectit en el seu sobrenom) quan assassina el gat dels seus veïns. Alguns dels personatges de Rodoreda també pateixen una metamorfosi física, com ara Natàlia-Colometa, que és descrita com un colom capaç de volar. *Dolores* es transforma físicament quan Joaquim li desfigura la cara i sembla un "animal salvatge i carnisser" (LS, 249). Finalment, en Rodoreda hi ha casos de metamorfosis com a model d'interpretació de l'univers, on es dona el cas d'un canvi de tot en tot, tema que queda ben representat en *Quanta, quanta guerra...* un tipus de metamorfosi més abstracta que no trobem a la novel·la de Simó.

A banda de remetre a Rodoreda, *La salvatge* també recull un gran ventall de versos de la tradició poètica catalana, fet que deixa palès el gust de Simó per la poesia. L'escriptora d'Alcoi havia fet alguna incursió en el camp de la poesia i, tot i que no era el gènere que conreava per excel·lència, sí que n'era una àvida lectora. Hi ha una al·lusió al poema "La vaca cega" de Maragall quan Victòria se sent humiliada pel comentari que li ha fet el seu senyor i "gira cap a la cuina, altiva i desdenyosa; el seu culot, a popa, es bressola sense presses, amb l'altivesa d'un animal ferit que se'n va sense por i sense tornar-s'hi. Amb el trist orgull de la vaca cega que s'allunya brandant la llarga cua amb languidesa" (LS, 137). Aquest serà el primer cop que es relaciona Victòria amb una vaca però, curiosament, la novel·la conté una altra al·lusió poètica ("Vaca suïssa" de Joan Oliver) en què s'estableix, per segona vegada, una correspondència entre la minyona i aquest mamífer. En moltes cultures la vaca

simbolitza la fertilitat, la maternitat així com la serenitat i, com ja ha quedat demostrat, Victòria exerceix un rol maternal en la casa de Joaquim.

El subcapítol 16 –“El setè esglaó: el compàs (B)”– és un collage de versos de la poesia catalana. D’entre totes les intertextualitats recollides entre les pàgines 143 i 144 cal comentar-ne amb profunditat un parell que fan referència, de forma més o menys directa, a la sobtada mort de Victòria. Cal ressaltar la rellevància d’aquestes citacions, estratègicament situades en el capítol que precedeix la mort de la minyona perquè acosten el lector a la consciència de Victòria a través de la tècnica literària del monòleg interior.¹³⁹ Frases com: “Quan jo m’embranco en una causa justa, com en Tell sóc adusta i arrogant” o “estarrufo collinflat i danso, tot i saber que em guaiten els ulls del caçador” (LS, 143) fan sospitar que la seva mort no ha estat natural i, possiblement, Quim l’ha apartat del seu camí perquè temia que s’interposés en la seva relació amb *Dolores*. Les dues citacions reproduïdes formen part de poemes del segle vint. La primera pertany a “La vaca suïssa” de Joan Oliver, on es representa una vaca reivindicativa que no està disposada a acceptar les injustícies i tracta de canviar-les revoltant-se contra l’amo. En certa manera, podríem interpretar la figura de Victòria com la vaca revolucionària del poema que intenta oposar-se a Joaquim.

D’altra banda, la segona citació forma part del poema “Amb veu ronca” de Joan Vinyoli, protagonitzat per un gall salvatge que canta poc abans de ser atrapat per un caçador. El gall és un motiu recurrent en la poesia de Vinyoli i “es converteix en essencial per a la representació del que pretén el poeta: cridar, des del silenci estant, aconseguir el cant. Per a l’autor el crit prové i naix del silenci: el resol, el complementa, intenta copsar-lo o superar-lo. I, a més a més, el crit del gall des de la foscor serveix per a anunciar l’arribada o la troballa de la llum” (Carbó, 2006: 63). En aquest poema el gall no és capaç de proferir un crit clar –“amb ronca veu anuncio l’aurora” (v. 12)– de manera que el seu intent de cant fracassa. L’animal es prepara per trobar-se amb la mort (personificada a través del “caçador” (v. 15): “Així mentre el *jo* [gall] es tapa el ulls amb les ales i, per tant, no veu ni vol veure el seu contrincant, el caçador esguarda

¹³⁹ Considerem que es tracta del procediment narratiu del monòleg interior en tant que aquestes frases reproduïxen els pensaments de Victòria.

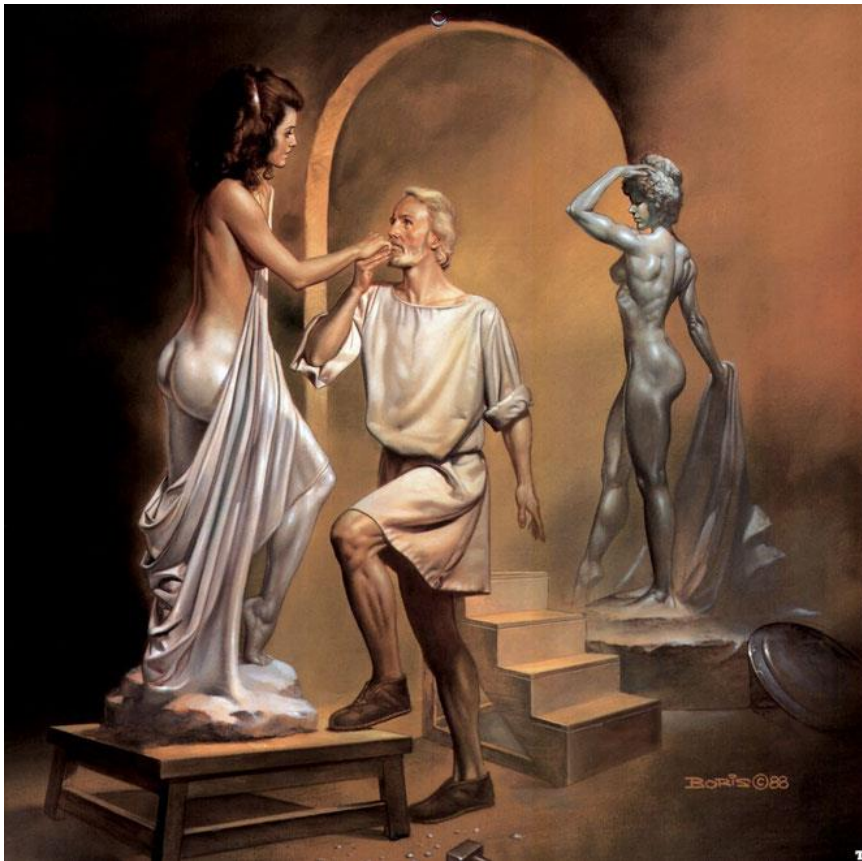
pacientment la presa indefugible” (Carbó, 2006: 72). D’aquesta manera podem interpretar Victòria com el gall: ha intentat parar els peus a Joaquim però no ha tingut prou força, la seva veu ha quedat estroncada i ara només li resta esperar a ser atrapada pel seu caçador.

Les altres referències poètiques que apareixen en aquest subcapítol inclouen els dos últims versos del poema “A un detractor” de Verdaguer –“una perla és cada insult, un diamant cada afronta” (LS, 143)–; el final de la segona estrofa del poema “Cant espiritual” de Maragall –“Amb quins altres sentits me’l fareu veure aquest cel blau damunt de les muntanyes, i el mar immens, i el sol que pertot brilla?”–; la tercera estrofa de “Les prunes d’or” de Carner –“Els llavis se li baden per a la dolça lluita i té en els ulls un caire brillant com de punyal”–; el segon i tercer versos de “Feliç qui ha viscut...” de Riba –“i la seva pau no es mudava; i qui d’uns ulls d’amor sotjant la gorga brava no hi ha vist terrejar l’engany”–; un fragment inicial del “Nocturn per acordió” de Salvat-Papasseit –“(Vosaltres no sabeu què és guardar fusta al moll: però jo he vist la pluja a barrals sobre els bots”–; una reordenació lliure d’alguns versos del poema “Tot n’és ple” de Foix –“Quantes gavines amb claror d’exili, Quantes noies vestides de nuesa, Quantes ulleres fosques per no veure-hi, quants elefants sagrats que no llegeixen res. Tot n’és ple. Tot n’és ple. Tot n’és ple”–; dos versos de “Lorelei” de Torres –“Com una lira ronca, per la pluja de plata feien càlids arpegis les llargues mans del vent”–; dos versos solts d’Espriu –“Els homes no són, si no són lliures, diversos són els homes i diverses les parles”–; l’inici del poema “In Memoriam” de Ferrater –“Quan va esclatar la guerra, jo tenia catorze anys i dos mesos. De moment no em va fer gaire efecte. El cap m’anava tot ple d’una altra cosa, que ara encara jutjo més important”–; un vers d’Estellés (amb una petita variació lingüística) –“No hi havia en tot València uns amants com nosaltres”–; i el segon i el tercer versos d’ “Estimada Marta, V” de Miquel Martí i Pol –“Amb rams de llum guarneixo solituds, amb rams de fosca encenc tots els desigs”.

Finalment, apareixen marcats en tipografia cursiva uns versos del poema “Quins tan segurs consells vas encercant?” d’Ausiàs March: “*Ab ulls plorant e cara de terror, cabells rompent ab grans udolaments*” (LS, 253) i, més endavant: “*Braços oberts és eixida a carrera,*

plorant sos ulls” (LS, 253). El poema de March tracta sobre la passió amorosa portada a l’extrem que provoca una situació de dolor desmesurat a l’enamorat: una experiència compartida per Joaquim, el qual estima de forma insana *Dolores* i encaixa amb l’arquetip medieval del malalt d’amor que trobem en el poema de March.

5. ANÀLISI COMPARATIVA DE *PYGMALIONI LA SALVATGE*¹⁴⁰



Il·lustració 5: "Pigmalió i Galatea" (1989), Boris Vallejo

¹⁴⁰ Tal i com he anat fent fins ara, la part de l'anàlisi dedicada a Shaw la mantinc en anglès, ja que la majoria d'obres consultades són en aquest idioma i, com és lògic, l'anàlisi de l'obra de Simó la redacto en català.

5.1. The role of Eliza in *Pygmalion*

The literary analysis of this section focuses on the 1916 version of *Pygmalion*, which is the first English-language book edition from the original play (1912). It is also the first version that comprised Shaw's Preface and sequel and "it is, in practical terms, the closest version we have to the performed at the original London production in 1914, and until the publication of the 1939 edition it constituted the definitive text of the play" (McGovern, 2011:48). The 1941 version has become the "legitimate" version of the play, but many literary critics have signalled the faults of the 1941 version that question the validity of its status. For instance, Berst (1995: 46) points out:

While the 1941 edition may be considered definitive because it is the author's latest, it presents a twofold problem: most specifically, we have a shift in mediums from the stage to film; more generally, we may question whether the talents of an author at 80 equal the talents of his prime.

Anthony Matthews Gibbs also says of the 1941 version that it contains "structural and artistic flaws" and regrets the general replacement of the original play for this version (2005: 333). Having taken into account the revealed faults of the later version, the 1916 version seemed more suitable for this analysis.

Shaw believed in the enormous potential of young middle-class women, who considered indispensable for achieving a better situation for the female sex: "In the middle classes themselves the revolt of a single clever daughter... and her insistence on qualifying herself for an independent working life, humanizes her whole family in an astonishingly short time" (Shaw, 1931: xvi). Shaw wrote this play having in mind the emancipation of a young woman from her domineering male mentor. In this view, the play is about Eliza's process of identity construction and independence that, as Gibbs remarks, echoes "the way in which the classical sculptor's creation comes to life" (2005: 333). Shaw's progressive ideas anticipated a substantial metamorphosis for women in the Edwardian era and Eliza's voice became an expression of women's advancement. Without any doubt, Eliza is depicted as a rounded character who evolves during the play. Haiyan Li and Rongqian Weng discuss the remarkable transformation Eliza undergoes, at both a physical and mental level. The authors call her metamorphosis an "awakening", which involves "the visible changes in appearance, such as dressing, language and behaviour, and the invisible ones in the

understanding of love and the awakening of spirit” (2016: 42). However, she does not seem to achieve happiness until she is able to secure her dignity and freedom.

Once Eliza enters Higgins’ house and is provided with first-class facilities she had never used before, she discovers a taste for dressing and starts enjoying looking more attractive, normal for a young woman. Her awakening in appearance is sharpened when her father mistakes her (once she wears the fashionable Japanese dress) for a noble lady: “The father’s respectful attitude to her makes an obvious contrast to his usual indifference, which shocks Eliza deeply [...] After realizing this cruel reality, Eliza is willing to change her dressing, which is the symbol of social status and matters much. Only in this way could she get rid of others’ contempt and gain respect” (Li and Weng, 2016: 43). In order to be respected, she understands that she also needs to change her speaking habits because, when Higgins first meets her, he describes her voice as “depressing and disgusting [...] crooning like a bilious pigeon” (Shaw, 2004: 16).¹⁴¹ Her behaviour also changes perceptibly: at the beginning of the play, she looks extremely fragile every time she faces any minor threat or danger. However, after some months, she becomes confident and learns how to use her wisdom to win respect and admiration.

Regarding the non-visible changes, she discovers that she wants to be loved and that she prefers feeling appreciated by Freddy instead of continuously criticized by the professor: “Even if Freddy is not as knowledgeable as Higgins, as charismatic as Pickering, she accepts him for his sincere love. He respects her and approves her, regardless of her former identity” (Li and Weng, 2016: 45). In this sense, Shaw presents a major deviation from Ovid’s myth: her Galatea is not an ivory woman; she has her own opinions and feeling of dignity. Eliza is no more a passive object, but an independent soul who yearns to achieve equal love. At this point is when her awakening of spirit takes place: she cannot accept being treated as a puppet and, although she admires Higgins, she prefers to gain respectability rather than feeling

¹⁴¹ Hereafter all page-references are to the Penn State Electronic Classics Series Publication (2004), an online edition of the play. The first printing of the manuscript was in 1916. All the references from the play are, from now on, abbreviated as “P” for “*Pigmalion*”.

undermined by the professor. It is during the painful process of discovering that she is despised that she gradually becomes aware of her identity.

Eliza gains consciousness of her identity after being bullied by the professor in the fourth act, when she realizes she deserves to be treated with more consideration. Once Higgins expresses his relief for having finished with the linguistic experiment, Eliza becomes infuriated with her “creator” and throws the slippers at him, shouting: “Because I wanted to smash your face. I’d like to kill you, you selfish brute. Why didn’t you leave me where you picked me out of in the gutter? You thank God it’s all over, and that now you can throw me back again, do you?” “What’s to become of me? What’s to become of me?” (P, 60). The young woman also realizes that her Pygmalion does not really care for her: “You don’t care. I know you don’t care. You wouldn’t care if I was dead. I’m nothing to you –no so much as them slippers” (P, 60). This moment can be related to the lack of parental care that Frankenstein (another modern exponent of Pygmalion) shows towards his own creation, the Monster, in Shelley’s novel.¹⁴²

In the fifth act, Eliza reveals she has no intention of going back to Wimpole Street with Higgins and Pickering. In this act, she realizes that “the difference between a lady and a flower girl is not how she behaves, but how she’s treated” (P, 73). Then, she rebels against Higgins and asks for equality and respect: “I want a little kindness. I know I’m a common ignorant girl, and you a book-learned gentleman; but I’m not dirt under your feet” (P, 80). She goes a step further and, apart from tolerance, she also wants independence: “If I can’t have kindness, I’ll have independence” (P, 81). At this point, it must be stated that in the 1941 version this line disappears, as in the last revision of the play Shaw obscures Eliza’s will of independence: “Shaw presumably makes this change to avoid the possible inference that ‘independence’ might preclude the likelihood of a life without Freddy, whom Eliza has earlier stated that she will marry. However, the loss of this line in the 1941 version robs *Pygmalion* of one of the original play’s most profound moments of self-discovery” (McGovern,

¹⁴²For more information related to the comparison between *Frankenstein* and the Pymalion Myth see Gort, Marta (2021).

2011: 233). Following this line, Holroyd comments that “the faint poignancy of the ending lies in the half-emergent realization that there is to be no satisfactory marriage for this Cinderella...” (1990b: 331).

As Eliza’s self-confidence increases, she is determined to become a phonetics teacher:

Liza: [rising determinedly] I’ll let you see whether I’m dependent on you. If you can preach, I can teach. I’ll go and be a teacher.

Higgins: [rising in a fury] What’ll you teach, in heaven’s name?

Liza: What you taught me. I’ll teach phonetics.

Higgins: Ha! ha! ha!

Liza: I’ll offer myself as an assistant to Professor Nepean.

Higgins: [rising in a fury] What! That impostor? That humbug? That toadying ignoramus? Teach him my methods? My discoveries! You take one step in his direction and I’ll wring your neck. [He lays hands on her] Do you hear?

Liza: [defiantly non-resistant] Wring away. What do I care? I knew you’d strike me some day. [He lets her go, stamping with rage at having forgotten himself, and recoils so hastily that he stumbles back into his seat on the ottoman] Aha! Now I know how to deal with you. What a fool I was not to think of it before! You can’t take away the knowledge you gave me. You said I had a finer ear than you. And I can be civil and kind to people, which is more than you can (P, 82).

This passage can be considered the climax of the play as depicts the maturity of Eliza: she asks Higgins to treat her as an equal. She finally becomes independent and, when Higgins realizes this change in her, he suddenly admires her: “By George, Eliza, I said I’d make a woman of you; and I have. I like you like this. Now you’re a tower of strength: a consort battleship. You and I and Pickering will be three old bachelors together instead of only two men and a silly girl” (P, 82). The combat metaphors Higgins uses to describe the new Eliza highlight her evolution and transformation into a powerful and self-confident person.

Although the female protagonist changes for the better –she realizes her true self and discovers how she wants to be treated by others– her progress cannot be considered totally positive from a feminist perspective: “there is no doubt that her victory is not complete, for she could not cut off the link between her and Higgins and Pickering” (Li and Weng, 2016: 47). As Shaw states in the epilogue of *Pygmalion*:

Eliza’s instinct tells 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 (P, 84).

Apart from this detail, there are other more profound aspects related to the plot that signal that this play could not be labelled as feminist; at least, as feminism is understood nowadays.

From the beginning of the play, a clearly unequal relationship between the “superior” man and the “inferior” woman is depicted. The first time the main characters appear in the first act, a huge difference between them is obvious: the male protagonist is an upper-class gentleman with a privileged mind, whereas the flower girl is labelled as a “creature” (P, 16) poorly dressed and clearly uneducated, with visible traits of the lower-class society. The two protagonists are described as a pair of opposites: the man represents the intelligence, culture and reason, whereas the woman stands for the ignorance, stupidity, and emotion. This description is inscribed in the traditional binarism that dates back to Classic and Medieval times. At the end of the play, Eliza can overcome her previous labelling and is revealed as someone with an extraordinary ear and a special gift for languages and music, a confident woman who fights for her beliefs. Eliza undergoes a huge internal transformation that goes from ignorance and uncertainty to learning and truth, owing to the support and guidance of the professor. The most striking fact is that Eliza should learn the language from a man who always speaks in an insulting, brutal and nasty tone. Higgins is portrayed as an incredible teacher who can educate a flower girl to become a duchess and, what is more, of giving her freedom and an emotional independence.

At this point, readers change their opinion of Eliza, who is no longer perceived as a painfully sensitive woman. The audience also shifts their point of view regarding the teacher, who is revealed as an egocentric and totally insensitive man. In fact, the professor’s misogynist attitude is already revealed in Act 2 through a conversation he establishes with Pickering:

Pickering: Excuse the straight question, Higgins. Are you a man of good character where women are concerned?

Higgins: [moodily] Have you ever met a man of good character where women are concerned?

Picking: Yes, very frequently.

Higgins: [dogmatically, lifting himself on his hands to the level of the piano, and sitting on it with a bounce] Well, I haven’t. I find that the moment I let a woman

make friends with me, she becomes jealous, exacting, suspicious, and a damned nuisance. I find that the moment I let myself make friends with a woman, I become selfish and tyrannical. Women upset everything. When you let them into your life, you find that the woman is driving at one thing and you drive at another (P, 29).

Higgins' attitude resembles the one of Pygmalion, from Ovid's *Metamorphoses*, as long as he despises women and considers they are the source of misfortune and discomfort in a man's life.

Higgins seems to respect and love no woman but his mother, and his Oedipus complex exaggerates the misogyny. He directly states that he is not interested in young women; he categorises women below forty-five as "idiots" (P, 44) and he thinks they "upset everything" (P, 29). The professor confesses to his mother: "My idea of a loveable woman is something as like you as possible. I shall never get into the way of seriously liking young women: some habits lie too deep to be changed" (P, 44). He does not want to get married and he is happy to proclaim himself a bachelor. Higgins never abuses Eliza physically, but for a moment he loses control of himself when she mentions becoming a phonetic teacher in the last act, and he almost attacks her. Nevertheless, he often mistreats the young woman verbally, as he usually speaks to Eliza too harshly without taking into consideration her feelings. Besides, his threatening utterances of physical violence are frequently taken too much seriously by her:

HIGGINS: Somebody is going to touch you, with a broomstick, if you don't stop snivelling. Sit down.

LIZA: [obeying slowly] Ah—ah—ah—ow—oo—o! (P, 23).

Miriam Dixson defines "misogyny" as an attitude that involves "conscious and unconscious negative feelings [...] towards women" and that ranges "from a vague uneasiness and desire not to be with them more than absolutely necessary, through dislike, to contempt, hostility and hate" (1999: 300). According to this definition, Higgins should be labelled as misogynist and, besides, he believes Eliza belongs to him. His reaction at the end of the play, when he asks Eliza to do his shopping and he rattles the coins in the pocket, suggests "property ownership" (Gibbs, 2005: 332). This attitude implies that he does not consider Eliza as someone of the same level and feels certain that she will fulfil a servile role.

Finally, it is worth mentioning that Shaw gives the same name to Freddy Eynsford Hill and to Alfred Doolittle. This cannot be a mere coincidence, as Shaw's choice implies an ironic intentionality to highlight that Doolittle prefers begging rather than working and that Eliza is determinate to find a workplace to marry Freddy and achieve an economic stability. Mañes (2016: 113) points out a double parallelism between the two men in relation to Eliza: firstly, their close relation to Eliza (Alfred is his father and Freddy, his future Husband) and, secondly, these two men share a similar way of living, as they rely on other people's money. Shaw depicts alternative masculinities through these two characters, who seem unable to economically sustain their families. I will further refer to this type of unconventional representation of manhood at the end of the next section (5.2.).

5.2. The role of other female characters in *Pygmalion*

Pygmalion presents a wide range of women characters that depict the complexity of the female gender. Literary criticism has tended to focus on Eliza, obviating the secondary female characters of the play. Although Eliza is a complex, round, and well-achieved character, her relevance cannot justify the veiling of her other companions: they show us other facets of Shaw's vision of women. The purpose of this section is to cover this research gap by focusing on the minor characters of *Pygmalion* in terms of gender construction. An analysis of the Eynsford Hill family, Mrs. Pearce and Mrs. Higgins might help to clarify Shaw's contradictory ideas about women and gender that cannot be utterly understood by an isolated analysis of Eliza. When dealing with the Eynsford Hill family, especial attention will be granted to Freddy, as he signals Shaw's interest in exploring alternative masculinities by questioning the hegemonic and dominant male behaviour. The analysis will be done by taking into consideration two key social factors besides gender: age and class, which have an outstanding importance in the way gender is represented.

I. The Eynsford Hill Family

Mrs. and Miss Eynsford Hill (mother and daughter) can be analysed at the same time, since they always appear together in the play. Shaw places them in the category of "genteel poverty". They are the opposite of Eliza in terms of appearance: they are clean, well-dressed and belong to a high social status (although Mrs. Eynsford Hill reveals that the family is going through an economic struggle in the third act).¹⁴³ Their financial difficulty is another aspect that highlights the contrast between them and Eliza: while the Eynsford Hill family is declining, Eliza is improving her social situation.

Mrs. and Miss Eynsford Hill are the first characters to appear on stage, and they convey an image of total *feminine* ineptitude: the play opens with their complains about the weather and their criticism about Freddy, Clara's brother, since he has not found

¹⁴³ MRS. EYNSFORD HILL [...]. We're so poor! and she gets so few parties, poor child! She doesn't quite know (P, 52).

a cab for them. In contrast to them, Eliza manages to find a car on her own and, furthermore, she is economically independent and has the intention to pay for her classes with Higgins. While Eliza is a self-sufficient woman, Mrs. and Miss Eynsford Hill delegate all responsibility to the male figure and accept their incompetence:

THE DAUGHTER [in the space between the central pillars, close to the one on her left] I'm getting chilled to the bone. What can Freddy be doing all this time? He's been gone twenty minutes (P, 7).

...

THE MOTHER [on her daughter's right] Not so long. But he ought to have got us a cab by this [...]

THE MOTHER. But we must have a cab. We can't stand here until half-past eleven. It's too bad (P, 8).

They keep moaning about the boy's delay and, while they are extremely demanding, they neither help him nor try to improve the situation. The foolish condition of these women is highlighted by the imbalance between what they expect to receive from the male representant and what they do:

THE DAUGHTER. Well, haven't you got a cab?

FREDDY. There's not one to be had for love or money.

THE MOTHER. Oh, Freddy, there must be one. You can't have tried (P, 8).

Finally, it is revealed that Freddy has failed to accomplish his duty of the family protector: he is extremely idle and has not really struggled to get a taxi. However, this is not a reason for deserving to be taunted by his sister. Freddy does not complain after being publicly insulted by Clara, which is a sign of his debility and insecurity. Few men in the Victorian era would tolerate being despised by a woman (and what is more, a young woman):

FREDDY. I tried as far as Charing Cross Station. Did you expect me to walk to Hammersmith?

THE DAUGHTER. You haven't tried at all.

THE MOTHER. You really are very helpless, Freddy. Go again; and don't come back until you have found a cab.

FREDDY. I shall simply get soaked for nothing.

THE DAUGHTER. And what about us? Are we to stay here all night in this draught, with next to nothing on. You selfish pig.

FREDDY. Oh, very well: I'll go, I'll go (P, 8-9).

While Clara is empowered by her brusque speech and rude modals, Freddy appears doubly effeminate: firstly, because he is unable to fulfil his family's needs and, secondly, because he is mocked by a woman. The two women command the rules,

and yet they follow the precepts of the masculine authority because they depend on men.

Our society holds a prototypical notion of masculinity: “mass culture generally assumes there is a fixed, true masculinity beneath the ebb and flow of daily life. We hear of ‘real men’, ‘natural man’, the ‘deep masculine’” (Connell, 1995: 45). In order to gain insight into this wide-spread image of masculinity, David D. Gilmore conducted an exhaustive cross-cultural study in which he analysed this concept all over the world. In *Manhood in the Making* (1990), he expounds the internationally shared features of the prototype of “real man”. Indeed, the code of manhood can generally be defined by three imperatives: protect, procreate, and provide. Focusing on the dialogue quoted above, one could say that Freddy fails to protect and to provide (besides, he has no plans to procreate). It is generally agreed that a “real man” is someone who is able to confront others to defend himself and his beloved ones; in the words of Bourdieu: “All informants give as the essential characteristic of the man of honour the fact that he faces others” (1979: 128). A “real man” must defend against physical and verbal threats: he “suffers no slights to self or, more importantly, to family or lineage” (Gilmore, 1990: 47). Seeing as Freddy is not able to protect himself from Clara’s insults, it is easy to deduce that he will not keep others safe.

In patriarchal logic, men have the role of masculine protectors who should put those “protected”, that is, their women and children, in a subordinate position of obedience and dependency. This means that men are expected to take decisions in order to enhance the security of their dependents: “Often a protector tries to get help from and also control the lives of those he protects –in order to ‘better protect’ them” (Stiehm, 1982: 372). However, Freddy is the one who receives orders from women and, what is even worse, he is incapable of following them.

When Freddy exits from the stage in the first scene, he collides with the flower girl in Covent Garden and ruins some of her flowers, which makes Eliza lose her temper: “ELIZA: Nah then, Freddy: look wh’ y’ gowin, deah” (P, 9). Eliza uses a popular mode of expression among lower classes that consists in randomly using a proper

name to refer to a stranger. Nevertheless, Mrs. Eynsford Hill, who does not share her linguistic code, interprets her words literally and believes she knows his son. At this point, the mother gives Eliza some coins to learn how she met Freddy, since she suspects that Eliza might be a prostitute. Apart from being mistrustful, Mrs. Eynsford Hill is depicted as self-interested and opportunist: she simulates wanting to help others when, indeed, she only cares for herself. Clara's portrayal is also not very positive, as she looks selfish and greedy because she tries to stop her mother from giving money to the flower girl. What is more, Clara dares to oppose Mrs. Eynsford Hill's decision and talks back to her, which shows no respect towards older people: "THE DAUGHTER. Do nothing of the sort, mother. The idea!" (P, 10).

Up to this point, it might seem that Clara is a transgressor with a strong character, unwilling to submit to the socially perceived superiority of her brother (for being a man) or her mother (for being older). Clara is not as confident as one might first think; she suffers from a considerable lack of personality, which leads her to imitate the peculiar way Eliza speaks (mixing swear words and vulgar phrases with refined expressions). Clara is not aware of the low origins of the girl she admires, and she probably presupposes that Eliza is rich and well-known:

CLARA [all smiles] I will. Good-bye. Such nonsense, all this early Victorian prudery!

HIGGINS [tempting her] Such damned nonsense!

CLARA. Such bloody nonsense!

MRS. EYNSFORD HILL [convulsively] Clara (P, 51).

In this sense, the mother is depicted from a slightly better angle since, at least, she seems to have solid principles and she is not willing to imitate a trend that contradicts her beliefs:

MRS. EYNSFORD HILL [suffering from shock] Well, I really can't get used to the new ways.

CLARA [throwing herself discontentedly into the Elizabethan chair]. Oh, it's all right, mamma, quite right. People will think we never go anywhere or see anybody if you are so old fashioned.

MRS. EYNSFORD HILL. I daresay I am very old-fashioned; but I do hope you won't begin using that expression, Clara. I have got accustomed to hear you talking about men as rotters, and calling everything filthy and beastly; though I do think it horrible and unladylike. But this last is really too much (P, 51).

Finally, Clara is presented as the antithesis of Eliza in terms of matrimonial matters. Clara would probably be well pleased about a marriage of convenience (which was a

popular trend during the Victorian period), whereas Eliza would not consent it. Clara barely knows the professor and, yet, as the following stage direction shows, she considers Higgins a suitable husband because of his wealth: “MISS EYNSFORD HILL [who considers Higgins quite eligible matrimonially]” (P, 52). Clara moves by greed and pretends to be someone who she is not: she may not love the professor, but she certainly loves all she could do with his capital. On the contrary, Eliza, according to Shaw’s will, never contemplated marrying an old man that could have been her father.

Considering Clara’s interventions, it can be said that she is a shallow person with feeble morality: she does not show any respect to the members of her family, she does not have a defined personality and, last but not least, she always tries to take advantage of the wealthy while being unwilling to help the people in need. Mrs. Eynsford Hill is also greedy and self-seeker but, contrary to her daughter, she holds to her principles and is respectful with others. Shaw represents two unfriendly women through these characters, both from the upper class but from different stages of life. The combination of these social factors, age and class, facilitates the contrast between other women in the play: whereas Clara can easily be compared to Eliza, Mrs. Eynsford Hill is much closer to Mrs. Pearce in terms of age. Both Eliza and Mrs. Pearce come from a lower class and, though, they are depicted in a more positive light because of their autonomy, sincerity and kindness. The playwright may exaggerate the negative traits of Clara and her mother as a strategy to reinforce the positive qualities of their female companions in the play.

II. Mrs. Pearce

Mrs. Pearce is Henry Higgins’ housekeeper and, like Pickering and Mrs. Higgins, she incarnates a voice of reason. While Pickering acts as Eliza’s paternal protector once she arrives to Wimpole Street, Mrs. Pearce becomes her primary mother figure. A housekeeper is a very complicated figure because she acts as an angel in a house, but is being paid to work in a house which is not hers. The idea of a wise, cracking, irreverent and intelligent servant that is wiser than the master goes back to Greek plays, a very old cliché. The housekeeper, like the flower seller, comes from low social

origins and her perspective on women's matters is close to Eliza's. She might identify with the young protagonist and, hence, it is not strange that she tries to help her. Mrs. Pearce and Mrs. Higgins know that the professor usually loses his mind when he is immersed in his linguistic projects, so both try to keep Henry's feet on the ground. In this sense, Mrs. Pearce and Mrs. Higgins share an important concern: protecting Eliza from the professor's outlandish ideas.

Victorians considered the home to be women's natural and appropriate space. Vanessa Dickerson has edited a volume devoted to this topic, *Keeping the Victorian House: A Collection of Essays* (1995), in which she explains how the home established a relationship of subordination in relation to the public space: "the home was 'other,' a narrow and colonized female space that existed in opposition to and in support of the master space, that place outside the home where the business of making a living took place" (Dickerson, 1995: xiv). The home embodied a dichotomy between the male and female territory: men owned the domestic space, while women were the responsible to maintain it. This is clearly seen in the following excerpt, in which Mrs. Pearce demonstrates her responsible for cleaning and managing the place. She feels empowered inside the domestic space and dares to criticize her master's questionable manners:

MRS. PEARCE. No, sir. We shall have to be very particular with this girl as to personal cleanliness. [...] I mean not to be slovenly about her dress or untidy in leaving things about (P, 31).

...

MRS. PEARCE. Yes, sir. Then might I ask you not to come down to breakfast in your dressing-gown, or at any rate not to use it as a napkin to the extent you do, sir. And if you would be so good as not to eat everything off the same plate, and to remember not to put the porridge saucepan out of your hand on the clean tablecloth, it would be a better example to the girl. You know you nearly choked yourself with a fishbone in the jam only last week (P, 31).

Mrs. Pearce takes care of quotidian details that escape the busy and distracted mind of Higgins. She is down to earth and always reminds the professor about the practical aspects of his new project:

MRS. PEARCE. Will you please keep to the point, Mr. Higgins. I want to know on what terms the girl is to be here. Is she to have any wages? And what is to become of her when you've finished your teaching? You must look ahead a little (P, 27).

...

MRS. PEARCE [patiently] I think you'd better let me speak to the girl properly in private. I don't know that I can take charge of her or consent to the arrangement at

all. Of course I know you don't mean her any harm; but when you get what you call interested in people's accents, you never think or care what may happen to them or you. Come with me, Eliza (P, 27-28).

At first, Mrs. Pearce is rude to Eliza and seems to disapprove her entrance on the house. She talks to the newcomer disdainfully and abuses her privileged situation in the context, given that she knows the professor better:

MRS. PEARCE. Nonsense, girl! what do you think a gentleman like Mr. Higgins cares what you came in? (P, 20).

...

MRS. PEARCE. How can you be such a foolish ignorant girl as to think you could afford to pay Mr. Higgins? (P, 21).

However, her attitude towards Eliza changes very soon; she defends her and confronts the professor by reprimanding him for his brusque way of speaking to the girl:

MRS. PEARCE. It's no use talking to her like that, Mr. Higgins: she doesn't understand you. Besides, you're quite wrong: she doesn't do it that way at all [she takes the handkerchief] (P, 23).

...

MRS. PEARCE [resolutely] You must be reasonable, Mr. Higgins: really you must. You can't walk over everybody like this (P, 24).

...

MRS. PEARCE. Nonsense, sir. You mustn't talk like that to her (P, 25).

...

MRS. PEARCE. Stop, Mr. Higgins. I won't allow it. It's you that are wicked (P, 26).

Similarly, Mrs. Pearce does not allow Eliza to talk rudely to the professor and tries to educate her. At the beginning, when Liza talks back to the professor –“Oh, don't be silly”–, Mrs. Pearce replies: “You mustn't speak to the gentleman like that” (P, 22). Later, the housekeeper insists on the appropriate mannerism of the girl: “MRS. PEARCE. Don't answer back, girl” (P, 29). The same applies to the professor, as Mrs. Pearce scolds him for swearing in the house: “MRS. PEARCE [unmoved] No, sir: you're not at all particular when you've mislaid anything or when you get a little impatient. Now it doesn't matter before me: I'm used to it. But you really must not swear before the girl” (P, 30). The housekeeper takes a neutral attitude: she does not show any favouritism for any of the protagonists, she speaks her mind and reminds them to act and speak properly.

In short, Mrs. Pearce is a woman of principles: she is organized, able to keep Mr. Higgins' house and inclined to establish peace in the domestic space. She is impartial

and objective, seeing as she treats equally the inhabitants of the house. She becomes the voice of reason that remembers other characters to act properly and respectfully. Mrs. Pearce has even gained the professor's respect; Higgins is not really offended by her reprimands, even when she criticises him in front of the professor Pickering. Mrs. Pearce's attitude resembles that of Clara in the sense that both contradict the decision of people who hold a more powerful position in society (the mother and older brother in Clara's case, and the master, in Mrs. Pearce's one). Nevertheless, whereas Clara is rude, aggressive, complaining, and self-interested, Mrs. Pearce intervenes on behalf of the common well-being in the household, and she always manages to sound polite and respectful. This might signal Shaw's belief that women's positive traits cannot be linked to class: Mrs. Pearce is a powerful woman in spite of her origins because she contributes to the improvement of her micro-society, that is, Higgins' home, even if that means confronting others. This character suggests that a woman will not become stronger or better for fighting and rebelling continuously, but for interceding when there is a deserving cause in need. Considering that Fabianism defended a greater equality of power, wealth and opportunity across social classes and genders, it can be claimed that Shaw's Fabian concerns about human rights are represented through Mrs. Pearce.

III. Mrs. Higgins

Mrs. Higgins, Henry's mother, is an intelligent and independent woman and, although of advanced age, she has some progressive ideas (given the context in which she lives). It is true that she appears to be quite conservative when she insists Henry on getting married: "Well, you never fall in love with anyone under forty-five. When will you discover that there are some rather nice-looking young women about?" (P. 43). Mrs. Higgins follows the feminist current raised in the context of England by Mary Wollstonecraft in *The Vindication of the Rights of Woman* (1792), where she advocated for the equality of women and criticized conventional femininity. Like Wollstonecraft, Mrs. Higgins shares a deep conviction that education is of the utmost importance and, throughout the play, gives evidence of her intelligence and solid formation.

Like Mrs. Pearce, she sympathizes with Eliza because, being aware of the difficulties that a woman had to face in turn-of-the-century London, she worries for her destiny. After meeting Eliza at the party in her house, Mrs. Higgins realizes that Eliza will not be able to find an adequate position in the society of her time. Although the mother appreciates the value of her son's linguistic experiment, she is certain that Eliza's transformation will be of little help for the young woman when trying to find a better future:

MRS. HIGGINS. You silly boy, of course she's not presentable. She's a triumph of your art and of her dressmaker's; but if you suppose for a moment that she doesn't give herself away in every sentence she utters, you must be perfectly cracked about her (P, 52-53).

...

MRS. HIGGINS. No, you two infinitely stupid male creatures: the problem of what is to be done with her afterwards (P, 55).

Mrs. Higgins understands the problems in society and knows that learning the mannerisms and etiquette of middle class will not enable Eliza to find a suitable job. She compares Eliza with Clara who, in spite of belonging to the upper class, suffers from economic difficulties and does not have any income. Consequently, what the professor considers an "advantage" (that is, being able to speak as a polite lady) is not as useful as he might believe: "The advantages of that poor woman who was here just now! The manners and habits that disqualify a fine lady from earning her own living without giving her a fine lady's income! Is that what you mean?" (P, 56). According to Mrs. Higgins, a remunerated job is the best way to empower a woman.

Mrs. Higgins' main function is, like Mrs. Pearce's, to be a voice of reason. Each woman, though, takes a particular angle: whereas the housekeeper tries to establish peace and good morals inside the domestic space, Mrs. Higgins is responsible for raising her son's awareness about the undesirable consequences his linguistic experiment. Mrs. Higgins tries to warn Henry and Pickering of the dangers: "You certainly are a pretty pair of babies, playing with your live doll" (P, 54). Shaw makes clear in the epilogue that Mrs. Higgins is a remarkable woman and an ideal mother. This has led the linguist to have a passion for knowledge and art and, given his mother's exceptional nature, he is unable to feel attracted to young, pretty ladies:

“When Higgins excused his indifference to young women on the ground that they had an irresistible rival in his mother, he gave the clue to his inveterate old-bachelordom. The case is uncommon only to the extent that remarkable mothers are uncommon” (P, 85). Mrs. Higgins is depicted in a clearly positive way, which fosters that readers easily connect with her and, just as the other characters of the play, regard her highly.

Shaw depicts Mrs. Higgins as a motherly figure with a sharp wit. Mrs. Higgins has often been considered an idealised portrait of Shaw’s mother, Lucinda Elizabeth (Bessie). Shaw himself described his mother as the type of woman “who could act as matron of a cavalry barracks from eighteen to forty and emerge without a stain on her character” (1989: 356). According to Keith M. May, it is possible to observe in *Pygmalion* some traits of Shaw’s biography, such as the idealization of her mother: “[Shaw] had such a high regard for his mother that romantic entanglements were long impossible for him” (1985: 185). Indeed, his love affairs did not tend to last, and he often surrendered to older women, avoiding sexual courtship. This is also reflected in the play, when Higgins says: “Oh, I can’t be bothered with young women. My idea of a loveable woman is something as like you as possible. I shall never get into the way of seriously liking young women: some habits lie too deep to be changed” (P, 43-44).

Mrs. Higgins is, certainly, the most balanced character of the play and, not surprisingly, she becomes a perfect role model for Eliza. Furthermore, as Valency points out, she seems to regard Eliza by the end of the play “as a social equal” (1973: 318), which can be perceived in the following comment: “I’m going to the church to see your father married, Eliza. You had better come in the brougham with me. Colonel Pickering can go on with the bridegroom” (P, 65). The young woman feels supported and respected by this admirable old woman and, when Eliza feels wrecked by the professor’s behaviour, she turns to her after leaving Wimpole Street in the fifth act. Mrs. Higgins gives Eliza emotional support and defends her right to freedom in front of her son: “MRS. HIGGINS. Do without, I’m afraid, Henry. The girl has a perfect right to leave if she chooses” (P, 65). The wise woman grasps how Eliza feels and tries to convey her emotions to Pickering and Henry, justifying them why she is so affected:

She worked very hard for you, Henry! I don't think you quite realize what anything in the nature of brain work means to a girl like that. Well, it seems that when the great day of trial came, and she did this wonderful thing for you without making a single mistake, you two sat there and never said a word to her, but talked together of how glad you were that it was all over and how you had been bored with the whole thing. And then you were surprised because she threw your slippers at you! I should have thrown the fire-irons at you (P, 70).

Charles Berst describes Mrs. Higgins as “the ideal of candor, good manners, sophistication, and kindness which are at the heart of true gentility and, as such, she provides the standard against which Eliza’s growth throughout the play may reasonably be measured” (1973: 213). She belongs to an upper class where courtesy and etiquette must always be present, and she always tries to make guests feel comfortable. That is why she reprimands her son about the “difficult topics” he always raises in the meetings: “MRS. HIGGINS. Oh! don't they? Small talk indeed! What about your large talk? Really, dear, you mustn't stay” (P, 43).

Finally, she seems to approve and even foster the relationship between Freddy and Eliza, as she invites the boy to meet again his beloved at her home:

MRS. HIGGINS [shaking hands] Good-bye. Would you like to meet Miss Doolittle again?

FREDDY [eagerly] Yes, I should, most awfully.

MRS. HIGGINS. Well, you know my days.

FREDDY. Yes. Thanks awfully. Good-bye. [He goes out] (P, 52).

She appears to like the boy when she says to Mrs. Eynsford Hill that his son is “quite nice” and that she shall “always be delighted to see him” (P, 52). Mrs. Higgins is aware that Freddy might become a better husband for Eliza because of the age gap and the misogyny of the professor.

All in all, Mrs. Higgins is powerful, well-balanced, witty, and beloved by everyone who meets her. She proves that women can be intelligent and helpful. Indeed, she is the most requested person in case someone needs support and guidance: middle-class citizens turn to her house to make connections, Eliza resorts to her when she feels desperate and needs some advice, and her son depends upon her for his daily routine. She is the most indispensable woman of the play and gathers the best traits of each female character: she is wise and experienced as Mrs. Pearce, she is autonomous and

decisive as Eliza, and she is a better motherly figure than Mrs. Eynsford, as she knows how to put his son in his place.

IV. Final remarks on the secondary female characters

Clara and her mother become the counterpoint of Eliza and of the two wise, powerful, and emancipated older women (Mrs. Pearce and Mrs. Higgins). These clumsy female characters are depicted as the prototypical dependent Victorian women that are not able to live without a manly figure: firstly, because they do not have a salary (and depend on someone's rent) and, secondly, because they fail to support themselves in basic daily needs. Curiously, though, the husband of Mrs. Eynsford Hill is never mentioned and, indeed, it is worth paying attention that there is neither a sole allusion to the husbands of Mrs. Higgins and Mrs. Pearce. However, the two latter women seem perfectly able to live on their own without depending on a man who provides for them. The erased figure of the family man, in the case of Mrs. and Miss Eynsford Hill, is substituted by Freddy (though he appears to be as inept as his relations).

Although representing the prototype of traditional woman, Clara is not depicted as sweet and subordinate: she verbally abuses her brother and does not perform expected feminine behaviour and speech manners. The contrary can be said of her brother: Freddy might not be the prototype of a manly man but, as his manners are polite and he is agreeable, women pay attention to him. On the one hand, Eliza considers marrying him –I'll marry Freddy, I will, as soon as he's able to support me (87)¹⁴⁴– because she finds him attractive and considerate. Freddy is all the contrary of Higgins regarding romanticism: he is a loving suitor and writes letters to Eliza almost every day. On the other hand, Mrs. Higgins helps him to reach to his beloved Eliza because she likes him and finds him “quite nice” (P, 52).

¹⁴⁴ Shaw revised the text and published another version in 1941, where he substituted this line for: “I'll marry Freddy, I will, as soon as I'm able to support him”. The Irish writer wished to strengthen Eliza's will to marry the young suitor in order to hinder the so widely claimed union of the florist and the professor. With this change, the marriage between the young lovers is not subject to Freddy's unstable economy and, hence, the female protagonist is, in the 1941 version of the play, able to decide for her future.

Mrs. Pearce and Mrs. Higgins are two powerful and positive prototypes of women who emerge as role models for Eliza. The young woman changes over the course of the play to emulate these female mentors, who show her how to be confident, self-reliant, and true to herself. Mrs. Pearce teaches her that everyone should be well-spoken, and that gentility and politeness must not be linked to gender. From Mrs. Higgins she learns that she has the right to do what she prefers with her liberty, so there is no need to subordinate herself to the professor.

Probably because of their advanced age (considering they are not interested in competing against any other women for a potential husband), Mrs. Pearce and Mrs. Higgins are part of the sisterhood. In other words, they care for other women and try to help vulnerable female characters –such as Eliza– to feel secure. It is curious to observe how their attitude differs from the one of Clara, who is not willing to help anyone, not even women who might find themselves relegated in the same position as her. Clara's vital objective is, following the conventions of the Victorian era, finding a husband and creating a family. Hence, she finds a main rival in Eliza and, given Clara's competitive and selfish nature, it is not surprising that she is not willing to help her.

All in all, *Pygmalion* explores the possibilities of transgressing stereotypes and subverting traditional gender roles. Female struggles for reaching power are not always satisfactory; for instance, Clara's rebelliousness does not seem to benefit her in anyway. In contrast, Mrs. Pearce and Mrs. Higgins are not as defiant or offensive as Clara and, still, they have gained the respect and admiration of men. The two powerful characters demonstrate that women could have an active role in the Victorian era: they offered wise advice, fostered the well-being at home and, in general terms, contributed to improve the society by turning citizens into more humane.

Bearing this in mind, it could be claimed that Mrs. Pearce and Mrs. Higgins are precedents of the New Woman, because they believe in education and identity and offer an evolution from the traditional Victorian woman. It might seem ironic that the older rather than the younger characters of the play seem to presage the New Woman

but, taking into account Shaw's deep fascination towards his mother, it is not surprising that he depicts the older women as better able to emancipate from the social constrictions.¹⁴⁵ As opposed to this model of modernity and empowerment, the play depicts the prototype of the traditional and subordinate woman through Ms. and Mrs. Eynsford Hill, who depend on men for their daily needs. Shaw also considers the possibility to explore other ways of manliness through Freddy: although he cannot be considered a hero nor a genius, he earns the appreciation of Eliza and Mrs. Higgins.

¹⁴⁵ When Shaw was younger, he tended to present older people in the plays in a ludicrous and even disagreeable way. However, Nethercot (1954: 115) notices that, as the writer grew older, his picture of age changed to a greater sympathy. Probably, as Shaw grew older –he was 56 by the time he was writing *Pygmalion*–, he became more sympathetic towards middle-aged and older people and, at the same time, he was more and more disillusioned by the younger generation he had once admired. This can be related to the evolution of Rodoreda, to put an example from a Catalan writer, who started to empathise with older characters while she was growing old.

5.3. Language and gender in *Pygmalion*

In order to better understand Shaw's ideas of gender, it is worth paying attention to the language the playwright uses to refer to male and female characters, as well as the words Shaw puts in his characters' mouths to address to each other. Language and gender play a relevant role in our society and the two fields of study are closely connected. The social, economic and cultural structures arrange and determine the language, which implies, according to Eulàlia Lledó, that language does not explain reality, but that reality explains language (2005: 7). In patriarchal societies in which women are being discriminated against, the language gathers these discriminations and even reproduces them in its structures (for instance, in expressions such as "in a manly way" or "fight like a girl"). According to David Graddol and Joan Swann (1989: 9), there are three ways in which language and gender can be associated:

First, there is a view that language merely reflects social divisions and inequalities; second, the position that such divisions and inequalities are actually created through sexist linguistic behaviour; and third, a view that argues that both processes apply, and that any full account of language and gender must explore the tension and interplay between the two.

Hence, language can both reflect and create gender divisions.

Before entering to an analysis of *Pygmalion's* discourse, two facts must be taken into consideration. Firstly, at the time the play was written (the beginning of the twentieth century), English was experiencing the rise of standardisation. Secondly, before the nineteenth century, women suffered from a lack of access to education (Coates, 1995). This implies that the play will probably include non-standardized expressions and that women, because of their lower levels of literacy, might have more linguistic problems than men.

Higgins and Eliza use distinct communicative strategies: while Eliza tries to befriend the professor, Higgins is constantly boasting about his superior position and status – he is a man, he is richer and has studies. In the following excerpt, Eliza externalizes her emotional side; she is in need of affection and asks for solidarity and intimacy. To refer to herself, Eliza employs negative adjectives that reinforce her inferiority, as opposed to the positive ones that she attributes to Higgins:

Liza [much troubled] I want a little kindness. I know I'm a common ignorant girl, and you a book-learned gentleman; but I'm not dirt under feet. What I done [correcting herself] what I did was not for the dresses and taxis: I did it because we were pleasant together and I come –came– to care for you (P, 80).

Higgins replies to her in an extremely cold, insensitive way that reflects his considerable lack of tact when dealing with people.¹⁴⁶ Furthermore, he even insults her:

HIGGINS It's all you'll get until you stop being a common idiot. If you're going to be a lady, you'll have to give up feeling neglected if the men you know don't spend half their time snivelling over you and the other half giving you black eyes. If you can't stand the coldness of my sort of life, and the strain of it, go back to the gutter. Work til you're more brute than a human being; and then cuddle and squabble and drink til you fell asleep. Oh, it's a fine life, the life of the gutter. It's real: it's warm: it's violent: you can feel it through the thickest skin: you can taste it and smell it without any training or any work. Not like Science or Literature and Classical Music and Philosophy and Art. You find me cold, unfeeling, selfish, don't you? Very well: be off with you to the sort of people you like. Marry some sentimental hog or other with lots of money, and a thick pair lips to kiss you and a thick pair of boots to kick you with (P, 81).

In the abovementioned reply, Higgins suggests that Eliza becomes a lady either by marrying a man or by staying in his house: in both options she depends on a man. Additionally, Higgins boasts of being superior to other brutal men that, probably, will physically abuse her. The only option she has, if she does not want to be bound to a man, is to return to the street and live a miserable life. Apart from the message Higgins transmits, it is also important to look at the way he talks to her: he uses a rude tone and even insults Eliza (calling her an “idiot”) and tries to impose his power and rules. The professor constantly abuses his privileged position and identifies himself with the elite class –Science or Literature and Classical Music and Philosophy and Art–, which widens the distance between him and the woman. Although Eliza already speaks like a sophisticated *lady* at this moment of the play, Higgins does not consider her as such.

The examination of the participant roles in the discourse may shed light on stereotypical ideological assumptions based on gender. In any process of doing there

¹⁴⁶ Rodelle Weintraub believes that Henry Higgins could be described as a textbook example of an Asperger: he is “unable to tell a lie”, he “lacks any understanding of his own behaviour and is without empathy”, “he behaves in a hyperactive manner, flinging himself onto various pieces of furniture”, and “[he is] consumed by an obsession at which he is highly adept. He lacks social skills. His language is inappropriate, as he uses vulgar words before the ladies, and he is unaware when he comments aloud. All of his actions are extreme and inappropriate to the situation” (2006: 390- 391).

is the need for an Actor (who does something) and, optionally, there can be a Goal (to whom the process is addressed) and a Beneficiary (who receives the goods or services related to that action). In her investigation of gender-related aspects, Gallardo found that “the male character Higgins identifies himself more as an Actor, i.e., the doer of something. Eliza, on the other hand, is identified more as a Goal or Beneficiary of his actions” (2001: 56). The following clauses show that Higgins is the Actor of the processes whereas Eliza is the Goal:

Higgins: Why, this is the girl I jotted down last night (P, 20).

Higgins: I'll take her and pass her off as anything (P, 24).

Higgins: I picked her off the kerbstone (P, 44).

Higgins: I've taught her to speak properly (P, 44).

Higgins: We must help her to prepare and fit herself for her new station of life (P, 77).

Higgins: Well, when I've done with her, we can throw her back into the gutter (P, 27).

Higgins: If these belonged to me... I'd ram them down your ungrateful throat (P, 63).

Liza: It's the one you bought me in Brighton (P, 63).

Higgins: The question is not whether I treat you rudely (P, 77).

Higgins: Then get out of my way, for I won't stop for you (P, 77).

Higgins: For the fun of it. That's why I took you on (P, 79).

Higgins: I'll adopt you as my daughter and settle money on you if you like (P, 79).

Eliza rarely occupies the role of an Actor in the material process and, on the few occasions she does, she comments on performing some actions in the future, many of which never seem to take place. For instance, the following material processes in which Eliza is the Actor are not performed during the play:

Liza: And to *pay* for em too (P, 21).

Liza [*rising and squaring herself determinedly*]: I'm going away (P, 25).

Liza: I'll teach phonetics (P, 82).

Liza: I'll advertize in the paper [...], and that she'll teach anybody to be a duchess [...] for a thousand guineas (P, 82).

Eliza is usually depicted as powerless, but Gallardo finds four material processes in which “Eliza is an Actor that conflicts with her powerless condition of a passive being” (2001: 64). Eliza's attitude contradicts the generally accepted role of a woman in the Victorian period:

The Flower Girl: I'm come to have lessons, I am (P, 21).

Liza: I sold flowers. I didn't sell myself. Now you've made a lady of me. I'm not fit to sell anything else (P, 61).

Liza: ... I'll marry Freddy, I will, as soon as I'm able to support him (Shaw, 1941: 293).¹⁴⁷

¹⁴⁷ This line comes from the 1941 edition of the play. The equivalent line for the 1916 version is: “I'll marry Freddy, I will, as soon as he's able to support me” (P, 81).

Pickering:... Eliza did the trick, and something to spare, eh? (P, 58).
Eliza comes from a poor class and her parents could not pay her any studies. She must work and, with the little money she has, she is determined to pay for language lessons to work in a flower shop. When she goes to Higgins' house, she is not even considering the possibility of marrying him: she is thinking about a professional matter. If we take into account her lack of interest in having a husband, it is understandable that she becomes angry at Higgins's suggestion of finding a rich man to marry her.¹⁴⁸ Once she has found a man who treats her with respect and admiration, she decides to marry him, although she must be responsible for sustaining the couple economically (as Freddy has status but no income). Such a situation may not look strange nowadays, but her attitude during the Victorian time would be considered as radical. Finally, the last utterance indicates that, when Eliza can act, she does it competently, which "may suggest that the female character is powerless due to her lack of opportunities in life" (*ibid.*). In this case, she acted extremely well at the ambassador party, where everyone was fascinated by her good manners and fluent speech.

Shaw offers very dissimilar descriptions for Higgins and Eliza: while the professor is described according to his academic expertise, the young woman's portrayal is based on her inability to seduce men. For instance, Higgins' description focuses on his professional qualities and his temper:

He is of the energetic, scientific type, heartily, even violently interested in everything that can be studied as a scientific subject, and careless about himself and other people, including their Feelings [...] His manners varies from genial bullying when he is in a good-humor to stormy petulance when anything goes wrong; but he is so entirely frank and void of malice that he remains likeable even in his least reasonable moments (P, 19).

On the contrary, the stage directions describing Eliza deal almost exclusively with her physical appearance:

She is not at all an attractive person. She is perhaps eighteen, perhaps twenty, hardly older. She wears a little sailor hat of black straw that has long been exposed to the dust and soot of London and has seldom if ever been brushed. Her hair needs washing rather badly: its mousy color can hardly be natural. She wears a shoddy black coat that reaches nearly to her knees and is shaped to her waist. She has a brown skirt with a coarse apron. Her boots are much the worse for wear. She is no doubt as clean as she can afford to be; but compared to the ladies she is very dirty. Her features are

¹⁴⁸ Gallardo thinks that "she will not submit herself to accept or act according to the status quo even being a suggestion given by the one responsible for her transformation" (2001: 64).

no worse than theirs; but their condition leaves something to be desired; and she needs the services of a dentist (P, 9).

...

She has a hat with three ostrich feathers, orange, sky-blue, and red. She has a nearly clean apron, and the shoddy coat has been tidied a little. The pathos of this deplorable figure, with its innocent vanity and consequential air, touches Pickering (P, 20).

Women have traditionally been portrayed as objects of desire and, for this reason, their physical appearance has always received special attraction (as happens with Eliza).

The two protagonists usually give negative attributes to one another. On the one hand, Higgins uses extremely brutal adjectives and phrases for referring to Eliza that show what he thinks about her: “She’s so deliciously low -so horribly dirty”- (P, 23), “You are an ungrateful wicked girl” (P, 26), “you’re an idiot, (P, 79), “Eliza: you’re a fool” (P, 81). On the other hand, although Eliza admires the talent of the professor, she feels resented because he never shows any signs of kindness for her, which leads her to associate pejorative qualities to Higgins: “He’s no gentleman” (P, 14), “You are a brute” (P, 26), “You are a born preacher” (P, 77), “You are a motor bus” (P, 77), “You are a devil” (P, 78), “You are nothing but a bully” (P, 81). Freddy is the only man who establishes a harmonious relationship with Eliza. However, he only pays attention to her the second time they meet, when she is elegantly dressed. This refers to the sexual objectification of women, a pernicious attitude that fosters gender inequality. Indeed, the attribute of being beautiful seems a valid reason for getting a husband or, at least, the play seems to imply that if a woman is beautiful and has good elocution, she will solve her problems related to housing and money. So, once more, the physical aspect of women appears to be a requirement for attracting the attention of men. Freddy seems to be the only male character who is moved by emotions (or, in any case, exteriorises so). But he is also the only one that does not have any economic income, and this financial vulnerability excludes him from the male collective.¹⁴⁹ Higgins and Pickering can provide Eliza with all the luxuries she may dream about, while Freddy is not able to sustain her.

¹⁴⁹ Dealing with Freddy’s exclusion, Gallardo adds: “It may be said through the analysis of the way he is represented in relation to the main male character that he is excluded from the group for being more perceptive than active” (2001: 91).

To sum up, men are depicted as more powerful than Eliza in the play for various reasons: they either have a better economic situation, they have more knowledge and prestige, or they just believe that females can be treated as objects for their entertainment and convenience. Our female protagonist is forced to accept a subordinate role because she wishes to improve her status, and obeys the rules established by Higgins. Once she has been educated and realizes how little does she matter to the professor, she prefers to become independent and marry the man she likes. Eliza's representation breaks with the traditional model of femininity as she shows courage to avoid marrying a wealthy man to feel safe. However, although Eliza is a strong female character, she cannot be considered as a free empowered woman. For instance, she is totally aware she is "no more to him than them slippers" (P, 96) and yet, she is willing to help housekeeping Higgins' house after marrying Freddy. Her decision empowers Higgins, as he will always benefit from Eliza's actions. Her marriage to Freddy entails another drawback from a feminist perspective, as it implies that, for a woman, the quickest and safest solution to a problem is to marry a man.

5.4. El rol de Dolores a *La salvatge*

Dolores és un personatge complex que evoluciona al llarg de l'obra i pateix un procés de transformació global que, més enllà dels canvis físics, comporta també unes modificacions de valors, d'actitud i de coneixements, ja que el seu creador vol aconseguir que sigui modèlica a tots els nivells. Certament, la mutació física és un dels primers símptomes que té lloc durant la seva metamorfosi i, un cop ha patit el procés de cosificació per part del seu Pigmalíó, l'amic de Joan Carnisser destaca l'elegància de *Dolores* i reconeix que va molt ben vestida.

Tradicionalment, sempre s'ha donat més importància a l'aspecte físic i al poder d'atracció de les dones que dels homes. John Berger (1977) discuteix la diferència entre la presència masculina i la femenina i argumenta que el poder és un element extrínsec en els homes (es defineix per algun objecte exterior que va més enllà del seu cos o ment), mentre que és intrínsec per a les dones (se sosté en les seves concepcions sobre si mateixes). Això és així perquè, segons aquest estudiós, les dones tenen l'objecte de poder dins seu o, en altres paraules, són per si mateixes un objecte de poder, idea que enllaça amb els discursos, valors i lleis que, des dels clàssics, han marcat el sistema binari dones-cos i homes-cap. Sovint les dones reben poder en funció del seu aspecte físic i, per aquest motiu, els preocupen com les perceben els altres i, sobretot, els homes, ja que això pot determinar la manera com seran tractades (Berger, 1977: 46). En definitiva, els homes miren les dones i aquestes observen com són mirades, perquè així ho ha marcat la tradició, els discursos i els valors socials. Per tant, l'aspecte físic i l'aparença de les dones és (per més que dolgui admetre-ho) de gran rellevància encara en la societat actual, en la proporció que les dones prenen consciència de la seva presència i la modelen com si fos un objecte destinat a ser observat.¹⁵⁰

Dolores va ben arreglada però no és una noia gens destacable, o almenys això és el que comenta Joan Carnisser el primer cop que la veu:

Té la cara vulgar i llisa. Els ulls, psè, passables, potser el mentó és ferm, però la cobra de les faltes no té aquella gràcia mòrbida que tenen les dones maques de debò. [...] si li treus tot el que Joaquim li ha donat i queda només la noieta pèl-roja, prima i nerviüda, i li poses roba vulgar a sobre, ni et giraries a mirar-la pel carrer (LS, 74).

¹⁵⁰ I això justament és el que combaten també moviments o estudis, malgrat el discurs imperant (per exemple la publicitat) de perpetuar estereotips i la cosificació de les dones.

Tot i que el senyor Carnisser no se sent atret per la jove, reconeix la feina feta pel seu amic i és que, de fet, Joaquim ha aconseguit modificar radicalment la imatge inicial de la jove protagonista, la qual es descriu inicialment com si fos una drapaire:

Duia una faldilla llarga, fins als turmells, de tela basta i rebregada, plena de taques, i una jaqueta de mariner esquifida, sense botons. La noia subjectava la jaqueta amb les mans, com si s'estigués abraçant ella mateixa. Al cap, un mocador negre, o quasi negre, nugat al clatell, tapant-l'hi fins a les celles. I als peus, unes vambes que devien haver jugat molts partits o caminat moltes llegües. La cara era pàl·lida i coberta de pigues. Bruta, també. Com la lluna reflectida en un bassal de fang (LS, 9).

Per tal d'aconseguir manipular Joaquim i fer que ell la trobi atractiva, *Dolores* ha hagut d'aprendre a treure partit del seu cos. Victòria li dona consells que l'ajuden a exprimir el seu potencial, com ara a seduir amb els cabells: “Quan estigui enfadat amb tu, et poses de manera que el sol et toqui els cabells i els faci brillar. N'està molt, dels teus cabells. Explota-ho, dona. Explota-ho” (LS, 44). Un altre canvi físic que Joaquim vol aconseguir és eliminar-li les pigues i, per aquest motiu, Victòria acompanya la noia a una casa de bellesa (LS, 42). Aquest punt recorda la narració breu “The Birthmark” (1846) del contista i novel·lista nord-americà Nathaniel Hawthorne (1804-1864) que, tot i que no puc garantir que Simó llegís, tampoc semblaria descabellat que ho hagués fet, donat el bon domini que tenia de l'anglès i l'interès que sentia pel gènere de la narració breu. En “The Birthmark”, Aylmar es proposa fer desaparèixer les taques de pell de la seva esposa Giogiana: l'operació resulta exitosa en tant que es difumina la taca però, desafortunadament, això comporta la mort de l'esposa. Hawthorne reflexiona sobre un amor nociu i deforme –present també en Joaquim– que resulta en unes nefastes conseqüències a causa dels efectes destructius de la ciència.

En la novel·la de Simó, l'extirpació de les pigues no arriba a tenir lloc, ja que l'esteticista desaconsella seguir endavant amb el procés i, finalment, Joaquim acaba admetent que “no són distingides, però que és veritat que són gracioses” (LS, 43), les pigues de *Dolores*. A poc a poc, la jove aprofita el seu potencial per complaure el pare i tenir-lo sempre content: “Allà on el coneixement li mancava, hi posava un somriure esbiaixat, i sabia abaixar les pestanyes transparents amb picardia; i com que quan feia aquestes coses se li feien clots a les galtes i li brillaven les dents, semblava una noia

dolça...” (LS, 49). Els consells de Victòria donen fruit i la noia aconsegueix captivar Joaquim, el qual se sent molt orgullós de la seva obra:

- Saps, Joan? La *Dolores* és com una teranyina.
- Què dius, home! Però si està preciosa, i és bona noia...
- Per això mateix ho dic. Però tu t'has fixat mai en una teranyina? És una obra perfecta. Quasi un miracle. És sucosa i fresca, com feta d'aigua, i alhora dura i resistent...
- Sí. I apegalosa. És per atrapar mosques.
- Imagina una teranyina acabada de filar, en un arbre, i que el sol li toca. La geometria, la perfecció i l'enginy de fabricar un sistema en què tot està relacionat amb tot. L'alarma més perfecta que existeix.
- Vols dir que la noia atreu molts de borinots...
- No tens sentit poètic (LS, 131).

En aquest punt s'aprecia que Joan no comparteix la mateixa visió de *Dolores* i, fins i tot, insinua a Joaquim que està perdent el cap per la noia i que s'està convertint en un “borinot”, presa de la seducció de la jove.

La protagonista desperta el desig sexual de Quim i un seguit d'imatges i referències eròtiques permeten resseguir l'obsessió del protagonista masculí. Per exemple, un dia, *Dolores* s'ennuega mentre beu i ell imagina que les gotes de llet que se li escapen d'entre els llavis són semen: “Esquitxa amb un glop de llet (llet seminal)” (LS, 83). En un altre punt de la novel·la, quan *Dolores* menciona una “G” d'un “Golf” s'introdueix un altre monòleg interior de Quim –indicat també, com en l'anterior cas, entre parèntesis–: “(una G. Una G. Una G entre les potes d'un Compàs...)” (LS, 134), on tot fa pensar que Joaquim es refereix al punt G de l'anatomia sexual. Joaquim entra sovint a espionar *Dolores* mentre dorm i, fins i tot, es masturba contemplant-la: “I just quan li ha arribat el plaer suprem, astorat d'haver tingut una tal intensitat de goig en l'acte solitari, just en aquell moment, ella s'ha despertat com si hagués compartit el seu plaer emboscats” (LS, 96).¹⁵¹ Tot i que mai ha provat el cos de la noia, sí que intenta accedir als seus racons secrets i més íntims: “Alça unes calcetes, suaus com pell humana, hi descansa la cara, les besa” (LS, 127).

¹⁵¹ Aquesta citació enllaça amb la idea que defensa Susan Koppelman sobre que les noies o dones rarament es masturben en les obres literàries, mentre que és una acció freqüent entre els personatges masculins: “Boys do –we know about the tender narcissistic self-explorations, self-consolations of many a young identity-seeking hero. Old men do– we know what's happening under the hats in the laps of the old men in the front rows of the burlesque shows because we've read about it in fiction. And we even know about the symbolic significance of a middle aged married man's self-satisfaction” (1972: 128).

L'evolució física de *Dolores* es veurà truncada amb la desfiguració facial que pateix a càrrec, precisament, del Pigmalíó que tant ha vetllat per la seva metamorfosi: “¿Saps? no estaràs gens maca, i serà impossible que algú et faci mai un petó. Però per mi seràs la mateixa. No necessitem ningú, tu i jo” (LS, 248). Joaquim li destrossa les genives i li retalla les dents en forma d'ullals, de manera que la noia té la boca inflada, regalima sang i és incapaç de pronunciar res comprensible. *Dolores* causa repulsió a la gent i “ningú no gosa apropar-s'hi massa, perquè segur que es tracta d'una boja” (LS, 254). A més, la noia no pot expressar-se ni parlar, fet que enllaça amb el desig que alguns homes senten per posseir dones mudes.¹⁵² En l'article “Dones mudes, dones de somni” publicat al diari *Avui* (16/03/1991)¹⁵³, Montserrat Roig reflexiona sobre les dones esclaves que es venen de forma clandestina i fa esment al preuat valor de les dones mudes:

Però l'escriptor alemany Klaus-Peter Wolf va descobrir que les més cotitzades al mercat per a la compravenda de dones són les mudes. Hi arribaven a pagar més de cinc vegades del seu preu normal, la dona muda no denuncia i esdevé, així, la dona de somni perfecta. Ja no és el silenci de les dones virtuoses de tants aforismes medievals, ni es tracta de la recomanació paulina sobre que les dones han de callar a l'església, ni tampoc el silenci que s'ha imposat a les vídues en cultures ben diverses, és la possessió total de l'altra perquè l'altra mai no podrà parlar. És el poder, nu, sense por a la revolta, de l'home que té un cos a casa i el pot fer servir sempre que vulgui, amb la garantia extraordinària que, a més, aquest cos no parla. Dones mudes, dones de somni.

Conforme passen els mesos, *Dolores* perd cada vegada més la seva personalitat, la qual no podrà tornar a recuperar fins al final de l'obra. Un cop arriba a Barcelona, la protagonista recorda la seva vida al Colorado Moon, una barriada de Flagstown (prop de Phoenix) i comenta: “A mi no em fan por les rates... N'hi ha moltes, al barri... Nosaltres, vull dir els meus amics i jo, sabem caçar-les” (LS, 28); aquesta idea es recupera en el darrer comentari que es fa la jove a si mateixa al final de la novel·la, quan és dalt l'avió per tornar al seu país natal: “-Apa, Dorothy! Caça la rata!” (LS, 265). Durant tots els anys que ha estat vivint amb Joaquim, la jove oblida els seus orígens: “Doncs jo, del meu país, cada cop me'n recordo menys” (120). Cal assenyalar que el

¹⁵² La tradició judeo-cristiana i també l'àrab han propiciat l'associació dones-silenci i homes-veu, ja que és Déu qui té la paraula, mentre que les dones han de dur el cap tapat i la boca (els llavis, –els llavis de la vulva) tancada. Se'ls demana, però, que mantinguin els ulls i les orelles oberts per poder mirar i escoltar què fan o diuen els homes.

¹⁵³ Article recollit al volum *Un pensament de sal, un pessic de pebre dietari obert 1990-1991* (Roig, 1992).

fet de recuperar la seva identitat, és a dir, tornar a ser Dorothy en comptes de *Dolores*, suposa renunciar a tots els béns materials i a la transfiguració física que havia gaudit a Barcelona: “Se’n va així, com va arribar: feta una llàstima. Només s’ha emportat una cosa, una de sola: la medalleta, penjada al coll, de la Victòria” (LS, 258).

Pel que fa als canvis no perceptibles a la vista, *Dolores* rep classes i és educada pel seu nou pare:

La *Dolores*, en tot aquest temps, ha après tres llengües, ha llegit la meitat de la biblioteca d’en Quim i s’ha ensinistrat en els secrets del bon gust —en el menjar, en el vestir, en el parlar, en mobles i en discos, en quadres i en teatre— [...] Sap jugar al bridge i al golf. I coneix els inextricables i subtils secrets de l’art de la conversa (LS, 87).

Joaquim se sent orgullós de la seva tasca de Pigmalíó i gaudeix exhibint la noia. Amb tot, a la mínima que *Dolores* es posa nerviosa i perd els estreps, torna a actuar de forma assalvatjada. En una d’aquestes ocasions, la noia escridassa els veïns de dalt i Joaquim la pega i li diu: “El llenguatge que has utilitzat, les maneres... Hòstia, no saps com detesto la grolleria! Has nascut i has crescut vulgar, i no puc fer altra cosa que donar-te una capa de vernís. Però a la mínima, l’animal que has estat sempre surt a fora...” (LS, 106). D’altres vegades, la jove és incapaç de refrenar alguna acció poc civilitzada quan se sent extremadament emocionada o feliç: això és el que li passa una nit que surt a sopar amb en Ramon i, tot rient, li pega una coça al cul. Joaquim, que els espia des de la finestra de casa, s’enfurisma en veure que ella comet aquest gest vulgar.

Dolores no sap que Joaquim l’espia d’amagat, però la reacció que té el seu pare quan és detectada de vulvitis és el primer símptoma que li fa prendre consciència de la seva inestabilitat mental. Joaquim sembla estranyar-se del diagnòstic, ja que nega que la noia hagi pogut tenir contacte carnal anteriorment i la reacció del metge —que sembla posar en qüestió la seva contundent afirmació— el fa posar encara de més mal humor. Quim s’enfurisma en sentir el diagnòstic del ginecòleg perquè pensa que és una malaltia vergonyosa i, en aquest punt, *Dolores* li revela que va ser violada pel seu vell amic, el senyor Thurber, quan tenia tretze anys. En lloc de despertar pietat a Joaquim, la confessió l’irrita encara més: “-Mala puta, mala bèstia: ¿per què no t’hi vas defensar?— I l’esquitxa de saliva, al mig del rostre, perquè ha parlat amb les dents quasi serrades. Després li pega amb fúria” (LS, 94). El tema de les violacions també és freqüent entre

les escriptores contemporànies catalanes i, segons Gabancho, “les dones es deixen dur per la tendència d’instrumentalitzar la cosa per tal de remarcar els mals del món masclista, sigui amb la violència de l’agressor o amb la insolidaritat del company de la víctima” (1982: 132). Un altre exemple que, com en el cas de Joaquim, reflecteix una manca total de tacte per part del company de la víctima el trobem en *Punt d’Arròs* (1979) de Maria Antònia Oliver. Quan la protagonista, l’Anna, torna a casa després d’haver estat violada, Joan la culpabilitza preguntant-li per què ho ha consentit i, encara més, manifesta l’angunia que li transmet ordenant-li que es dutxi.

La situació de *Dolores* s’agreuja amb la mort de Victòria i, lliure de ser vigilat per la minyona, Joaquim extrema la seva obsessió per la noia, fins al punt de tancar-la a casa i prohibir-li sortir: “Sortiràs quan jo ho digui. Faràs el que jo vulgui. I ara, fora d’aquí, que tinc feina” (LS, 167). És més, quan Quim sap que *Dolores* no li explica tota la veritat, lloga un cotxe i la segueix d’amagat a tot arreu on va. Per les nits continua entrant a la cambra de la noia, fins que un dia *Dolores* es desperta i se’l troba mirant-la: “I no va poder dormir més. Tenia un pressentiment estrany. Un pressentiment obscur i torbador, que maldà per foragitar del cap” (LS, 186).

Davant aquesta insuportable situació de control, *Dolores* pren el costum de sortir de casa i enganyar Joaquim pel simple plaer de saber que, si ell ho descobrís, li faria mal. Conforme va mentint, la noia agafa seguretat i se sent més forta; un dia rebla el clau quan llegeix en veu alta a Joaquim la següent frase que li ha cridat l’atenció: “La desconfiança justifica la infidelitat” (LS, 193). Enmig d’aquesta crisi de desconfiança vers el seu nou pare, la jove sent una imperiosa necessitat de recuperar les seves arrels: “Fa esforços per recuperar el Moon, que s’allunya d’ella, com si li haguessin canviat la natura i hagués nascut el dia que va picar a la porta de Joaquim” (LS, 200). El punt culminant arriba quan troba amagada la carta del senyor Thurber, en la qual s’exposa que ningú l’ha estat perseguint en cap moment i que, per tant, ha estat enganyada i retinguda els darrers anys. *Dolores* se sent profundament trasbalsada i es diu “que ja no sabia deixar de ser *Dolores*, que no sabia qui era aquella Dorothy que havia estat. Que ja no sabia viure sense que en Quim li digués com s’ha de viure” (LS, 208). A partir d’aquest moment, gaudeix encara més de la revenja i manté relacions amb Serafi per

ferir Joaquim: “que es foti, el vell fotut, i que es refoti, el refotut, que em té aquí marrada per força. Enganyant-me” (LS, 212).

El comentari de Joaquim “-Ets una maleïda puta-“ (LS, 216) és la gota que fa vessar el got i, per primer cop, *Dolores* manifesta la voluntat de marxar: “-Me’n vaig, Joaquim” (LS, 217). La decisió no tira endavant perquè la noia se sent completament confusa i, en aquest punt, opta per fer les paus: “Al capdavall, la *Dolores* no té un lloc on dirigir-se” (LS, 223). El pensament d’escapar, però, segueix latent dins seu i una tarda escriu als seus amics del Moon; malauradament, la carta és confiscada per Joaquim, el qual pren la dràstica mesura de lligar i drogar la jove perquè no pugui escapar-se. Davant el segon intent de fuga, en què *Dolores* arriba fins a l’aeroport, Quim li desfigura la cara per convertir-la en un ésser repugnant i evitar, així, que ningú més s’hi vulgui acostar.

Tot i que, finalment, la protagonista aconsegueix deslliurar-se del seu Pigmalíó i sembla recuperar la identitat oblidada, el seu progrés no pot ser valorat positivament des del punt de vista feminista, ja que dubta que pugui arribar a ser feliç i refer la seva vida sense Joaquim: “¿Què faré sense tu?” (LS, 265). A banda d’aquest comentari, hi ha altres detalls de la trama pels quals l’obra no podria ser considerada feminista. Des de l’inici de la novel·la, s’estableix una relació completament desigual entre Joaquim i *Dolores*: ell és el propietari de la casa, disposa de recursos econòmics i pot decidir què fer amb la nouvinguda; ella, en canvi, no té enlloc més on anar i, a més, no coneix l’idioma del nou país. *Dolores* és totalment conscient de la seva vulnerabilitat i sent respecte a Joaquim: quan ell la cita per parlar de la seva arribada, “la noia va sentir tot l’amarg estremiment del dia d’un examen. I es va quedar sense veu” (LS, 24). Aquesta situació de desequilibri inicial és accentuada al final de l’obra, quan *Dolores* és lligada, emmordassada i no pot comunicar-se amb ningú.

La noia és fàcilment manipulable, fet que s’observa quan Joaquim li compra un gos, segurament per disculpar-se per haver-la insultat i escopinat i, a més –tot i que *Dolores* això no ho sap– per haver-se masturbat contemplant com dormia. Després de rebre l’animaló, *Dolores* sembla oblidar tot el mal que el seu nou pare li ha fet i només mira de complaure’l per agrair-li el regal: “Li tira els braços al coll, el besa en totes dues

galtes i li diu amb un ardor més colpidor, per ser tan infantil: -T'estimo més que a res del món, Quim!" (LS, 102). Seguint en aquesta línia, l'actitud de la jove és, en molts casos, lluny de l'esperat d'una persona auto-suficient: "La *Dolores* creia que es tornava boja. No pot sortir, no pot fer venir ningú. Podria avisar els bombers, però no sap què dir-los, quina explicació donar" (LS, 171). Les raons que utilitza l'escriptora per justificar la incapacitat de *Dolores* d'escapar de l'opressió de Joaquim són insuficients i, per tant, no es pot valorar positivament l'actitud de la protagonista des d'una mirada feminista. D'altra banda, *Dolores* ha anat acumulant tots els diners de Joaquim per tal de reunir prou estalvis i fer una vida independent, però mai s'atreveix a fer el pas perquè la dependència que sent vers el seu Pigmalí no li ho permet. Idealitza tant el seu nou pare que només gaudeix de la seva companyia i no es relaciona com toca amb la gent de la seva edat, els quals considera que gasten una "conversa insubstancial" (LS, 133).

Finalment, no es pot passar per alt el simbolisme del nom de *Dolores*, comentat per la pròpia protagonista: "(Quin nom més estrany, aquell! *Pains!*, una mena de nom que t'emplena la boca de sofriments)" (LS, 26). El nom propi (NP) és un aspecte clau en la identitat de les persones,¹⁵⁴ ja que contribueix a la nostra singularitat: "in order to say that something [or someone] is unique one needs a frame of reference defining the distribution of variability so that assertion of uniqueness is possible" (Salvatore i Valsiner, 2009: 7). Pel que fa al grau de significació d'un NP, Nikonov (1974)¹⁵⁵ en distingeix tres categories: el significat etimològic, el significat propi del nom (la funció del nom com a etiqueta) i el significat social (el simbolisme que un nom ha adquirit com a significat històric dins d'una cultura). Bagby i Sigalov (1987) asseguren que tots els noms propis compleixen amb la segona categoria, ja que serveixen per assenyalar. Per contra, només és possible conèixer el significat etimològic d'un NP en casos puntuals i pocs NPs contenen un valor cultural. Aquest darrer correspon a noms, com el de *Dolores*, amb una forta càrrega semàntica i que, per tant, tenen una motivació

¹⁵⁴ Watzlawik, Guimarães, Han i Jung (2016) han estudiat més a fons la funció del nom propi com a signe d'identitat en l'article "First names as signs of personal identity: An intercultural comparison".

¹⁵⁵ Citat en Bagby i Sigalov (1987: 474). L'article de V. A. Nikonov original està escrit en rus "Имя и обшчество".

transparent, és a dir que el seu efecte de sentit pot ser percebut fàcilment pels receptors.

En cas de trobar-nos davant d'un NP transparent, és interessant desxifrar la motivació perquè pot revelar nous sentits de l'obra i és un aspecte que cal tenir especialment en compte en el camp de la traducció, ja que de vegades s'oblida de traspasar aquesta motivació d'una llengua a una altra. Apel·lar als sentits d'un nom propi és un recurs estètic i literari molt antic que es remunta ja en les obres de Marcial, Ciceró o Plauto i, més endavant, autors com Dickens i Marcel Proust també en van fer ús. Isabel-Clara Simó juga constantment amb el nom dels personatges de la seva novel·la, més enllà del nom de la protagonista. Seguint la tipologia establerta per Gloria Riera (2022: 125-127), alguns dels noms emprats en *La salvatge* han de ser analitzats en relació amb el “referent” i amb el “nom/referent”.

Pel que fa al referent, el nom de “Dolores” ja apareix (en la forma abreviada) en l'arxiconeguda novel·la de Nabokov i titulada, a més, amb el mateix nom de la protagonista, *Lolita*. Tenint en compte totes les similituds que comparteixen les dues joves,¹⁵⁶ l'elecció del mateix nom no pot ser una mera coincidència. En relació al nom/referent s'estableix un vincle entre el personatge designat i el seu nom, fet que assoleix el punt àlgid de càrrega motivacional en els noms. Trobem tres casos de NPs amb una forta càrrega motivacional en *La salvatge*: Dolores Mendoza, Joan Carnisser i Victòria, els quals cal distribuir en dues categories diferents.

En primer lloc, els noms de Dolores Mendoza i Joan Carnisser s'inscriuen en la categoria d'analogia, ja que els seus noms reflecteixen algunes de les qualitats que els defineixen. Dolores haurà de patir més del que s'imagina els anys que viu a casa de Joaquim; a mode de presagi, la protagonista reflexiona sobre el significat del seu nom, fet que enllaça amb l'expressió llatina “Omen nomen”, la qual significa “el nom és un destí”. La nostra societat patriarcal ha dividit de manera totalment arbitrària les obligacions i drets de les persones en funció del seu sexe i, sense anar més lluny, això

¹⁵⁶Ja analitzades en el capítol 4.7. “Influències en *La salvatge* de Simó”.

queda reflectit en alguns noms propis. Per exemple, el nom “Dolores” reproduïx l'estereotip d'una qualitat que la societat ha definit com clarament femenina, ja que la nostra cultura venera el patiment de les dones i el considera quelcom admirable. S'hauria de tenir en compte, també, el significat o referència dins la cultura catòlica amb la figura de La Dolorosa o La Verge dels Dolors, representada amb set punyals clavats al pit que simbolitzen els episodis de la vida de Jesús que van turmentar la Verge Maria. L'analogia de Joan Carnisser potser no és tan evident però, fent honor al seu cognom, actua de forma cruel i poc considerada amb *Dolores*, fins al punt que les seves tallants paraules arrenquen les llàgrimes de la jove. En segon lloc, trobem un cas d'antífrasis en el personatge de Victòria, ja que el seu nom no fa justícia al seu tràgic destí i la sobtada mort que pateix fa pensar que no ha tingut una vida massa victoriosa.

El sobrenom de la protagonista i que, a més, configura el títol de la novel·la, no és pas més apropiat des d'una mirada social i feminista. El terme “salvatge” encarna un rerefons racista que subratlla els orígens de la protagonista. *Dolores* ha emigrat d'una de les barriades més míseres de Nord-Amèrica i, al llarg de tota l'obra, són constants les referències que recorden la seva gènesi. Per exemple, la noia és descrita com un ésser primitiu quan es queda sola una setmana tancada a casa amb el cos de Vulgar: “Quan la gana li mossega furiosament l'estómac, dos dies sencers sense menjar, veu que a la nevera no hi ha massa provisions. Les menja, però, salvatgement, coses crues i tot” (LS, 171). Després que Joaquim li desfiguri el rostre, *Dolores* és novament assenyalada com una salvatge –quan és precisament, la figura masculina la qui mereixeria aquest tractament–: “Sembla un animal salvatge i carnisser que acabés de mossegar i de menjar-se el cos bategant d'una víctima abatuda i que encara regalima sang” i “És una imatge paorosa: xiscla de dolor, la polpa de les dents trencada, quatre triangles de traç insegur com uns ullals, els llavis regalimant sang, ferits amb plagues. Cridant salvatgement. Desesperant-se de dolor. El raciocini perdut completament” (LS, 249). A més, aquest atribut és utilitzat de forma cruament insensible per culpar la noia d'uns fets dels quals no és, en cap moment, la responsable: “quan em vas contar aquella història d'una violació... Ha! A tu, que ets tan salvatge t'havia de violar un

home com Jack Thurber! Ho sabia. De seguida que has pogut, has anat a rebolcar-te amb el primer que se t'ha posat a l'abast" (LS, 144).

El sobrenom "salvatge" ressalta la part més animalística i indomable de la protagonista, fet que subratlla la necessitat i voluntat de Joaquim de domesticar una bèstia tot conferint-li qualitats humanes. Aquesta idea és explorada en un recent article d'Irene Mira-Navarro (2022) en què estudia l'animalitat i la despersonalització de *Dolores*. L'atribut de "salvatge" queda inicialment justificat per la poca formació de la protagonista i el seu aspecte físic, tant allunyat de l'aparença europeïtzada a què Joaquim i Victòria estan acostumats. Davant aquesta situació, Joaquim decideix modelar-la i domesticar-la segons els seus principis: "A causa de les ordres de Joaquim Simon es constitueix el cos simbolitzat i sotmès a la llei –social, política, de gènere– que farà que *Dolores* esdevinga persona" (Mira-Navarro, 2022: 63). Quan la noia pren consciència de la seva salvatgeria, es castiga tallant-se la cabellera vermella, un tret que la caracteritza físicament: "Quan es va mirar al mirall, desfeta en plors, es va fer tanta i tanta ràbia, de ser feble i de ser lletja i de ser tan bèstia com era, que, amb quatre cops de les tisores grosses, zzziss, zzzass, zzziss, zzzass, es va tallar els llargs cabells vermells. Els blens, caiguts sobre la taula del tocador, semblaven serps de coure mortes" (LS, 42). Mira-Navarro analitza aquest fet de la següent manera:

L'acció de les tisores recorda al tall bíblic en què Samsó queda despullat d'allò que el fa diferent dels altres homes i en què també ressonen premonitòriament els ecos del mite de Medusa i la maledicció que rep en saber-se que ha estat violada. Amb el tall de cabells, *Dolores* assumeix una acció fins ara reservada als seus dos dominadors, allunyar-se de la seua animalitat (2022: 63).

Jane Morgan, Christopher O'Neill i Rom Harre (1979) van establir que els sobrenoms podien ser entesos com (a) una norma; (b) una forma de control social, (c) un tipus d'estatus, o (d) un insult. En el cas de *Dolores* ens trobem, possiblement, davant una forma de control social, ja que Joaquim aconsegueix manipular-la fent-la creure que és inferior i que el necessita. Tenint el compte el component despectiu del malnom "salvatge", també podria ser categoritzat com a un insult, sobretot si tenim en compte el menyspreu amb què Joaquim tracta la nouvinguda. En tots els casos, el receptor del sobrenom pot decidir acceptar-lo o rebutjar-lo, fet que no influencia, però, en la manera que els altres utilitzin o deixin d'utilitzar aquest sobrenom. *Dolores* sembla

identificar-se amb el seu malnom ja que, com hem vist, s'autocastiga per ser tan incivilitzada i, per tant, creu ser una “salvatge”.¹⁵⁷

La salvatgia de *Dolores* es reflecteix, també, en el color del seu cabell. Les persones pèl-roges han estat tradicionalment associades a connotacions negatives que es remunten als inicis de la història quan, segons narra la Bíblia, Satan (que era pèl-roig) va ser expulsat del regne del cel per la seva maldat i rebel·lia. Aquest estereotip ha seguit reproduint-se en múltiples representacions literàries i artístiques en què s'associen els pèl-rojos (i, sobretot, les dones) a la bruixeria¹⁵⁸, a la prostitució¹⁵⁹ i a la salvatgeria. *Dolores* és insultada amb l'adjectiu “puta” més d'un cop per part de Joaquim i la seva cabellera és un dels aspectes que més atrau l'atenció del seu nou pare, el qual sovint li amida la longitud dels blens vermellosos. Tenint en compte el sobrenom de *Dolores*, no sembla que Simó hagi elegit de forma casual el seu color de cabell: “many cultures have associated red hair with a hot temper or a tempestuous nature [...] At times, red-haired people have been the targets of superstitions, prejudices, and persecution” (Sherrow, 2006: 152). També s'ha relacionat els pèl-rojos amb el desconegut, l'Altre: “red hair has always been seen as others, but fascinatingly and most unuasually, it is a white skinned other” (Colliss, 2015: 8) que seria, de nou, el cas de *Dolores*: una forastera, nord-americana, de pell blanca i pigada (com és típic en les persones pèl-roges).

És possible resseguir, al llarg de la història de la literatura occidental, diverses protagonistes òrfenes pèl-roges com *Dolores*. Sarah E. Maier explora aquest tema al capítol “Tough Little Red-Headed Orphans: Anne (of Green Gables), Little Orphan Annie, Madeline, and Pippi” (2021) en què analitza la doble casuística que ha conduït les protagonistes a l'aïllament: el color del seu cabell i el fet de no tenir pares. Les

¹⁵⁷ Un altre pseudònim en l'obra de Simó el trobem en el conte “El naixement de Gorgona” (*Contes d'Isabel*), protagonitzat per una noia molt jove i innocent. Aquesta noia es casa amb el Damià, que l'anomena “vulveta” o “rateta”, despullant-la de tota la seva personalitat i, encara més, deixant palès quin és el paper de la dona en la relació.

¹⁵⁸ A Espanya, per exemple, durant la Inquisició, les dones que tenien el cabell roig eren considerades unes bruixes perquè el seu cabell recordava el foc de l'infern.

¹⁵⁹ Maria Magdalena era considerada una prostituta i és freqüent trobar-la representada amb el cabell vermell, especialment l'escena en què utilitza el seu cabell per rentar els peus de Jesús i Lilith, la primera dona abans d'Eva segons la Bíblia apòcrifa, també sol ser representada com a pèl-roja.

conegudes Anne, Annie, Madeline i Pippi han hagut de fer front a molts prejudicis i a una forta estigmatització fet que, al mateix temps, les ha dotat de coratge i valentia per superar les adversitats. Simó, per tant, sembla reunir en *Dolores* pràcticament tots els clixés associats a les pèl-roges al llarg de la història de la literatura: la salvatgia, la prostitució, l'alteritat i l'orfanat.

Dolores pateix un recorregut circular al llarg de tota la novel·la atès que, després de quatre anys de viure amb Joaquim i ser modelada i domesticada al seu gust, recupera la seva bestialitat originària i esdevé una salvatge de nou: tant a l'inici com al final de l'obra, la noia va bruta i despentinada. La doble metamorfosi de *Dolores* enllaça amb la de *Les Metamorfosis*, tot i que amb un canvi rellevant respecte la versió ovidiana: la segona transformació no recau directament sobre Galatea, sinó que és experimentada per una descendent seva, Mirra (filla de Pafos). Com ja he comentat anteriorment, Mirra pateix el procés de transformació contrari al de Galatea, ja que passa de ser humana a petrificar-se en un arbre. D'aquesta manera, en les dues històries es presenta una primera metamorfosi que suposa una evolució –passar de la matèria morta a viva (en Ovidi) i esdevenir una persona exemplar en comptes d'una salvatge (en Simó)– però que, amb el pas del temps, una segona mutació comporta el retrocés a un estadi pròxim a l'inicial.

En relació a la salvatgia de *Dolores*, Maria Sevilla indica que la vestimenta és un altre factor que subratlla la dimensió salvatge de la protagonista:

en els dos casos la Dorothy porta roba que no és seva, i que a més podem vincular amb la roba pròpia d'algunes professions –cosa que, tal com anirem veient, cal llegir en termes de desposseïment. En el primer dels casos, se'ns diu que porta una “jaqueta de mariner esquifida, sense botons”, i en el segon la desposseïció és encara més pronunciada, ja que porta la jaqueta del dentista –que li va gran– i les sabatilles de la infermera –que li van petites (2022: 6).

Altrament, Sevilla relaciona el concepte de salvatgia amb el d'exili: *Dolores* és confosa per una gitana, és a dir, “un membre d'una comunitat minoritària i minoritzada que, a més, pertany a un poble sense terra, desposseït en termes de territori” (2022: 6). A més, *Dolores* també ha patit una desposseïció territorial, ja que en ser acollida per Joaquim Simon perd la seva identitat original forjada als Estats Units i s'oblida de la Dorothy que era al barri del Colorado Moon.

L'efecte Pigmalíó es compleix de la manera més dramàtica en la identitat de *Dolores*; la jove ha internalitzat, tal i com Joaquim li ha inculcat, que és una salvatge. Tant és així que arriba a considerar-se un animal en lloc d'una persona: “em fa vergonya dir que de debò no sé què sóc” (LS, 169). Arriba un punt que, gràcies als comentaris dels companys, *Dolores* pren consciència de la seva condició humana i gosa qüestionar la qualitat animalística que Joaquim li ha imposat: “Sóc una persona, jo. Sóc una persona. Una persona. Ningú no posseeix persones. Persona” (LS, 173). Desgraciadament, Joaquim farà tots els possibles per arrabassar-li la seva nova naturalesa humana que ara reclama i convertir-la, expressament, en un ésser deshumanitzat per mantenir-la lligada al seu costat. La desconstrucció del subjecte de *Dolores* s'inicia tan bon punt la jove entra a casa de Joaquim i aquest li imposa la seva mirada mentre ella menja, afamada, el plat que li han posat davant: “Joaquim, mirant-la, semblava un professor que examina una granota esquarterada al laboratori de biologia” (LS, 18). Com indica Sevilla (2012: 12), els subjectes són construïts o desconstruïts no només a partir de pràctiques i discursos, sinó també a partir de la mirada que els altres els imposen: una mirada pot ser respectuosa i preservar la integritat del subjecte però, del contrari, pot acabar anul·lant-ne els trets diferenciadors i, fins i tot, objectualitzant-lo. Aquest segon cas és el que pateix Dolores quan és examinada fredament per part de Joaquim.

Per acabar, tot i que *Dolores* no és un exemple de dona lliure, forta o auto-suficient, la crueltat de la situació que ha de fer front permet visibilitzar i denunciar la violència de gènere a la qual són sotmeses moltes dones com ella. En paraules de Carles Cortés: “Simó no alligona ni pretén oferir cap solució; la seua literatura esdevé un cruel reflex d'una realitat difícil però malauradament pròxima a la quotidianitat. En tot cas, l'autora esdevé un agent actiu en la defensa de les llibertats i en la lluita contra les injustícies socials” (2022: 47). D'aquesta manera, tot i que la protagonista no s'inscriu en un prototip de dona empoderada, el seu paper en l'obra dona peu a reflexionar sobre la problemàtica social que persegueix, injustament i encara avui dia, moltes dones.

5.5. El rol d'altres personatges femenins a *La salvatge*

En la novel·la només apareix un segon personatge femení principal, Victòria: ella és la minyona d'en Joaquim i té un paper força destacat a l'obra. A més, la seva mort causa un punt d'inflexió en la relació de Quim i *Dolores* i, sense la seva presència, la tensió entre els dos protagonistes esdevé insuportable. Victòria recorda el personatge de Mrs. Pearce (de l'obra de Shaw), amb qui comparteix un gran nombre de característiques: són dues dones adultes, sense marit, que treballen de minyones i viuen a casa dels seus amos. A més, les dues tenen un caràcter fort i gosen contradir les maneres i formes d'actuar dels seus senyors. Les minyones vetllen perquè tots els membres de la família es comportin amb educació i segueixin unes pautes de conducta adequades. Per aquest motiu, no dubten en renyar tant els amos com les joves nouvingudes quan es desvien dels codis de conducta apropiats.

Per exemple, Victòria crida l'atenció a *Dolores* poc després que arribi a Barcelona i li deixa molt clares quines són les regles que ha de seguir a la nova casa: “Escolta: no parlis amb la boca plena, no interrompis quan estan parlant, no deixis que mori una conversa, no discuteixis, eixuga't la boca amb el tovalló després de beure, no posis els colzes a taula” (LS, 50). Més endavant, quan *Dolores* ja porta temps vivint amb ells, no dubta a tornar-la a renyar per menjar del plat de Quim i per anar sempre descuidada: “La renya, per anar en bata tot el dia, per ser mal educada, ¿on s'és vist, ficar la cullera en el plat d'un altre? ¿Tot això és el que aprens, noia? La paciència que jo necessito ni un sant no la tindria” (LS, 107). Victòria s'esforça per educar la jove nouvinguda i ensenyar-li a comportar-se com cal.

D'altra banda, també sermoneja en Quim per parlar de forma grollera, ja que això suposa –igual que hem vist amb el professor Higgins– un model inapropiat per a la noia: “És clar, ara paraulotes, i després, si la noia les diu, tot són renys. ¿De qui les apren, eh? Perquè les paraulotes d'aquí, de mi no les ha apreses” (LS, 113). Victòria també s'oposa a la mentalitat obsessiva del seu amo, li recrimina que controlï tant *Dolores* i reivindica la llibertat de la jove:

La Victòria despara taula i mou el cap, un moviment de saviesa concentrada i antiga, i mormola que els joves han d'estar amb joves, que és llei de vida, que els grans fan

nosa, que ni tan sols parlen igual, i que no pensen igual. I que, sobretot, no senten igual, els grans i els joves.

En Joaquim s'enfurisma i diu mil barbaritats, que ofenen i humilien la Victòria, que gira cap a la cuina, activa i desdenyosa; el seu culot, a popa, es bressola sense presses, amb l'altivesa d'un animal ferit que se'n va sense por i sense tornar-s'hi. Amb el trist orgull de la vaca cega que s'allunya brandant la llarga cua amb languidesa. (LS, 126-127).

Les paraules de la minyona no agraden a Joaquim, ja que el comentari segurament li fa venir al cap la gran diferència d'edat entre ell i *Dolores* i, de retruc, li recorda que s'ha fet gran.

Victòria no ha tingut una vida fàcil i, segurament, el dolor que ha viscut amb la mort del seu marit i amb el traumàtic avortament han fet d'ella una persona forta i resilient:

-Jo vaig tenir un avortament. L'Octavi ja tenia set anys, i no em pensava que en tornaria a tenir cap més; me'l vaig fer jo, amb una agulla de fer mitja, prèviament bullida. Tal com m'ho havien explicat. Quan vaig veure que em moria, vaig cridar per la finestra, sense alçar-me del llit, on em dessagnava a poc a poc. L'Octavi era a l'escola. I en Bernat feia un mes que havia mort. No podia tenir un fill, jo sola, sense en Bernat! No podia. I vaig fer allò de l'agulla i la sang rajava sense parar (LS, 98).

Aquesta confiança l'explica a *Dolores* mentre preparen una recepta de cuina plegades i, a partir d'aquest moment íntim de confessió, la relació entre elles esdevé encara més estreta: les dues han perdut persones estimades i han patit molt en el passat. Les dones s'estimen i es protegeixen mútuament i, si fa falta, planten cara a Joaquim quan no les tracta amb el respecte que es mereixen. Es percep, per tant, una relació de sororitat entre *Dolores* i Victòria, una aliança positiva que els permet fer front a l'amenaça que suposa la figura masculina.

En relació a la cuina, cal comentar que esdevé un espai simbòlic on tenen lloc algunes de les confessions més importants de Victòria. La cuina, tradicionalment vista com un espai domèstic femení, és l'estança de la casa on la minyona conta a *Dolores* els esdeveniments més importants que li han marcat la vida, com la mort del seu fill Octavi o les anècdotes viscudes amb el seu difunt marit. Maria Sevilla apunta que el relat de Victòria “és un relat literalment fragmentat; literalment fet de bocins, de silencis històrics, ja que no se'ns explica de manera lineal, clara i ordenada a la novel·la, sinó que va apareixent de manera sobtada, brusca” (2022: 9). La veu de Victòria és bàsicament audible a la cuina, la qual esdevé un terreny fèrtil i segur per compartir les experiències femenines que, inevitablement, se situen al marge del discurs masculí (i

dominant) entre Joaquim i Joan Carnisser, ubicat al saló. Quant a la importància de l'espai domèstic, Anne Charlon apunta que aquest ha esdevingut l'escenari predilecte per a les escriptores dones:¹⁶⁰

Els territoris de la novel·la femenina catalana són, igual que els de les novel·les dels altres països d'Europa [...] llocs tancats: cases, jardins, terra cultivada. Des de Víctor Català, els vastos horitzons, les muntanyes, l'oceà, les terres àrides semblen hostils a les escriptores. Els paisatges mediterranis, harmoniosos, de dimensions humanes, continuen sent el lloc privilegiat de les novel·les femenines. Però el lloc per excel·lència de la narració femenina és interior: com ja hem vist, la casa sovint reduïda a les habitacions on la dona exerceix les seves activitats, la cuina o la cambra (1990: 213-214).

Al capdavant, la major part de la novel·la de Simó transcorre dins la casa de Joaquim i, esporàdicament, se'ns descriu alguna escapada a la platja, als carrers de Barcelona o, en les darreres pàgines, a l'aeroport.

Arriba un punt que Victòria es torna recelosa i sospita de l'actitud que mostra el senyor vers *Dolores*: “Callava, però tenia una arruga diferent de les altres, llarga i profunda al mig del front, i hi havia un lleu puntet de temor en la mirada que els llançava!” (LS, 69). El dia abans de la seva mort, Joaquim li regala un perfum per demanar-li disculpes, ja que l'havia contestat de males maneres. L'ampolleta de perfum francès es diu “Poisson”¹⁶¹ i, casualment, Victòria cau desplomada l'endemà de rebre el regal, com si hagués estat enverinada. Joaquim ràpidament es fa la idea del que suposa la desaparició de la minyona: “un pensament fugisser i ràpid com la foguerada d'un flaix: ara la Victòria ja no hi és. Ningú m'espia. No tinc cap testimoni” (LS, 164).

A banda de Victòria, apareixen a la novel·la cinc personatges femenins més, tot i que tenen un paper ben poc destacable i sabem molt poca cosa d'elles. *Dolores* coneix dues noies de la seva edat amb qui comparteix un viatge a Roses: la Roser i la Laura. Després que el seu amic en comú, Serafí, proposi fer un brindis per *Dolores*, la protagonista comenta que “la Roser em va agafar antipatia” (LS, 135), mentre que de la Laura només explica que “estava emmurriada per haver-se marejat”, i acaba la presentació de les companyes afirmant: “No valen un ral, cap de les dues”. Davant aquesta dura

¹⁶⁰ Montserrat Roig, per exemple també tracta el tema dels espais interiors: a *L'òpera quotidiana* hi ha una escena a la cuina en què defineix Catalunya com una recepta de cuina.

¹⁶¹ Segurament es tracta d'un error tipogràfic, ja que tindria molt més sentit que el nom del perfum fos “Poison” i que, a més, és el nom d'un perfum clàssic i ben conegut de Dior.

crítica, tant poc fonamentada –ja que amb prou feines coneix aquestes noies–, Joaquim li respon: “Què us passa a les dones, que us odieu tant? [...] Us mireu de cua d’ull, us espieu, us denigreu. Com si fóssiu rivals, com si cada dona fos, per a una altra, una competència perillosa que cal eliminar” (LS, 135). Per tant, cap de les dues conegudes és descrita de forma positiva per *Dolores*.

De forma totalment contrària a la relació de sororitat que s’estableix entre *Dolores* i Victòria, s’aprecia certa tensió en les relacions que la protagonista manté amb les noies de la seva edat. Joaquim treu a la llum el concepte de “catfight”,¹⁶² és a dir, la idea que les dones es relacionen negativament entre elles, cosa que ja advertia Shopenhauer: “Men are by nature merely indifferent to one another; but women are by nature enemies”. La rivalitat entre les dones no és res més que un constructe après socialment, tal i com defensa Carmen Alborch: “Nos hicieron creer que éramos enemigas por naturaleza de la misma manera que quisieron que creyéramos en nuestra inferioridad natural” (2002: 28). El sistema patriarcal ha dividit les dones i les ha enfrontat a través dels mecanismes de comparació i competició, com si el fet d’obtenir l’amor d’un home fos tota una lluita. Aquesta rivalitat forma part dels rols de gènere que s’adquireixen en la infantesa a partir de productes culturals, com ara les històries sobre noies que competeixen per conquerir el seu príncep blau.^{163,164}

Més endavant coneixem la nova parella de Ramon, la Virginia, de la qual sabem “que estudia magisteri i que té els cabells castanys i bogeria per les criatures. Que sap dibuixar molt bé, que va sempre molt senzillament vestida, i que, tanmateix, tot li escau, perquè té elegància natural” (LS, 200). Un dia *Dolores* surt amb ells i, després de conèixer personalment Virginia, la descriu de forma no pas més favorable que les altres companyes: “repenjava el cap a les espatlles del seu Ramon, i tancava els ulls com si

¹⁶² El terme “catfight” serveix per definir el xoc entre dones i no té una traducció directa en català.

¹⁶³ Adrienne Rich és una de les estudioses referents en el tema clàssic de la rivalitat entre dones. Cal destacar la seva obra *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, Nova York: Norton, 1976; *Naixem de dona. La maternitat com a experiència i institució*. Traducció: Núria Busquet. Palma: Lleonard Muntaner, 2022. Col. “Speculum Mundi”.

¹⁶⁴ Esther Tusquets precisament va tractar aquest tema en un article publicat a *La Vanguardia* (21/06/1981) que val la pena esmentar ja que defensa que la solidaritat entre dones es complica quan s’entra en el terreny de la intimitat: les dones arrossegueu les reaccions apreses en la infància i en l’adolescència i, per aquest motiu, es comporten de forma competitiva quan busquen agradar a un home i veuen les seves companyes com a rivals.

estigués posseïda, i ell secretava tendresa de la deixadesa confiada de la noia, que volia ser mestra i no es mestrejava ella mateixa” (LS, 211). *Dolores* sembla incapaç de congeniar amb cap noia de la seva edat i a totes els troba més defectes que virtuts.

Finalment, apareixen de passada cinc dones adultes més: Emmy, la infermera del dentista, les ex-dones de Joaquim i la nova dona de fer feines després de la mort de Victòria. Emmy és una antiga coneguda del Colorado Moon i *Dolores* es recorda d'ella en el moment d'escriure una carta als seus antics coneguts. A diferència de les companyes de l'edat de *Dolores*, les quals són descrites amb un to de cert menyspreu, d'aquesta senyora no en comenta res negatiu –més aviat al contrari, ja que és fàcil percebre l'afecte que *Dolores* sent per ella–: “era una dona, negra, de quaranta anys, quan ella va fugir [...] i l'Emmy amb el davantal blanc i la còfia de puntes encara donava un cert toc de distinció a aquells pobres vells” (LS, 227). Pel que fa a la infermera del dentista, en sabem ben poca cosa: només se'ns diu que deixa unes sabatilles blanques a *Dolores* perquè pugui dur alguna cosa als peus. Sobre les dues ex-dones de Joaquim només se'n fa al·lusió a l'aspecte físic: “Melanie Thompson, una noia d'ulls blaus i pell pàl·lida” i “Katherine Simpson, filla d'un pastor i bellíssima” (LS, 66). La substituïda de Victòria, Emília, és una “dona de fer feines baixa i alegre que escatimava uns minuts de les hores que cobrava” (LS, 179).

Totes les dones en edat laboral representades en la novel·la es dediquen a una tasca tradicionalment relegada al rol femení. D'una banda, Victòria, Emmy i Emília s'encarreguen de cuidar de la casa i de la salut d'altres persones, fet que corrobora l'encara actual desavinença que existeix en la professió de cuidador, associada majoritàriament a les dones.¹⁶⁵ Segons Debra Nicholson, l'estereotip de la mare sacrificada es trasllada, posteriorment, a les filles, les quals es veuen pressionades socialment a esdevenir cuidadores sota el mateix discurs que pressuposa que el principal rol de les dones és esdevenir bones mares: “daughters will most likely be caught in the caretaking discourse and may inadvertently re-inscribe the good daughter

¹⁶⁵ Segons les dades recollides el 2023 per la Sociedad Española de Geriátria y Gerontología (SEGG) i el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), un 89% dels cuidadors a Espanya són dones, la majoria esposes o filles, d'entre 45 i 65 anys. (Consultat de <https://www.segg.es/institucional/2016/11/03/el-89-por-ciento-de-los-cuidadores-en-espa%C3%B1a-son-mujeres-y-en-el-47-por-ciento-de-los-casos-el-cuidador-principal-es-un-familiar>).

/ bad daughter binary if they should assume a noncaretaking position” (2010: 17). D'altra banda, la infermera també compleix la funció d'ajudar i cuidar la societat; a més, igual que en els altres dos casos, la seva tasca queda subordinada a les decisions d'un home –el dentista– que té més poder que ella.

En conclusió, la representació dels personatges femenins no és gaire positiva en l'obra. En primer lloc, les noies joves que hi apareixen són descrites des d'una mirada esbiaixada (la de *Dolores*) que en destaca, de forma quasi exclusiva, les característiques menys positives. En segon lloc, les dones adultes es representen des d'una perspectiva més benèvola perquè comparteixen una bona relació de sororitat amb la protagonista, però totes elles se situen en una posició laboral inferior respecte als homes. És més, quan Victòria decideix plantar cara a Joaquim i, per tant, subverteix la situació d'inferioritat típicament associada al seu rol de dona i de minyona, mor de forma sobtada o, més aviat, és assassinada. Tot plegat ens condueix a deduir que les dones no es poden interposar en el camí dels homes o, del contrari, en patiran les conseqüències. Arribats a aquest punt, podem afirmar que els personatges femenins secundaris de *La salvatge* s'allunyen de l'arquetip de dona lliure, empoderada i auto-suficient defensat des dels corrents feministes.

5.6. Llenguatge i gènere a *La salvatge*

En aquesta secció analitzaré el lèxic que Simó fa anar per referir-se als seus personatges masculins i femenins, així com també el llenguatge que aquests utilitzen en els diàlegs de l'obra. D'aquesta manera, pretenc observar si, en funció del gènere, els personatges s'expressen de forma diferent i, al mateix temps, veure quines expressions es fan anar per adreçar-se o per descriure les persones de cada sexe.

La veu narrativa utilitza l'expressió despectiva “donota grassa” per referir-se a Victòria (LS, 11), una caricatura física pejorativa i simplista que es complementa amb la següent tirallonga d'adjectius referents al caràcter de la minyona: “Impertinent, rondinaire, manaire, però eficaç; i amb una malhumorada fidelitat” (LS, 67). Aquesta imatge força negativa de Victòria serà subvertida, a poc a poc, a mesura que els lectors vagin coneixent-la més a fons i la descripció proporcionada pel narrador –fonamentada en l'opinió de Joaquim– perdrà pes. Inicialment, *Dolores* és descrita com “Una criatura esquerpa i mig salvatge” (LS, 67), un retrat que justifica la necessitat de ser polida i domesticada pel seu Pigmalí. Aquests dos exemples demostren que la veu del narrador omniscient no és sempre objectiva: sovint assimila els pensaments de Joaquim i incorpora, per tant, un punt de vista misogin. Fins i tot és possible detectar en l'obra algunes expressions que reproduïxen estereotips de gènere: “El camioner ha plorat com una dona, netejant la roda...” (LS, 85).¹⁶⁶

El caràcter misogin de Joaquim es fa del tot evident a través del llenguatge que utilitza i de les expressions despectives que fa anar per referir-se a les dones i per parlar amb elles. Per exemple, rep *Dolores* de forma molt poc cortesa: “I tu com collons et dius?” (LS, 15) és la primera frase que utilitza per adreçar-se a la nouvinguda. Conforme avancen els mesos, la noia és ensinistrada i domesticada i, a banda de guanyar elegància, *Dolores* deixa de ser una nena esgarriada per esdevenir una dona ben formada. Joaquim se n'adona d'aquest canvi un dia que la noia corre sota la pluja i la roba molla se li enganxa al cos i, fascinat per l'espectacle, admet “que havia arribat l'hora de canviar la disciplina de la paraula rude per la madura contenció de la

¹⁶⁶ La reacció del camioner té lloc després de veure que ha atropellat el gos d'en Ramon.

conversa” (LS, 69). Malauradament, el tracte amical cap a la jove aviat es fa fonedís i quan l’admiració esdevé obsessió, Joaquim tracta la noia com si fos un objecte de la seva propietat, segueix dient-li paraulotes i adreçant-se-li de males maneres: “cony, i quin tros d’ignorant que estàs feta” (LS, 118). El to despectiu cap a la jove també és present en els seus pensaments, als quals podem accedir gràcies al narrador omniscient: “O em desafia, la molt porca, o ha perdut el seny, la desgraciada” (LS, 110). A més, Joaquim utilitza un llenguatge autoritari que subratlla encara més la seva posició de superioritat i fa un ús abusiu del seu poder. Per exemple, exigeix que Jacint, l’amic de *Dolores*, sopi a casa, en comptes de deixar que els dos joves vagin a fora i, quan *Dolores* pregunta el perquè, respon: “Perquè ho dic jo i prou!” (LS, 136). Més endavant, quan *Dolores* reivindica la majoria d’edat, li contesta: “Tu tens l’edat que jo vull que tinguis. Fora! Ho ha dit cridant” (LS, 167).

Cap al final de l’obra, quan la tensió entre els protagonistes és cada cop més insostenible, l’insult més recurrent que fa anar per adreçar-se a *Dolores* és “puta”: “Ets una maleïda puta -li escup Joaquim” (LS, 216): “Mala puta. Mala bèstia” (LS, 217). Joaquim utilitza aquest insult per recriminar a *Dolores* que ha mantingut relacions sexuals amb altres homes. Quim no pot pair que *Dolores* hagi perdut la virginitat i se sent terriblement gelós i enganyat: ha arribat a pensar que la jove li pertany i que ningú més pot acostar-s’hi. Perd els estreps quan descobreix que s’ha vist amb Serafi i plora de dolor i de ràbia en mirar la gravació que prova que els dos nois van anar-se’n junts al llit. Si bé la necessitat de control i de possessió que sent Joaquim és del tot malaltissa i injustificable, encara és pitjor el fet que acusi la noia d’haver-se buscat ser violada pel senyor Thurber: “-Mala puta, mala bèstia: ¿per què no t’hi vas defensar?” (LS, 94).

La seva relació ens remet a l’anomenat “cicle de la violència masclista”, el qual va ser teoritzat per Leonore Walker (1979). Aquest cicle té lloc en una relació abusiva i consta de tres fases que desencadenen en un esdeveniment violent, com els insults en el fragment citat de *La salvatge* o, encara pitjor, en la desfiguració facial que pateix la protagonista. La teoria de Walker examina les accions repetitives per part d’un abusador i permet entendre com, tot i així, la víctima és incapaç d’escapar de la relació que tant la perjudica. La primera fase és l’acumulació de tensió, caracteritzada per

l'augment de l'hostilitat de l'home vers la dona. En segon lloc, té lloc l'agressió, quan esclata la violència (verbal però també física) i, sovint en aquest punt, la dona demana ajut –*Dolores*, per exemple, es planteja escapar. Finalment, hi ha la fase de calma en què, a partir de la manipulació afectiva, l'home aconsegueix mantenir en peu la relació –Joaquim regala un cadell a *Dolores* i, més endavant, la convenç que el necessita.

Joaquim és capaç de canviar totalment el to del seu registre i parlar de forma encantadora per guanyar-se la confiança dels seus interlocutors: “Si algun cop m’he equivocat, o se me n’ha anat la mà... ho sento. Ho sento i et demano que em perdonis. Però ho he fet per tu!” (LS, 221). D’aquesta manera aconsegueix que *Dolores* dubti de les seves terribles intencions i decideixi desfer la maleta i quedar-se a casa el primer cop que es planteja escapar. A més, amb el do de paraula, Joaquim aconsegueix dissipar qualsevol dubte que poguessin tenir els coneguts sobre l’estat de la jove, de manera que ningú sospita que la noia es troba lligada i sedada en una de les habitacions de la casa. Fins i tot és capaç de mantenir la calma i conservar un to convincent en moments de verbalitzar idees totalment inacceptables i injustificables: “He d’aconseguir que facis fàstic. És l’única manera. I creu-me: ho sento molt. Molt més que tu mateixa” (LS, 247). Joaquim utilitza en el discurs l’empatia estratègica per demostrar a *Dolores* que es preocupa per ella i, d’aquesta manera, transmetre-li la idea que ha de confiar en ell. A banda de la facilitat d’elocució, Joaquim compta amb un altre recurs per guanyar-se la confiança dels seus coneguts: gràcies a la seva sòlida posició econòmica i extensa xarxa de contactes, Joaquim aconsegueix que Ramon no perdi la feina. L’amic de *Dolores* queda profundament agraït i, per aquest motiu, no suporta que la noia acusi el seu pare o en parli malament.

Dolores, per contra, no té tanta facilitat per manipular el discurs al seu favor. Per exemple, quan es posa nerviosa perquè Joaquim l’ha sedat i aconsegueix el telèfon per alertar Jacint, parla sense ni respirar. La noia ajunta totes les paraules de forma que és impossible entendre-la i, encara pitjor, la seva manera d’expressar-se la fa semblar “histèrica”, efecte que Simó aconsegueix simular a partir de l’omissió dels signes de puntuació i de l’escriptura sense la separació de paraules: “ara estic tancada i necessito ajuda he de fugir comsiguiperquèellnoemtrobiinopuguitornarafermeelque” (LS, 231).

Per aquest motiu, quan Joaquim explica a Jacint que la noia pateix d'una malaltia mental i que necessita ser medicada, ell s'ho creu sense qüestionar-s'ho massa. Des d'una mirada feminista, no es pot passar per alt que *Dolores* sigui tractada de boja i d'histèrica ja que “la bogeria i, més específicament, l'histerisme ha estat una forma de control biopolític al llarg de la història no només per negar la força creadora del principi femení sinó també per reprimir, medicalitzar i fins i tot criminalitzar tot d'experiències i de demandes polítiques de les dones” (Sevilla, 2022: 8).¹⁶⁷ Joaquim se serveix d'un discurs manipulat i imparcial per tal d'oferir la representació de *Dolores* que a ell li interessa per poder seguir exercint un control absolut sobre ella.

En altres ocasions, *Dolores* recorre a la seva forma d'expressió inicial –la seva manera de parlar al Moon– i utilitza un vocabulari vulgar que es desvia completament de les lliçons impartides per Joaquim: “ella té un atac de nervis, li pega al pit, crida, blasfema, diu totes les paraules prohibides. I les diu en anglès” (LS, 85). També perd la serenor quan els veïns de dalt es queixen pel soroll d'en Vulgar, llavors ella els va a veure i “feta una fúria, escridassa aquella dona amb un llenguatge aspre” (LS, 105). Per tant, *Dolores* demostra no tenir tant control d'elocució com el seu Pigmalíó i això repercuteix negativament en la seva lluita per escapar, ja que li costa guanyar-se la cooperació dels altres.

En general, *Dolores* s'expressa de manera més fina que Joaquim i, excepte en les ocasions comentades en què se sent trasbalsada, evita les paraulotes. La jove és conscient que el seu “pare” no aplica les normes que li ha ensenyat i reclama que això no és just:

- Cony, no em deixis així!
- No diguis paraulotes! T'ho he dit milers de cops!
- Ah, i tu sí, oi?
- Jo sóc diferent.
- I un rave. (LS, 122).

La jove intenta guanyar una posició d'igualtat en la llar i busca la manera de ser tractada com una igual. Tant és així, que es creu amb el dret d'expressar la seva sincera opinió sobre Joaquim davant de Joan Carnisser i posa en qüestió que sigui una persona activa

¹⁶⁷ D'aquí ve, per exemple, que a l'extirpació de la matriu és digui histerectomia, pràctica molt utilitzada al segle XIX per “curar” la “histèria” de les dones.

perquè “no fa res en tot el dia!” (LS, 73). L’amic de Joaquim no suporta aquest comentari i s’hi torna contestant-li que és “perversa”, “egoista, malcriada, insensible, afectada i estúpida” (LS, 74-75). La protagonista se sent molt ferida pels insults desmesurats i, més encara, quan provenen d’una persona que amb prou feines la coneix com per jutjar-la. Segurament, l’atac de Carnisser ve propiciat també pel seu caràcter misogin: en cas que *Dolores* hagués estat un noi, segurament no s’hauria atrevit a contestar-li de la mateixa manera.

Victòria també critica *Dolores* però, a diferència dels comentaris fets pel senyor Carnisser, la protagonista no es pren malament les seves paraules perquè sap que, en el fons, Victòria vol ajudar-la a ser millor persona:

-Tu ets una mocosa estúpida.

-Sí, ja ho sé. L’advocat del pare m’ho ha dit molt clar.

-Ben fet que ha fet

-Tu no saps totes les coses que m’ha dit

-¿Aquell? Ni la meitat de les que t’hauria dit jo

-Potser sí [...] però tu no m’ho hauries dit només pel plaer de fer-me mal (LS, 77-78).

A més, com ja hem vist en el subcapítol anterior, Victòria també planta cara a Joaquim quan és necessari i, per tant, ocupa una posició neutral en la casa i, al contrari de Carnisser, no es posiciona a favor de cap dels protagonistes per qüestions d’amiguisme o, menys encara, de gènere.

5.7. Comparació d'Eliza Doolittle i *Dolores Mendoza*

Eliza i *Dolores* són dos personatges complexos que evolucionen al llarg de les obres i pateixen un procés de transformació total, ja que els seus creadors volen aconseguir que siguin unes noies exemplars a tots els nivells. La mutació de les joves es fa perceptible, inicialment, pel canvi físic que pateixen i el primer pas que fan els seus Pigmalions és proveir-les de roba nova i elegant. De totes maneres, per més ben arreglades que vagin les noies, no es pot dir que s'inscriguin en el prototip de bellesa. Això es contraposa amb la bella estàtua que trobem en la versió original del mite recollida per Ovidi o amb la Galatea-Ventafocs, la bellesa de la qual és intrínseca a la noia i que, encara que vagi vestida com una drapaire, ja s'intueix que és atractiva.

Pel que fa als canvis no perceptibles a la vista, Eliza és educada com una marquesa i, per tant, ha d'aprendre els bons modals i ha de millorar la manera d'expressar-se. Eliza presenta moltes dificultats lingüístiques i, ben mirat, es pot considerar que pràcticament ha d'aprendre un nou idioma durant les seves sessions de fonètica amb el professor Higgins. *Dolores* rep classes i és educada pel seu nou pare però, un cop Quim perd la paciència, contracta un professor perquè s'encarregui de les lliçons acadèmiques de *Dolores*. Cal recordar que la jove ve d'Amèrica i no coneix ni el català ni el castellà i, per tant, ha hagut de fer un procés d'immersió lingüística. A banda d'estudiar aquestes llengües, *Dolores* també aprèn nocions de música i de cuina i devora tots els llibres de la biblioteca.

Els protagonistes masculins que actuen de Pigmalions se situen en una posició dominant respecte les joves nouvingudes per una sèrie de raons. En primer lloc, tenen una edat molt més avançada que les noies, de manera que compten amb més recursos, experiència i trajectòria vital i, a més, es mereixen el respecte pel fet de ser més grans. En segon lloc, el professor Higgins i Joaquim són homes de classe benestant i són els propietaris de la casa, mentre que les joves no tenen recursos i depenen de l'ajuda i protecció dels seus Pigmalions. Finalment, els Pigmalions són homes i, com ha marcat la tradició de la nostra societat patriarcal, això els situa en una posició de superioritat envers el sexe femení. Higgins i Joaquim abusen del seu poder i justifiquen el

maltractament de les dones en termes d'amor i protecció. A tall d'exemple, com ja havíem vist anteriorment, Higgins reconeix ser esquerp amb Eliza però, a diferència de molts homes, diu que ell mai l'agrediria: "You find me cold, unfeeling, selfish, don't you? Very well: be off with you to the sort of people you like. Marry some sentimental hog or other with lots of money, and a thick pair of lips to kiss you with and a thick pair of boots to kick you with" (P, 81). D'altra banda, quan *Dolores* pregunta a Joaquim: "Però, ¿per què aquest afany de dominar-me?", ell li contesta: "No crec que existeixi cap altra manera d'estimar" (LS, 224).

Paradoxalment, la seva posició de control i de superioritat els torna vulnerables perquè necessiten sentir les seves "creacions" ben a prop: "El Yo masculino necesita mirarse al espejo y encontrar la imagen que el ha creado de la mujer , encontrar a su costilla , para así sentirse más seguro en un mundo que quizás le es hostil. Necesita de una intimidad sin roturas ni conflictos" (Roig, 2020: 150). La por a perdre les seves Galatees trastorna els Pigmalions: el professor Higgins esclata a riure com un boig al final de l'obra, després que Eliza li comunicui que se'n va i Joaquim, quan cobra consciència de la seva demència –causada per l'amor malaltís que sent per *Dolores*–, decideix no interposar-se de nou en el destí de la jove.

Tot i compartir molts aspectes en comú, Eliza i *Dolores* també presenten algunes divergències que les distancien. Per exemple: el nom (o el canvi d'aquest), l'atracció sexual que desperten als seus Pigmalions, la relació que mantenen amb altres personatges femenins, l'evolució que fan al llarg de la història i, en relació en aquest darrer punt, la seva emancipació.

En primer lloc, les dues han patit una modificació en el nom. Eliza pateix un canvi poc significatiu: la modificació consisteix en una petita abreviació, ja que tant el professor Higgins com el seu amic, el colonel Pickering, prenen per costum anomenar-la "Liza". En el cas de Dorothy Gardner el canvi és molt més rellevant i, com ja hem comentat, la tria del nom de *Dolores* va acompanyada d'un elevat grau simbòlic. De la mateixa manera, el sobrenom "salvatge" queda lligat a unes connotacions

sociològiques i racistes que posen de manifest la necessitat de domesticar la “criatura” femenina.

Una segona contraposició entre les dues protagonistes es troba en l’atracció que generen als seus Pigmalió. *Dolores* desperta el desig sexual de Quim, fet que es pot resseguir per una llarga tirallonga d’imatges i referències eròtiques que es repeteixen al llarg de tota l’obra i que posen de manifest l’obsessió que Joaquim sent per la seva afillada. Per contra, el professor Higgins no se sent atret per cap noia jove i Eliza no n’és l’excepció. La visió anti-romàntica de Shaw i la indiferència del seu alter-ego (el professor Higgins) vers el sexe femení pot venir influenciada pels problemes de matrimoni dels pares de l’escriptor o per la forta atracció que Shaw sentia vers la seva mare. Higgins tracta Eliza amb desinterès i falta d’afecció i, quan ella li demana una mica d’estima, el professor li recrimina que no sap apreciar el que té. Higgins, igual que Shaw, pot ser fred i insensible però, a diferència de molts altres homes –com Joaquim, sense anar més lluny–, mai abusaria físicament de la jove.

En tercer lloc, el suport de la figura maternal és diferent en les dues històries: mentre que Eliza pot gaudir de l’ajuda d’altres dones al llarg de tota la trama, *Dolores* viu la mort de la seva protectora i queda totalment desprotegida a les urpes del seu Pigmalió. Un cop arriba a casa del professor Higgins, Eliza és acollida per la minyona, Mrs. Pearce i, més endavant, coneix la mare del professor, Mrs. Higgins. Les dues senyores tracten de protegir la jove i parar els peus al professor, intentant-lo fer entrar en raó i recordant-li que la florista no és una joguina. Mrs. Higgins esdevé el personatge més equilibrat de tota l’obra i es converteix en un model a seguir per Eliza. Quan la jove protagonista se sent desesperada, recorre a ella per demanar-li ajuda. Tant Mrs. Pearce com Mrs. Higgins són dos exemples de dones empoderades que en tot moment es mantenen fidels als seus principis i, a més, aconsegueixen fer-se respectar pels personatges masculins, especialment pel professor Higgins.

Dolores també manté una bona relació de sororitat amb Victòria, la minyona de la casa. Malauradament, Victòria mor de forma sobtada, fet que suposa un punt d’inflexió en la situació de control que pateix *Dolores*: lliure de ser vigilat per la minyona, Joaquim

extrema la seva obsessió per la noia i li arrabassa tota la llibertat. Com hem vist a partir de l'anàlisi dels poemes del segle vint, sembla que la mort de Victòria no ha estat natural i, possiblement, Quim l'ha apartat del seu camí perquè temia que s'interposés en la seva relació amb *Dolores*. És més, quan Victòria decideix plantar-li cara i, per tant, subverteix la situació d'inferioritat típicament associada al seu rol de dona i de minyona, mor de forma sobtada just després de rebre una ampolleta de perfum (enverinat?) per part de Joaquim. Tot plegat ens condueix a deduir que les dones no es poden interposar en el camí dels homes o, del contrari, en patiran les conseqüències.

L'evolució de les protagonistes també pren un rumb diferent i, mentre que Eliza fa una evolució lineal, el recorregut de *Dolores* és pràcticament circular. Les idees progressistes de Shaw van anticipar una metamorfosi per a les dones en l'època victoriana i la veu d'Eliza va esdevenir una expressió del progrés de les dones. La jove florista canvia radicalment d'actitud al llarg de l'obra: a l'inici sembla molt fràgil però, al cap dels mesos, quan guanya confiança i seguretat en ella mateixa, aprèn a fer-se respectar i admirar. Durant el procés de descoberta personal, Eliza decideix que no vol ser tractada com una titella i pren consciència de la seva verdadera identitat. Per contra, *Dolores* sembla retornar al punt d'inici quan acaba la novel·la, ja que després de quatre anys de ser domesticada per Joaquim, la jove recupera la seva bestialitat originària i esdevé una salvatge de nou. La nova salvatgia de *Dolores* es troba estretament lligada amb la desfiguració facial que pateix a càrrec de Joaquim i que li impedeix parlar.

Estretament vinculat en el punt anterior, trobem la diferència en l'emancipació de les protagonistes. Cal comentar que, finalment, totes dues opten per independitzar-se, lluiten per reivindicar la seva pròpia identitat i decideixen que no es volen unir als seus Pigmalions simplement per l'interès d'aconseguir una vida més fàcil. En aquest sentit, totes dues lluiten per ser tractades amb respecte i dignitat. Eliza, per exemple, reclama el seu dret com a persona quan diu: "I'm not dirt under your feet" (P, 80), mentre que *Dolores* fa una reivindicació similar: "Sóc una persona, jo. Sóc una persona. Una persona. Ningú no posseeix persones. Persona" (LS, 173). Segons Roig, aquesta actitud és la que els permet optar a la llibertat: "Solo aquellas mujeres que se respetan

a sí mismas pueden optar por su propia libertad y autonomía” (2020: 64). Eliza es mostra molt més decidida a aconseguir l'emancipació i sembla completament segura d'esdevenir una professora de fonètica. Per contra, *Dolores* aparenta ser molt més insegura i deixa passar molt bones oportunitats per escapar-se com, per exemple, la setmana en què Joaquim desapareix de casa i es queda tota sola amb el cadàver de Vulgar. *Dolores* es creu incapaç de saber viure sense el seu Pigmalíó i, per aquest motiu, espera fins a l'últim moment per decidir fugir.

6. CONCLUSIONS



Il·lustració 6: Quadre "Pigmalió i Galatea" (2014), de Tino Riveiro

Pygmalion (1916) i *La salvatge* (1993) són dues relectures del segle vint del mite de Pigmalíó que evidencien la capacitat dels mites clàssics de perviure al llarg de la història de la literatura. La seva supervivència es deu, en part, a la naturalesa mal·leable del mite que permet crear-ne versions molt diferents: “when closely examined, the versions in circulation today often vary widely, not only from ancient versions but from one another” (Doherty, 2001: 10). Les interpretacions posteriors d’un mite poden canviar radicalment respecte l’original, però també és freqüent trobar-ne versions coetànies molt diferents, com seria el cas (salvant les distàncies, ja que les separa una esclatxa de quasi un segle) de les obres de Shaw i Simó. La flexibilitat del mite permet que se’l pugui utilitzar per reproduir els valors tradicionals o per qüestionar-los i, en aquesta línia, Doherty apunta que la pluralitat de versions d’un mite deriva de l’afany de diferents grups o individus de reproduir els seus interessos o difondre el seu punt de vista (2001: 101). Tenint en compte que Shaw i Simó se situen en contextos socials prou desiguals i que no escriuen les obres amb la mateixa finalitat, és del tot lògic que en resultin dues produccions literàries ben diferents.

La gran majoria de mites clàssics perfilen un món jeràrquic amb la funció de reforçar la configuració social establerta. Cal tenir en compte que el sistema de gènere és un pilar estructural de la societat i, consegüentment, els mites s’han preocupat de consolidar-lo al llarg de diverses generacions i han contribuït a reforçar les asimetries a nivell de gènere, propagant l’estereotip de la dona passiva i reclosa en l’àmbit domèstic. La flexibilitat del mite ha permès que se’n derivin variants oposades a la visió dominant i, d’aquesta manera, amb l’arribada dels feminismes s’ha qüestionat el model de gènere i de relacions de gènere promogut en els mites clàssics.

En el mite original, recollit per Ovidi, Pigmalíó es presenta com un home misogin que menysprea les dones i aquest element, tal i com preveia en la meua primera hipòtesi, es troba de nou reproduït en els Pigmalions contemporanis: el professor Higgins i Joaquim Simon. Com suposava en iniciar aquesta investigació, la construcció masculinitzada i patriarcal del mite clàssic es repeteix en les relectures posteriors, en les quals els Pigmalions del segle XX “construeixen” (o instrueixen) una dona segons els seus desigs i l’eduquen per satisfer les seves necessitats. L’actitud misògina de

Joaquim es percep en la manera com s'adreça a les dones, especialment a Victòria, però també a *Dolores*, ja que utilitza tot un seguit d'expressions despectives que mostren un evident menyspreu cap al sexe femení. A més, Joaquim lleva la personalitat de Dorothy, li substitueix el nom i li implanta una nova identitat, apoderant-se de la falta de decisió de la jove. Pel que fa al professor Higgins, el lingüista esdevé un alter-ego de Shaw i, com a tal, incorpora alguns trets biogràfics propis de l'escriptor, com el complex d'Èdip causat per l'excessiva fascinació que sentia vers la seva mare. Aquest fet exagera la visió negativa que el professor té de les dones en general i, sobretot, de les més joves, ja que s'allunyen del prototip ideal representat a través de la dona madura, la seva mare. El senyor Higgins és força insensible i contesta de males maneres a Eliza, la qual se sent molt ofesa per la seva falta de consideració. A més, actua amb prepotència i, com s'intueix a partir de la seva darrera intervenció,¹⁶⁸ creu que Eliza és propietat seva i que sempre estarà al seu servei, disposada a complir les seves ordres.

Si bé l'element misogin de Pigmalíó es reproduïx en les obres de Shaw i Simó, aquestes aconseguïxen subvertir el mite clàssic donant veu a la figura femenina, la qual ja no és una estàtua immòbil, insensible i muda, sinó que té sentiments i la capacitat de transmetre'ls i expressar-los. En les obres analitzades trobem una revisió de la figura de Galatea a través d'Eliza i de *Dolores*, dues joves que són transformades per part dels seus Pigmalions. Les dues Galatees lluiten per escapar de la tan acceptada associació de la dona com a ésser subaltern que té la veu negada i pertany a un home. Curiosament, tant Eliza com *Dolores* es veuen forçades a aprendre un idioma per comunicar-se (el nivell d'anglès d'Eliza era, inicialment, tan baix, que es pot considerar que va aprendre una nova llengua). La dificultat lingüística no els suposa un inconvenient perquè demostren ser prou hàbils com per dominar el llenguatge i expressar les seves emocions i, finalment, escapar dels seus Pigmalions. Tradicionalment, les dones han estat obligades al silenci i, quan a aquestes protagonistes se'ls permet tenir veu, la saben utilitzar i aprendre. L'educació que reben les dues Galatees del segle XX segueix un model molt conservador que reforça

¹⁶⁸ HIGGINS [sunnily] Oh, don't bother. She'll buy em all right enough. Good-bye. (They kiss. Mrs. Higgins runs out. Higgins, left alone, rattles his cash in his pocket; chuckles; and disports himself in a highly self-satisfied manner).

l'estereotip de l'esposa perfecta: les joves aprenen a comportar-se en públic, a ser educades i refinades. Tot i que Eliza –a diferència de *Dolores*– no sap cuinar, col·labora d'altres maneres en les tasques domèstiques, com ara endreçant els objectes personals del professor Higgins.

Encara que comparteixen una sèrie de trets en comú, les noies no reben el mateix tracte per part dels seus Pigmalions i fan front de forma diferent a l'opressió a què són sotmeses. Eliza no pateix cap tipus d'abusos sexuals per part del seu Pigmalíó ni es veu forçada a adoptar un nou nom que pugui condicionar-li la seva identitat. No és gens sorprenent que una comèdia representada al teatre, a principis de segle XX, no incorpori abusos sexuals, ja que aniria en contra de la moralitat de la seva època i, fins i tot, del gènere de comèdia. Tampoc és estrany que Simó, que en altres obres ja parla de violència masculista, ho faci en una novel·la, ja que és un gènere que li ho posa més fàcil –sense públic, sense to de comèdia– i, a més, se situa a les acaballes del segle XX. Joaquim esdevé l'agressor de *Dolores* i, tot i que inicialment la seva actitud no sembla especialment perversa (decideix pujar Dorothy Gardner com una filla i li canvia el nom per *Dolores*), a mesura que avança la trama, l'assetja sexualment i la maltracta físicament i psicològica. Altrament, Eliza presenta una evolució lineal, sap treure'n partit de l'educació rebuda per part de Higgins i, al final de l'obra, esdevé una persona molt més madura i segura de si mateixa, fins al punt que decideix emprendre el seu propi negoci com a professora de fonètica. Contràriament, *Dolores* sembla retornar al punt d'origen després de la seva metamorfosi i tot allò que ha après de Joaquim resta a l'ombra d'una experiència traumàtica que arrossegirà tota la vida. Tot i que *Dolores* també és capaç d'escapar de les urpes del seu Pigmalíó, el seu futur sembla poc esperançador donada la dependència emocional que té de Joaquim, fet que no sembla tan evident en Eliza.

Les Galatees guanyen els Pigmalions al final de les històries, però la victòria no sembla prometre a *Dolores* un futur millor. La novel·la de Simó tanca amb un Pigmalíó desfet; Quim “se sent amarg. Ella ha guanyat. [...] Inservible ja, llençat i abandonat, brut i arrugat. (¿Sabré viure sense ella?)” (LS, 262). *Dolores* vola cap a Amèrica, vol recuperar la identitat i té la llibertat en les seves mans, però els lectors no podem determinar si sabrà aprofitar l'oportunitat que tant li ha costat aconseguir: “Ai, Quim! ¿Què farà

sense tu, jo, ara?” (LS, 258). Els protagonistes han construït una relació tòxica basada en la dependència emocional que els ha aniquilat la identitat i els ha fet creure que, per si sols, no podran seguir endavant. Per més que la Galatea de Simó s’oposi a la feblesa i passivitat del mite clàssic, la seva capacitat d’elecció segueix sent limitada i, en cap cas, sembla que el lliure albir la pugui conduir a la felicitat. No pot aconseguir la plena llibertat perquè s’ha vist condicionada per les expectatives imposades pel Pigmalión-Joaquim, el qual l’ha fet creure que el necessita per ser feliç.

Per contra, el final de l’obra del 1916 de Shaw¹⁶⁹ mostra una jove molt més segura de si mateixa i completament decidida a trencar la relació amb el seu Pigmalión: Eliza s’acomia de Higgins dient-li que no el tornarà a veure més –“LIZA. Then I shall not see you again, Professor. Good bye. [She goes to the door]” (P, 83). Tot i la contundència de les paraules d’Eliza, el professor no es qüestiona que pugui parlar seriosament i, fent ús de la posició de superioritat, li encomana alguns encàrrecs: “Oh, by the way, Eliza, order a ham and a Stilton cheese, will you? And buy me a pair of reindeer gloves, number eights, and a tie to match that new suit of mine, at Eale & Binman’s. You can choose the color” (P, 83). La rèplica d’Eliza és tallant i no deixa marge a cap segona interpretació: “LIZA [disdainfully] Buy them yourself. [She sweeps out]” (P, 83). La jove no es mostra gens predisposada a seguir obeint les ordres del professor i sembla del tot determinada a independitzar-se. La senyora Higgins és plenament conscient de la decisió que ha pres la noia i per això s’ofereix a fer ella mateixa els encàrrecs: “MRS. HIGGINS. I’m afraid you’ve spoiled that girl, Henry. But never mind, dear: I’ll buy you the tie and gloves” (P, 83). El seu fill, com ja hem vist, segueix entossudit pensant que la jove florista encara li pertany i que seguirà satisfent les seves peticions: “HIGGINS [sunnily] Oh, don’t bother. She’ll buy em all right enough. Good-bye” (P, 83).

Després d’analitzar i acarar la representació i l’evolució de les dues protagonistes, puc afirmar que la segona hipòtesi que m’havia plantejat a l’inici de la meva recerca no es compleix: La Galatea-*Dolores* no és més progressista, des de la perspectiva de gènere,

¹⁶⁹ Com ja he indicat prèviament, he fet l’anàlisi a partir de la primera versió publicada de l’obra; vegeu els motius d’aquesta elecció a la secció 5.1. “The role of Eliza in *Pygmalion*”.

respecte la Galatea-Eliza. Malgrat que *La salvatge* va ser escrita per una escriptora dona i feminista i, així mateix, l'obra és quasi un segle posterior a *Pygmalion*, la protagonista de Simó no sembla pas ser una dona més forta ni lliure que la protagonista de Shaw. Existeixen, com a mínim, dos motius que permeten justificar per què això és així.

En primer lloc, Simó era tota una defensora del valor *per se* de la literatura i es reservava els textos de no ficció –com els articles d'assaig i periodístics– per tractar aspectes ideològics. Igual que Shaw, Simó era una gran defensora de les idees feministes, vetllava per la igualtat de gènere i pels drets de les dones. A diferència de l'escriptor irlandès, que utilitzava les seves obres com a eina didàctica per instruir la societat, Simó no era partidària de fer literatura “utilitarista”. Tot i que, com hem vist, és possible resseguir algun tret i preocupació feminista en els seus contes i novel·les, l'autora ens presenta una gran varietat de dones i noies a les seves obres i no totes són models exemplars des d'una mirada feminista.

En segon lloc, Shaw pot ser considerat un escriptor proto-feminista i, com explica Gareth Griffith (1993: 160), la seva visió se sostenia sobre un feminisme radical que considerava que la naturalesa humana no era ni exclusivament masculina ni femenina, sinó que una barreja de les dues. A més, els atributs de feminitat i masculinitat, segons Shaw, es deuen més a la pressió i convencions imposades per la societat que no pas a un tret natural de la personalitat humana. Per tant, i tenint en compte la seva voluntat de conscienciar i instruir el públic lector a partir de la literatura, no és estrany que Shaw incorpori valors feministes a les seves obres. En aquest sentit, també cal tenir en compte el context històrico-cultural dels dos autors i quina era la condició de les dones en cada cas per valorar fins a quin punt són progressistes o revolucionàries les seves protagonistes femenines.

Shaw escriu *Pygmalion* (1916) just abans del període corresponent a la primera onada feminista i, de fet, les seves idees sobre la “New Woman” van influenciar el corrent feminista. L'escriptor irlandès defensava un model de dona lliure i independent, educada i desinteressada en el matrimoni i els fills, fet que feia trontollar els ideals victorians sobre la feminitat. La Nova Dona tenia accés a estudis superiors que li

garantien trobar feina i ser independent econòmicament, un tret reservat, fins aleshores, als homes. La primera onada feminista va preocupar-se, bàsicament, de resoldre desigualtats legals, sobretot pel que fa a aspectes relacionats amb el sufragi femení i, com apunta Karlyn Kohrs Campbell (1989), pràcticament només en resultaven beneficiades les dones blanques, de classe mitjana i lletrades. En aquest sentit, Shaw fa un pas més enllà, ja que vetlla per la millora de les condicions de vida d'una noia de classe popular i analfabeta, fet que enllaça amb la ideologia Fabiana i socialista de l'escriptor i el seu desig de fer extensible l'educació a tots els ciutadans.

La salvatge (1993) se situa a cavall de la segona i de la tercera onada del feminisme, un període on els drets de les dones estaven molt més consolidats que en l'època de Shaw. Les idees feministes van arribar a Catalunya a finals del segle XIX i des de diversos corrents ideològics, sobretot socialistes i anarquistes. Es va imposar, però, amb el suport dels partits, el feminisme burgès i conservador, catòlic i moderat. Un feminisme que adoptaven també institucions com la Mancomunitat i que reforçava un model de dona tradicional. Tanmateix, a partir de la segona onada, la situació del feminisme a Catalunya i a Espanya ja era força equiparable a la d'altres països europeus. Simó s'impregna de les idees feministes de la segona onada, la qual es va centrar en subratllar l'opressió de la dona, combatre les desigualtats culturals i posar en qüestió les normes de gènere i el rol de les dones en la societat. En aquesta onada va sorgir la crítica al poder masculí perpetuat a través de l'heterosexualitat, la classe social i la raça. Durant aquest període, a Catalunya es va reivindicar la legalització d'anticonceptius i els drets de les prostitutes i dones empresonades. Pel que fa a la tercera onada, hem vist que va venir influenciada pel fenomen de la globalitat, i se centrava en noves problemàtiques com ara la violència contra les dones, el tràfic, la cirurgia estètica, les auto-mutilacions i l'augment de la pornografia. A banda, augmenta l'interès pels estudis gais i lèsbics que confluiran en la teoria i política "queer" i la formació de la plataforma coneguda com a LBGTIQ. En *La salvatge*, Simó representa un cas de violència masclista i reproduïx l'estereotip del poder opressiu a partir de Joaquim Simon, un home heterosexual, blanc i ric.

Tenint en compte el context en què se situen les obres analitzades, Eliza esdevé una Galatea més progressista que *Dolores*, ja que a l'època victoriana era impensable que una jove florista, de classe baixa, de família desestructurada i analfabeta pogués somiar en convertir-se en una professora de fonètica. *Dolores*, tot i situar-se un segle més tard, en un període en què les dones ja accedien de forma regular als estudis universitaris, no mostra cap predisposició a formar-se acadèmicament ni a ser capaç de viure de forma autosuficient i tenir els seus propis ingressos. *Dolores* no deixa de ser una víctima de violència masclista i la seva autoestima o ego queden lesionats com acostuma a passar en aquestes situacions i, com ja he comentat a l'apartat 4.8. "El rol de *Dolores*", la seva situació serveix per subratllar la problemàtica de la violència de gènere. Tot i així, no puc considerar que *Dolores* sigui una dona empoderada o lliure.

Inicialment pensava que la Galatea de Simó, pel fet d'haver estat creada per una escriptora dona, seria més progressista des d'una mirada feminista. El que no sabia encara quan formulava aquesta hipòtesi és que Simó no era partidària d'aplicar, en les seves obres literàries, les idees de la ginocrítica d'Elaine Showalter o de l'escriptura femenina d'Hélène Cixous. Tot i que aquests corrents van rebre el suport de moltes dones escriptores i d'especialistes en teoria i crítica literàries, d'altres, com Toril Moi, per exemple, no n'eren partidàries perquè consideraven que no es tenia prou en compte el text literari: "el texto ha desaparecido, o se ha convertido en un medio transparente a través del cual se puede alcanzar la 'experiencia'" (Moi, 1988: 86). D'entre les escriptores catalanes coetànies a Simó, Maria Antònia Oliver i Mercè Roca també rebutjaven la denominació de literatura "femenina" o "feminista" pel fet que distingir una literatura feta per homes d'una altra escrita per dones ja implica una discriminació. En canvi, Montserrat Roig o Maria Mercè Marçal van apostar conscientment per una escriptura feminista, i així ho van reivindicar i teoritzar.

A banda de tenir en compte el rol de les protagonistes-Galatees, em plantejava –com a tercera hipòtesi– que l'anàlisi dels personatges secundaris femenins també podria resultar molt útil per determinar la representació de les dones en les obres de Shaw i

Simó. Seguint el model d'anàlisi mitocrítica proposat per Durand (1993)¹⁷⁰ m'he fixat en les combinatòries de situació dels personatges (tant dels principals com dels secundaris) i de la seva evolució. Després d'estudiar el paper de Mrs. Higgins, Mrs. Pearce, Mrs. Eynsfordhill i Clara (en *Pygmalion*) i Victòria (en *La salvatge*) puc afirmar que, certament, fixar-se en la seva representació resulta tant o més interessant que examinar el paper d'Eliza i *Dolores*, les quals, no fa falta dir-ho, ja han estat objecte d'atenció de la crítica literària en més d'una ocasió. Per contra, les figures femenines secundàries rarament han atret la curiositat dels estudiosos i, com he intentat demostrar al llarg de la meua anàlisi, són imprescindibles per conèixer més a fons el tractament de les dones en les obres seleccionades.

En primer lloc, he pogut trobar més connexions entre les dues obres a través de l'anàlisi dels personatges secundaris femenins perquè presenten moltes semblances. Per exemple, el rol de Victòria és equiparable al de la senyora Higgins i al de la minyona del professor, Mrs. Pearce; Victòria encarna el rol maternal de la mare del lingüista i, alhora, adopta el rol de Mrs. Pearce perquè s'encarrega de tenir cura de la casa del senyor Joaquim. Les similituds entre Victòria i les altres dues dones són tan estretes que semblen indicar que Simó, a banda d'inspirar-se amb la protagonista de Shaw, també tenia molt present el rol de les altres figures femenines de *Pygmalion*. A més, en totes dues obres s'estableix una relació de sororitat entre les joves protagonistes i les senyores adultes, que vetllen per protegir-les dels seus Pigmalións. Per contra, ni Eliza ni *Dolores* no mantenen cap relació d'amistat amb les companyes de la seva edat, amb les quals sembla que tinguin cert punt de rivalitat. D'una banda, Clara només es preocupa d'imitar Eliza per aconseguir ser com ella, sense parar compte en les incongruències que presenta l'actitud de la seva companya. D'altra banda, *Dolores* només critica les noies que coneix i les titlla d'immadures. El fet que cap de les dues protagonistes no tingui amigues de la seva edat i sexe treu a la llum el conflicte conegut com a "catfight", és a dir, la rivalitat establerta entre les dones –sobretot les joves– que es preocupen més de comparar-se i tractar de superar les seves iguals en lloc de crear un vincle d'amistat. Aquesta competició, transmesa socialment en les societats

¹⁷⁰ Vegeu apartat 2.2.2. "Mite i Literatura".

patriarcals, ha aconseguit dividir i enfrontar les dones, debilitant els vincles que podrien crear entre elles.

En segon lloc, després d'analitzar el comportament i la representació dels personatges secundaris femenins en totes dues obres, he pogut corroborar que la segona hipòtesi inicial no es compleix: les dones de l'obra de Shaw són més lliures i empoderades que les de l'obra de Simó. Mrs. Pearce i Mrs. Higgins són capaces de qüestionar l'autoritat patriarcal i, no només aconsegueixen defensar les seves idees i subvertir la posició d'inferioritat típicament associada al seu rol, sinó que, a més, són respectades pels homes (com el coronel Pickering i el professor Higgins). Mrs. Pearce i Mrs. Higgins demostren que les dones també podien tenir un rol actiu en la societat victoriana: la saviesa dels seus consells i l'encert de les seves crítiques constructives milloren el benestar de la llar i, de forma general, ajuden a construir una societat més tolerant i respectuosa. Cal recordar que Shaw inclou en l'obra, com a contrapunt al model de dona empoderada i progressista, la figura de dona tradicional i subordinada a partir dels personatges de Ms. i Mrs. Eynsford Hill.

Victòria intenta actuar de la mateixa manera que Mrs. Pearce i Mrs. Higgins per protegir *Dolores* de la conducta sospitosa de Joaquim però, a diferència de les seves predecessores, la seva voluntat es veurà frustrada. La minyona mor de forma sobtada pocs dies després d'haver posat en qüestió l'actitud de Joaquim i, segons la meua interpretació, tot sembla apuntar que ell l'enverina per evitar que s'interposi en el seu camí. La conclusió que se n'extreu de la tràgica fi de Victòria és que la rebel·lia contra l'autoritat patriarcal l'ha conduït a la mort. Higgins, per molt irat que estigui, no arriba mai als límits de foscor i crueltat de Joaquim i, a més, el professor permet que Mrs. Pearce guanyi certa autoritat dins la casa (encara que es tracti d'una dona treballadora que depèn del sou que ell li paga). Per tant, tot i compartir la manera de fer i de pensar amb Mrs. Pearce i Mrs. Higgins, en cap cas es pot considerar que Victòria sigui una dona lliure, ja que no pot escapar de les constriccions imposades pel poder del seu amo.

Els resultats de l'anàlisi em porten a pensar que l'obra de Simó s'inscriu en la tercera i darrera fase de l'escriptura femenina definida per Showalter, la "literatura de dona", que pot versar sobre qualsevol tema i no necessàriament ha de reivindicar els drets de les dones. A més, tal i com defensa Gabancho, la literatura de dona "ha de plantejar nous problemes, conflictes oberts" (1982: 63). Això no vol dir que les escriptores hagin d'amagar la seva identitat o naturalesa, sinó que no s'haurien de queixar constantment de la seva condició: "No hi ha literatura que pugui sortir a partir de sentir-se víctima, sinó precisament de la posició oposada: superar limitacions per suggerir solucions, alternatives, una nova visió de les coses" (*ibid.*). Penso que Simó aconsegueix superar aquesta visió criticada per Gabancho ja que no es plany de la posició de les dones i, en lloc de denunciar l'opressió i maltractaments que pateixen –sovint visibles en les seves obres, però no sempre des del to de denúncia– ofereix un retrat molt complex i heterogeni tant de dones com d'homes.

Seguint la metodologia de la mitoanàlisi,¹⁷¹ la qual amplia el camp de la mitocrítica i estudia els mites dominants d'un període concret, he tingut també en compte altres obres representatives que contenen mitemes relacionats amb Pigmalíó. Després de fer recerca sobre les intertextualitats en les obres analitzades i d'aprofundir en les narratives sobre el mite de Pigmalíó, he pogut comprovar que la quarta i darrera hipòtesi que inicialment em plantejava sí que es compleix: a banda de la versió del mite de Pigmalíó recollida per Ovidi, Shaw i Simó beuen d'altres fonts i, per tant, les intertextualitats presents en les seves obres van més enllà de *Les Metamorfosis*. De la mateixa manera, Simó no té únicament en compte la relectura de Shaw i en la seva novel·la s'hi troben al·lusions a altres re-interpretacions del mite, posteriors a l'obra del dramaturg irlandès.

Pel que fa a *Pygmalion*, cal destacar que l'obra mostra certs punts en contacte amb un parell de rondalles molt conegudes: "La Ventafocs" i "La Blancaneus". *Pygmalion* comparteix l'element del "déclassement" amb "La Ventafocs" i, de fet, Shaw és el primer escriptor que incorpora aquest tema en una narrativa basada en el mite de

¹⁷¹ Gutiérrez (2012) explica en què consisteix aquesta metodologia. Vegeu apartat 2.2.2. "Mite i Literatura".

Pigmalió; a banda, s'aprecien molts paral·lelismes entre les dues protagonistes femenines (Eliza i Ventafocs). Pel que fa a “La Blancaneus”, hi ha dos elements que permeten relacionar les dues obres: la xocolatina amb què Higgins convenç Eliza d'acceptar la seva proposta (equiparable a la poma enverinada) i el mirall que incomoda Eliza en arribar a casa del professor.

A banda, *Pygmalion* recull intertextos d'altres obres literàries que, molt probablement, Shaw coneixia i havia llegit com, per exemple, la novel·la de Tobias Smollett, *The Adventures of Peregrine Pickle* (1751). Aquesta obra narra la història d'un senyor benestant, Peregrine Pickle, que rescata una pidolaire del carrer i decideix educar-la com a una senyoreta. Aquest mateix esquema es repeteix a la novel·leta *Der neue Pygmalion* (1823) de Karl Immermann, la qual narra com Werner prova d'educar una camperola per ajudar-la a millorar el seu estatus social. Eliza també presenta moltes similituds amb la protagonista de l'obra de Boucicault, *Grimaldi; or the Life of an Actress* (1855), ja que totes dues són òrfenes, floristes i viuen a Covent Garden i, a més, cap de les dues acaba cansant-se amb el seu Pigmalió. Una darrera possible influència de la literatura victoriana és l'obra de Gilbert, *Pygmalion and Galatea* (1871), en la qual el mite de Pigmalió serveix per parodiar els costums de l'època victoriana.

En tot cas, la principal influència en l'obra de Shaw –i tenint en compte la ideologia socialista de l'escriptor– és, sens dubte, Henrik Ibsen, amb qui comparteix el desgrat per les convencions socials i per les institucions tradicionals, com ara el matrimoni. La influència de l'escriptor noruec és evident al llarg de tota la carrera literària de Shaw, fins al punt que li dedica el llibre *The Quintessence of Ibsenism* (1891), en què resumeix els aspectes principals del teatre innovador d'Ibsen amb la intenció de renovar i revolucionar el teatre britànic. En *Pygmalion* s'aprecia una influència directa de l'obra *A Doll's House* (1889) en què la protagonista, Nora, es rebel·la contra el rol de dona submissa i fa front a la imposició del seu marit, Torvald. De la mateixa manera, Eliza també s'encara a l'autoritat masculina, representada pel professor Higgins. Totes dues dones lluiten per la seva llibertat i refusen ser debilitades a les mans d'homes i, durant el procés d'independització, s'ajuden de l'educació, ja que s'adonen que aquesta les farà més poderoses i fortes.

La salvatge, a banda d'estar inspirada en l'obra de Shaw, també recull una gran multiplicitat de referents literaris que abracen cultures, llengües i períodes literaris molt diferents. En primer lloc (i com ja hem vist en l'obra de Shaw), s'aprecia una clara referència a la tradició popular a partir del conte "La Ventafocs" ja que, a més de representar la transformació física d'una noia que passa de ser una drapaire mal vestida a una jove elegant, es menciona, de forma literal, el nom de "Ventafocs" (LS, 253). Les protagonistes de Shaw i Simó comparteixen moltes característiques amb Ventafocs però, gràcies a la supressió de l'element màgic de la fada, aquestes obres contemporànies permeten establir connexions amb les problemàtiques socials del classisme o la violència de gènere. A més, les protagonistes del segle XX s'oposen a Ventafocs perquè són més autosuficients i, al final de les obres, no depenen de cap príncep que cuidi d'elles. Una segona al·lusió a la literatura popular es troba en la referència a la llegenda alemanya de Faust, ja que Joaquim desitjaria convertir-se en aquest personatge per poder rejuvenir-se i ser més pròxim a *Dolores*.

Pel que fa a la literatura universal, cal destacar les nombroses connexions que *La salvatge* presenta amb *Lolita*, de Vladimir Nabokov, *Pinotxo* de Carlo Collodi i *Frankenstein* de Mary Shelley. Més enllà de l'evolució física i psicològica, hem vist que *Dolores* presenta moltes similituds amb *Lolita*, el titella i el monstre i, de la mateixa manera, els paral·lelismes entre Joaquim i Humbert-Humbert difícilment passen per alt. En tots els casos l'element de l'orfandat és compartit pels protagonistes, de manera que aquestes obres porten a l'extrem el vincle entre les Galatees i els seus Pigmalió. Mentre que les relectures de Simó i Nabokov posen l'accent al desig sexual que les noies desperten als seus Pigmalió, les versions de Collodi i Shelley subratllen el tret de la paternitat i el fet de crear vida a partir de matèria inerta. En totes quatre obres Galatea esdevé la protagonista central de la història, de manera que aquestes narracions subverteixen la representació tradicional del creador-Pigmalió com a element principal del mite.

La crítica literària ja ha posat de manifest les al·lusions a la francmaçoneria en *La salvatge*, com ara les referències a l'arxiconeguda opereta de Mozart, *La flauta màgica*, o la rellevància dels símbols maçònics –com les eines escultòriques– i dels números.

Finalment, la novel·la és plena d'al·lusions a obres i escriptors de la literatura catalana. *Dolores* presenta certes similituds amb algunes de les protagonistes de Rodoreda, com ara Cecília Ce, d'*El carrer de les Camèlies*, o Natàlia-Colometa, de *La plaça del Diamant*. A banda de remetre a Rodoreda, *La salvatge* també recopila un gran nombre de versos de la tradició poètica catalana, fet que subratlla l'interès de Simó per la poesia. L'obra recull versos de Joan Oliver, Vinyoli, Verdaguer, Maragall, Carner, Riba, Salvat-Papasseit, Foix, Torres, Espriu, Ferrater, Estellés, Martí i Pol i Ausiàs March.

En definitiva, gràcies a una anàlisi que parteix de la lectura atenta en clau de gènere de *Pygmalion* i *La salvatge*, he pogut acarar dues Galatees contemporànies i veure com reprodueixen i, a la vegada, subverteixen, característiques pròpies de la Galatea del mite clàssic. Aquesta comparativa no hagués estat possible sense una recerca prèvia sobre literatura comparada –la qual ha esdevingut l'eix vertebrador de la metodologia utilitzada–, i la relació entre la literatura i la mitologia i, en concret, *Les Metamorfosis* d'Ovidi. D'altra banda, considero del tot necessari contextualitzar les obres abans d'analitzar-les i, més encara, si es busca fer una anàlisi literària des de la perspectiva de gènere, ja que la condició de les dones ha evolucionat molt al llarg de la història i, per tant, algunes conductes o actituds que es podrien considerar revolucionàries o progressives a principi del segle XX, no ho serien tant (o, fins i tot, gens) a finals del mateix segle. Aquest és un dels principals motius pels quals considero que Eliza és una Galatea més avançada, des d'una mirada feminista, que la seva descendent mediterrània, *Dolores*.

Voldria ressaltar la validesa d'estudiar la recepció dels mites clàssics en funció dels personatges secundaris o subordinats, com seria Galatea enfront de Pigmalíó, i explorar les reinterpretacions posteriors que se n'han fet d'aquests. Seguint en la mateixa línia, l'anàlisi dels personatges secundaris d'una obra literària també treu a la llum detalls molt significants i, com he comprovat en la meua anàlisi, les figures secundàries poden arribar a ser tant o més complexes que els personatges principals. Crec que és una tasca encara pendent i que pot resultar molt valuosa no només pels estudis de gènere, en tant que permet conèixer més a fons un gran nombre de dones que queden relegades a un segon pla, sinó que també pels estudis de gerontologia:

rarament trobem protagonistes d'edat senil, mentre que força personatges secundaris tenen una edat més avançada, com Mrs. Pearce i Mrs. Higgins.

Per acabar, espero que s'escriguin moltes més històries sobre Galatees, ja siguin fortes, lliures i independents o indecises, submises i manipulables perquè, siguin com siguin, els seus relats ens ajuden a reflexionar sobre la condició de les dones en la societat. Encara que aquesta no sigui la finalitat del text, encara que els autors persegueixin fer literatura *per se*, encara que una obra literària no sigui (o hagi de ser) un pamflet, la literatura no és neutra sinó que mostra i representa discursos i ideologia i sempre és possible llegir-la duent les ulleres de la perspectiva de gènere. I, més que possible, de vegades és fins i tot necessari fer-ne aquesta lectura: primer ens cal entendre on som per saber on volem arribar a ser.

7. REFERÈNCIES

- [Martí] F[arreras, Celestino] (1969, 19 de febrer). Crítica de teatro. El Pigmalión de Shaw, en una gran versió de Joan Oliver. *Tele-Exprés*, p. 24.
- Adams, Elsie (1974). Feminism and Female Stereotypes in Shaw. *The Shaw Review*, 17(1), pp. 17-22.
- Alborch, Carmen (2002). *Malas: rivalidad y complicidad entre las mujeres*. Madrid: Debolsillo.
- Alcina, Juan Francisco (1998). El poeta como Dios: la poética de Landino en España (de Francesc Alegre a Alfonso de Carvallo). *Salina*, 12, pp. 40-49.
- Alston, Theodore; Carr, Daniel (2016). George Bernard Shaw on Anesthesia. *Journal of Anesthesia History*, 2, pp. 37-41.
- Altamirano, Sebastián (2013). Pygmalion: la fuerza creadora ajena al amor. *Revista De Lenguas Modernas*, 18. Consultat de: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/rlm/article/view/12355>
- Álvarez, Juan Antonio (1984). *Pygmalion: lengua y clase social*. *Aula Abierta*, 41-42, pp. 61-96.
- American Comparative Literature Association (1989). Undergraduate Committee Report. *ACLA Newsletter*, 20(2).
- Appiah, Anthony (1995). Geist Stories. Dins Charles Bernheimer (Ed.), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* (pp. 51-57). Londres: The Johns Hopkins University Press.
- Aritzeta, Margarida (2014). *Retrats - Isabel-Clara Simó*. Barcelona: AELC.
- Aritzeta, Margarida (2020). L'escriptora compromesa. *Serra d'Or*, 723, pp. 19-21.
- Armenteras, Antonio de (1948, 30 de maig). Comedia. Reposició de *Pigmalión*. *Solidaridad Nacional*.
- Armenteras, Antonio de (1958, 8 d'abril). Los estrenos del Domingo. Candilejas. *Cándida*, de Bernard Shaw. *La Prensa*, p. 10.
- Atkinson, Brooks (1973). Theater Review. Dins Bernard Beckerman i Howard Siegman (Eds.), *On Stage: Selected Theater Reviews from the New York Times, 1920-1970* (pp. 374-375). Nova York: Arno Press.

- Audí, Marc (2021). Regards croisés dans La salvatge d'Isabel-Clara Simó. *Catalonia*, (29), pp. 21-29.
- Ávila, Iván Darío (2014). El nomadismo filosófico de Rosi Braidotti: una alternativa materialista a la metafísica de la presencia. *Tabula Rasa. Bogotá – Colombia*, 21, pp. 167-184.
- Babits, Mihály (1935). *Az európai irodalom története*. Consultat de: <https://mek.oszk.hu/06300/06304/06304.htm>
- Badia, Lola (1986). Per la presència d'Ovidi a l'Edat Mitjana Catalana amb notes sobre les traduccions de les Heroides i de les metamorfosis al vulgar. Dins Fernando Valls (Ed.), *Studia in honorem prof. M. De Riquer Vol 1* (pp. 79-109). Barcelona: Quaderns Crema.
- Badia, Lola (1993). "Aucis amors". Teoria i pràctica del desengany d'amor segons Joan Roís de Corella. Dins Nascimento Aires Augusto i Cristina Almeida Ribeiro (Coords.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval, Vol. 3* (pp. 275-282). Lisboa: Cosmos.
- Bagby, Lewis; Sigalov, Pavel (1987). The semiotics of names and naming in Tolstoj's "The Cossacks". *The Slavic and East European Journal*, 31(4), pp. 473-489.
- Bartrina, Francesca (2005). La crítica literària feminista a Catalunya en els darrers trenta anys. *Literatures*, 3, pp. 89-102.
- Bascom, William (1965). The Forms of Folklore: Prose Narratives. *The Journal of American Folklore*, 78(307), pp. 3-20.
- Bassnett, Susan (1998). ¿Qué significa literatura comparada hoy?. Dins Dolores Romero (Ed.), *Orientaciones en literatura comparada* (pp. 87-101). Madrid: Arco Libros.
- Bauschatz, Paul (1998). The Uneasy Evolution of My Fair Lady from Pygmalion. *Shaw: The Annual of Bernard Shaw Studies*, 18, pp. 181-189.
- Beauvoir, Simone de (1968). *El segon sexe*, Josep Maria Castellet (Ed.). (Hermínia Grau de Duran i Carme Vilaginés, Trads.). Barcelona: Edicions 62.
- Beauvoir, Simone de (2015[1949]). *The Second Sex*. Londres: Vintage Classics.
- Bellow-Watson, Barbara (1972[1964]). *A Shavian Guide to the Intelligent Woman*. Nova York: The Norton Library.

- Benach, Joan Anton (1969, 21 de febrer). Romea. Pigmalión en homenaje a Pompeu Fabra. *El Correo Catalán*, p. 27.
- Benguereel, Xavier; Oliver, Joan (1999). *Epistolari*. Lluís Busquets (Ed.). Barcelona: Proa.
- Bennett, Betty T. (1990). Love and Egocentricity: Teaching *Alastor* and *Prometheus Unbound* with Mary Shelley's *Frankenstein*. Dins Spencer Hall (Ed.), *Approaches to Teaching Shelley's Poetry* (pp. 76-78). Nova York: MLA.
- Bentley, Eric (1957). *Bernard Shaw 1856-1950*. Nova York: New Directions.
- Berger, John (1977). *Ways of Seeing*. Londres: Penguin Books.
- Bermejo, Dolors (2000). Una escriptora compromesa amb les dones. *El Temps*, 18, pp. 10-12.
- Bermejo, José Carlos (1996). *Los orígenes de la mitología griega*. Madrid: Akal.
- Bernheimer, Charles (Ed.). (1995). *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Londres: The Johns Hopkins University Press.
- Berst, Charles A. (1973). *Bernard Shaw and the Art of Drama*. Urbana: University of Illinois Press.
- Berst, Charles A. (1976). Bernard Shaw - Scholarship of the Past 25 years, and Future Priorities. A Transcript of the 1975 MLA Conference of Scholars on Shaw. *The Shaw Review*, 19(2), pp. 56-72. Consultat de: <http://www.jstor.org/stable/40683001>
- Berst, Charles A. (1995). *Pygmalion: Shaw's Spin on Myth and Cinderella*. Nova York: Twayne.
- Bescós, Pere (2007). *Humanisme i traducció catalana durant la segona meitat del segle XV: Ferran Valentí, Arnau d'Alfarràs, Francesc Alegre i Aleix de Barcelona*. (Tesina: Universitat Pompeu i Fabra). Consultat de: <https://respositori.upf.edu>.
- Bescós, Pere (2020). De "Las metamorfosis" de Ovidio a las "Transformacions" de Francesc Alegre. Dins Laura Ranero i Pablo Rodríguez (Eds.), *La tradición clásica* (pp. 67-83). Salamanca: Publicaciones del IEMYRhd.
- Bieder, Maryellen (2005). XII. Carmen de Burgos: Una mujer espanyola moderna. Dins Lisa Vollendorf (Ed.), *Literatura y feminismo en España, S. XV-XXI* (pp. 225-240). (Giovanna Urdangarain, Trad.). Barcelona: Icaria.

- Bloom, Harold (Ed.) (1988). *George Bernard Shaw (Bloom's Modern Critical Views)*. Nova York: Chelsea House Publishers.
- Boada, Júlia (2007). *Dones: de ciutadanes a sotmeses*. Treball de recerca. Girona: IES Santiago Sobrequés.
- Boada-Montagut, Irene (2003). *Women write back: Irish and Catalan short stories in colonial context*. Dublin: Irish Academic Press.
- 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, pp. 55-80.
- Booth, Michael (1991). *Theatre in the Victorian Age*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bou, Enric (Dir.) (2000). *Nou diccionari 62 de la literatura catalana*. Barcelona: Edicions 62.
- Bou, Enric. (Dir.) (2009). *Panorama crític de la literatura catalana: Segle xx. De la postguerra a l'actualitat*. Barcelona: Vicens Vives.
- Bouloumié, Arlette (1991). Mythe et réécriture. Dins Michel Tournier (Ed.), *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*. París: Gallimard.
- Boyle, Anthony J. (2007). Ovid and Greek Myth. Dins R. D. Woodard (Ed.), *The Cambridge Companion to Greek Mythology* (pp. 355-382). Cambridge: Cambridge University Press.
- Brabo, Pilar; Ortiz, Carmen (1986). *Estudio sociológico sobre la mujer ante la política y el feminismo*. Madrid: Instituto de la Mujer.
- Braidotti, Rosi (1994). *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Columbia: Columbia University Press.
- Braidotti, Rosi (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.
- Braidotti, Rosi (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*. Barcelona: Gedisa.
- Broch, Àlex (1980) *Literatura catalana dels anys setanta*. Barcelona: Grup62.
- Broch, Àlex (1980). Dues notes sobre la novel·la dels setanta: Balanç d'urgència. *Cairell*, 3, pp. 41-47.
- Broch, Àlex (1988). La literatura catalana 1968-1988. Síntesi de situació. Dins *Actes del vuitè col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes / II*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- Broch, Àlex (1988). La nova novel·la catalana. 1970-1985. *Ullal*, 12, pp. 50-57.
- Broch, Àlex (1988). La novel·la catalana. 1968-1986. Dins *De la literatura com a signe*. València: Eliseu Climent Editor.
- Broch, Àlex (1988). La novel·la catalana. 1970-1985. *Butlletí dels mestres*, 220, pp. 19-20.
- Broch, Àlex (1992). *70-80-90*. València: Eliseu Climent Editor.
- Broch, Àlex (1996). Els narradors de la generació dels setanta. Dins *La generació dels setanta: 25 anys. Quaderns divulgatius, num. 6*. Barcelona: AELC.
- Broch, Àlex (1997). Les escriptores de la generació dels setanta. De la dona víctima a la dona personatge. Dins *Paraula de dona. Actes del Col·loqui "Dones, Literatura i Mitjans de Comunicació"*. Tarragona: Diputació de Tarragona.
- Broch, Àlex (1998). Literatura contemporània. 1960-1995. Dins *Història de la Cultura Catalana. Volum X. 1939-1990*. Barcelona: Edicions 62.
- Broch, Àlex (1999). Els anys setanta i vuitanta: una visió general del període. Dins *Literatura Catalana Contemporània*. Barcelona: UOC / Proa.
- Broch, Àlex (Dir.) (2008). *Diccionari de la Literatura Catalana*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- Broch, Àlex; Cònsul, Isidor i Llorca, Vicenç (1997) (Eds.). *Panorama de la Literatura Catalana*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes.
- Brodzki, Bella (1994). Changing Masters: Gender, Genre, and the Discourses of Slavery. Dins Margaret R. Higonnet (Ed.), *Borderwork: Feminist Engagements with Comparative Literature* (pp. 42-60). Ithaca: Cornell University Press.
- Brooks, Peter (1995). Must We Apologize?. Dins Charles Bernheimer (Ed.), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* (pp. 97-106). Londres: The Johns Hopkins University Press.
- Brough, William (1867). *Pygmalion or the Statue Fiar*. Londres: T.H. Lacy.
- Brown, Sarah Annes (1999). *The Metamorphosis of Ovid. From Chaucer to Ted Hughes*. Trowbridge: Duckworth.
- Burkert, Walter (1979). *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*. Berkeley: University of California Press.
- Butler, Judith (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4), p. 519.

- Butler, Stephen Henry (1984). *The Pygmalion Motif and Crisis of the Creative Process in Modern Fiction*. (Tesi doctoral: Universitat de Brandeis).
- Buxton, Richard (1994). *Imaginary Greece: The Contexts of Mythology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Buxton, Richard (2004). *Todos los dioses de Grecia*. Madrid: Anaya.
- Buzwell, Greg (2016). Daughters of decadence: the New Woman in the Victorian fin de siècle. *British Library*. Consultat de: <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/daughters-of-decadence-the-new-woman-in-the-victorian-fin-de-siecle>
- Byatt, Antonia (2004). Introduction. Dins Maria Tatar (Ed.), *The Grimm Reader: The Classic Tales of the Brothers Grimm*. Nova York: Norton & Company.
- C[ala, Manuel de] (1943, 3 de juliol). Teatros. En el Tivoli. Presentación de la compañía del Teatro de la Comedia de Madrid. *El Noticiero Universal*, p. 7.
- C[ala, Manuel de] (1948, 29 de maig). Teatros. En el Comedia. Reposición de *Pigmalión*, por Catalina Bárcena. *El Noticiero Universal*, p. 8.
- Cabré, Mària Àngels (Ed.) (2021). Introducció. Dins *Montserrat Roig: Som una ganga*. Barcelona: Comanegra.
- Cadenes, Núria (Ed.) (2021). *No tinguis èxit. Cultura, feminisme i nació (1968-2019)*. Barcelona: Comanegra.
- Caine, Barbara (1997). *English feminism 1780-1980*. Oxford: Oxford University Press.
- Campbell, Karlyn Kohrs (1989). *Man cannot speak for her: A critical study of early feminist rhetoric, vol. 1*. Nova York: Praeger.
- Cantarella, Eva (2012). Identitat, gènere i sexualitat en el món antic. Dins Joana Zaragoza i Gemma Fortea (Eds.), *Mulieres: Mirades sobre la dona a Grècia i a Roma* (pp. 19-33). Tarragona: Arola Editors.
- Capmany, Maria Aurèlia (1970). *El feminismo ibérico*. Barcelona: Tau.
- Capmany, Maria Aurèlia (1971a). *La dona a Catalunya. Consciència i situació*. Barcelona: Edicions 62.
- Capmany, Maria Aurèlia (1971b). *Quim/Quima*. Barcelona: Estela.
- Capmany, Maria Aurèlia (1973). *El feminisme a Catalunya*. Barcelona: Nova Terra.
- Capmany, Maria Aurèlia (1977, 1 de juny). Feminisme i felicitat. *Mundo diario*.

- Capmany, Maria Aurèlia (1992). *Maria Aurèlia Capmany. Homenatge*. Barcelona: Centre Català del Pen, Ajuntament de Barcelona.
- Caputi, Jane (1992). On Psychic Activism: Feminist Mythmaking. Dins Carolyne Larrington (Ed.), *The Feminist Companion to Mythology* (pp. 425-440). Londres: HarperCollins Publishers.
- Carbó, Ferran (2006). Quatre poemes amb gall en l'evolució de Joan Vinyoli. *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, 11, pp. 63-78.
- Casasús, Josep Maria (2020). Isabel-Clara Simó, periodista d'arrels. *Revista de Catalunya*, 309, p. 127-132.
- Catling, P.S. (1981, 12 d'abril). Love by Letter. *Sunday Telegraph*, p. 256.
- Chapkis, Wendy (1997). *Live Sex Acts: Women performing erotic labour*. Nova York: Routledge.
- Charlon, Anne (1990). *La condició de la dona en la narrativa catalana, (1900-1983)*. Barcelona: Edicions 62.
- Charlon, Anne (1999). Un pont entre les consciències: les ficcions d'Isabel-Clara Simó. *L'Aiguadolç*, 25, pp. 19-28. Consultat de: <https://raco.cat/index.php/Aiguadolc/article/view/65251>.
- Chen, Lihua (2006). A feminist perspective to Pygmalion. *Canadian Social Science*, 2(2), pp. 41-44.
- Chiani, Miriam Neri (2012). *Cuando el narrador escucha. Sobre la presencia de la música en los textos críticos y narrativos de Marcelo Cohen (1973-2008)*. (Tesi doctoral: Universitat Nacional de La Plata). Consultat de: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis-/te.764/te.764.pdf>
- Cisneros, Miguel (2021). *George Bernard Shaw y España Una relación desigual*. (Tesi doctoral: Universitat Pablo de Olavide). Consultat de <https://rio.upo.es/xmlui/bitstream/handle-/10433/11640/cisneros-perales-tesis-2021.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Coates, Jennifer (1995). Language, gender and career. Dins Sara Mills (Ed.), *Language and Gender: Interdisciplinary Perspectives* (pp. 13-30). Londres: Longman.
- Cobbe, Frances Power (1869). The Final Cause of Woman. Dins Josephine Butler (Ed.), *Woman's Work and Woman's Culture* (pp. 1-26). Londres: Macmillan.

- Coll, Julio (1943, 10 de juliol). El teatro. Adriana y cuatro actos de Pigmalión. *Destino*, p. 312.
- Coll, Pep (1989). *Totes les dones es diuen Maria*. València: Narratives 3 i 4.
- Coll-Vinent, Sílvia (1996). El *match* Chesterton-Shaw la polèmica i el periodisme d'entreguerres a Catalunya. *Revista de Catalunya*, 107, pp. 40-50.
- Colliss, Jacky (2015). *Red: A History of the Redhead*. Nova York: Black Dog & Leventhal.
- Collodi, Carlo (1883). *The Adventures of Pinocchio*. Consultat de: https://fathom.lib.uchicago.edu/2/72810000/72810000_pinocchio.pdf.
- Conca, Maria i Guia, Josep (2006). De la Font Roja al Canigó. Dins Vicent Boscà (Dir.), *Isabel-Clara Simó, un somriure compromés*, pp. 87-90. València: Saó.
- Condorcet, Marquis de (2020[1790]). *Sur l'Admission des femmes au droit de cité*. París: Les explocrapatouilleurs.
- Connell, Raewyn (1995). *Masculinities* (2a ed.). Londres: Routledge.
- Conolly, Leonard W. (2013). Bernard Shaw and the Archbishop's Daughter. Dins D. A. Hadfield i Jean Reynolds (Eds.), *Shaw and Feminisms: On Stage and Off* (pp. 95-111). Gainesville: UP of Florida.
- Conolly-Smith, Peter (2009). Shades of Local Color: 'Pygmalion' and its Translation and Reception in Central Europe, 1913-1914. *Shaw*, 29, pp. 127-144.
- Cortés, Carles (2003). Temàtica i personatges en l'obra d'Isabel-Clara Simó. *Actes del Dotzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Volum I* (pp. 365-380). Barcelona: Abadia de Montserrat.
- Cortés, Carles (2018). Les narradores catalanes del segle XX i XXI: la generació pont. *Catalonia*, 23, pp. 3-16.
- Cortés, Carles (2021). La narrativa breu d'Isabel-Clara Simó: a propòsit d'uns contes inèdits. *Catalonia*, 29, pp. 3-20.
- Cortés, Carles (2022). L'expressió de la violència en la narrativa d'Isabel-Clara Simó. *REC - Revue d'Études Catalanes*, N° 6. *Isabel-Clara Simó: Entre journalisme et littérature / Entre periodisme i literatura*, pp. 40-49.
- Costello, Donald P. (1965). *The Serpent's Eye: Shaw and the Cinema*. Indiana: Notre Dame UP.
- Cristóbal, Vicente (2003). Pigmalión y la estatua: muestras de un tema ovidiano en la poesía española. *Cuadernos de Filología Clásica*, 23(1), pp. 63-87.

- Croce, Benedetto (1998[1903]). La literatura comparada. Dins Maria José Vega i Neus Carbonell (Eds.), *La literatura comparada: principios y métodos* (pp. 32-35). Madrid: Gredos.
- Cruz, Miquel Antoni (2017a). *La revista Canigó (1954-1983), un referent cultural i literari del Països Catalans*. (Tesi doctoral: Universitat d'Alacant). Consultat de: <http://hdl.handle.net/10045/69728>.
- Cruz, Miquel Antoni (2017b): Canigó, gairebé trenta anys d'expressió literària. Les veus femenines del segle XX a Catalunya. Dins Isabel Marcillas (Ed.), *Dones i identitats: realitats i imaginàries* (pp. 31-43). Alacant: Universitat d'Alacant.
- Cullens, Chris (1994). Female Difficulties, Comparativist Challenge: Novels by English and German Women, 1752–1814. Dins Margaret R. Higonnet (Ed.), *Borderwork: Feminist Engagements with Comparative Literature* (pp. 100-119). Ithaca: Cornell University Press.
- Curtius, Ernst Robert (1948). *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Bern: A. Francke Verlag.
- D[íaz] P[laja], A[urora] (1957, 20 de maig). G. Bernardo Shaw, en el Palacio de la Música. *Solidaridad Nacional*, p. 11.
- Damrosch, David (1995). Literary Study in an Elliptical Age. Dins Charles Bernheimer (Ed.), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* (pp. 122-133). Londres: The Johns Hopkins University Press.
- Davies, Catherine (1994). *Contemporary feminist fiction in Spain. The work of Montserrat Roig and Rosa Montero*. Oxford: Berg Publishers.
- Deeney, John (1990). *Comparative literature from Chinese perspectives*. Shenyang: Liaoning University Press.
- Delor, Rosa (2014). *La Càbala i Espriu. Una poètica de la llum*. Barcelona: Balasch editors.
- Dickerson, Vanessa (Ed.) (1995). *Keeping the Victorian House: A Collection of Essays*. Londres i Nova York: Routledge.
- Dingsdale, Ann (2007). *Kensington Society. Oxford Dictionary of National Biography*. Consultat de: <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/92488>
- Dixson, Miriam (1999). *The Real Matilda: Women and Identity in Australia -1788 to the Present*. Sydney: New South Wales UP.

- Doherty, Lillian (2001). *Gender and the Interpretation of Classical Myth*. Londres: Bloomsbury.
- Doherty, Lillian (2008). Putting the Women Back into the Hesiodic Catalogue of Women. Dins V. Zajko i M. Leonard (Eds.), *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought* (pp. 421-462). Oxford: Dolce.
- Doolittle, Hilda (1986). "Pygmalion". Dins *Collected Poems 1912-1944*. Nova York: New Directions.
- Dowden, Ken (1995). Approaching Women through Myth: Vital Tool or Self-Delusion. Dins Richard Hawley i Barbara Levick (Eds.), *Women in Antiquity: New assessments* (pp. 44-58). Oxfordshire: Routledge.
- Duch, Montserrat i Ferré, Meritxell (2016). *De súbdites a ciutadanes. Dones a Tarragona, 1939-1982*. Tarragona: Publicacions URV.
- Dukore, Bernard F. (1980). Introduction. Dins *The Collected Screenplays of Bernard Shaw* (pp. 1-178). Londres: Prior.
- Dunglas, Marie; Rouch, Hélène (1978). Après les femmes, les boeufs voteront-ils?. *Parole!, 1*, pp. 62-64.
- Dupláa, Christina (1996). *La voz testimonial en Montserrat Roig*. Barcelona: Icaria.
- Duran, Eulàlia; Solervicens, Josep (Eds.) (1996). *Renaixement a la carta*. Vic: Eumo.
- Durand, Gilbert (1992). *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*. París: Dunod.
- Durand, Gilbert (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis*. (Alain Verjat, Trad.). Barcelona: Anthropos.
- Dyhouse, Carol (2021). *Girls Growing Up in Late Victorian and Edwardian England*. Adbingdon: Routledge.
- Edmunds, Lowell (1990). Introduction: The Practice of Greek Mythology. Dins Lowell Edmunds (Ed.), *Approaches to Greek Myth* (pp. 1-20). Baltimore: Johns-Hopkins University Press.
- Ellman, Mary (1968). *Thinking about Women*. Nova York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Ervine, St. John (1956). *Bernard Shaw: His Life, Work and Friends*. Nova York: William Morrow.
- Escario, Pilar; Alberdi, Inés; López, Ana Inés (1996). *Lo personal es político. El Movimiento Feminista en la transición*. Instituto de la Mujer.

- Estrada, Maria Antonia de Isabel (2001). *George Bernard Shaw y John Osborne: recepción y recreación de su teatro en España durante el franquismo*. (Tesi doctoral: Universidad Complutense de Madrid). Consultat de: [George Bernard Shaw y John Osborne : recepción y recreación de su teatro en España durante el franquismo \(ucm.es\)](http://www.ucm.es)
- Evans, Elizabeth (2015). *The Politics of Third Wave Feminisms: Neoliberalism, Intersectionality, and the State in Britain and the US*. Nova York. Palgrave Macmillan.
- Evans, Tom F. (1997). *George Bernard Shaw: The Critical Heritage*. Londres: Routledge.
- Everding, Robert (1998). Shaw and the popular context. Dins Christopher Innes (Ed.), *The Cambridge Companion to George Bernard Shaw* (pp. 309-33). Cambridge: Cambridge University Press.
- F[laquer, Alfonso] (1948, 29 de maig). Teatro de la Comedia. Pigmalión. *La Prensa*, p. 7.
- Fabre, Jaume (2020). Isabel-Clara Simó, en la frontera entre periodisme i literatura. *Serra d'Or*, 723, pp. 22-24.
- Fàbrega, Valentí (1993). Les *Transformacions* del poeta Ovidi segons la versió de Francesc Alegre: el mite de Pigmalión. *Zeitschrift für Katalanistik*, 6, pp. 73-96.
- Fairbain, Jack (n.d.). The Pygmalion Myth: Comparing the Metamorphoses myth to the Post Ovidian work 'Picture of Dorian Gray' by Oscar Wilde. Consultat de: [https://www.academia.edu/2602913/The Pygmalion Myth Comparing the Metamorphoses myth to the Post Ovidian work Picture of Dorian Gray by Oscar Wilde](https://www.academia.edu/2602913/The_Pygmalion_Myth_Comparing_the_Metamorphoses_myth_to_the_Post_Ovidian_work_Picture_of_Dorian_Gray_by_Oscar_Wilde)
- Farrés, Ramon (2009). Traducció literària i creació. El comparatisme com a zona de contagi. Dins Picornell i Pons (Eds.), *Literatura i cultura: aproximacions comparatistes* (pp. 145-164). Palma: Lleonard Muntaner.
- Febo, Giuliana di (1979). *Resistencia y movimiento de mujeres en España 1936- 1976*. Barcelona: Icaria.
- Febrés, Xavier (1985). *Isabel-Clara Simó. Montserrat Roig*. Barcelona: Laia.

- Fernández-Rodríguez, Carolina (2008). *Pretty Woman* (1990). Dins Donald Haase (Ed.), *Greenwood Encyclopedia of Folk and Fairy Tales, Volume 2*. Londres: Greenwood Press.
- Ferrater, Josep; Oliver, Joan (1988). *Joc de cartes. Epistolari 1948-1984*. Barcelona: Edicions 62.
- Ferré, Meritxell (2017). *El maig de les dones: el moviment feminista a Catalunya durant la Transició*. Tarragona: Arola.
- Ferrer, José Antonio (1996). *La Masonería española: la Historia en sus textos*. Madrid: Istmo.
- Finney, Gail (1989). *Women in Modern Drama: Freud, Feminism, and European Theater at the Turn of the Century*. Londres: Cornell University Press.
- Flaquer, Alfonso (1943, 3 de juliol). Teatro Tívoli. Presentación de la compañía de teatro de la Comedia, de Madrid, con *Pygmalion*. *La Prensa*, p. 4.
- Fluixà, Josep Antoni (1994). Isabel-Clara Simó: La literatura tendeix a fer objecte literari la dona. *L'Illa*, p. 11. València: Edicions Bromera.
- Foguet, Francesc (2004a). La dramaturgia espanyola en els escenaris catalans durant la guerra i la revolució 1936-1939. *Assaig de Teatre*, 43, pp. 139-174.
- Foguet, Francesc (2004b). La dramaturgia estrangera als escenaris catalans durant la guerra i la revolució (1936-1939). *Els marges*, 74, pp. 27-52.
- Fokkema, Douwe (1998). La literatura comparada y el problema de la formación del canon. Dins Dolores Romero López (Ed.), *Orientaciones en literatura comparada* (pp. 225-252). Madrid: Arco Libros.
- Folguera, Pilar (1988). El feminismo en la era del cambio. *Historia 16 - Monográfico "La Mujer en España"*. Consultat de: <https://www.vallenajerilla.com/berceo/folguera/feminismoenlaeradelcambio.htm>
- Fraistat, Neil; Denlinger, Elizabeth; Viglianti, Raffaele (1991). *Shelley-Godwin Archive*. Consultat de: <http://shelleygodwinarchive.org/>
- Francés, Maria Àngels (2008). *Literatura i feminisme: L'hora violeta, de Montserrat Roig*. (Tesi doctoral: Universitat d'Alacant).
- Francés, Maria Àngels (2012). *Montserrat Roig: feminisme, memòria i testimoni*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- Francés, Maria Àngels (2016). Montserrat Roig i el feminisme. *Nous Horitzons*, 214, pp. 46-51. Consultat de: <http://www.noushoritzons.cat/ca/file/159585/download%3Ftoken=I6-Hsw5hI>
- Francés, Maria Àngels (2022). Inscrit en el cos: La condició d la dona en les primeres novel·les d'Isabel-Clara Simó. *REC - Revue d'Études Catalanes*, n^a 6. *Isabel-Clara Simó: Entre journalisme et littérature / Entre periodisme i literatura*, pp. 50-59.
- Frenzel, Elizabeth (1976). *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.
- Friedan, Betty (1963). *The Feminine Mystique*. Nova York: Dell.
- Fuller, Linda K. (2018). *Female Olympian and Paralympian Events: Analyses, Backgrounds, and Timelines*. Nova York: Springer International Publishing.
- G. (1948, 5 de juny). El buen teatro. *Pigmalió*, de Bernard Shaw, por Catalina Bárcena. *Destino*, 565, p. 20.
- Gabancho, Patricia (1982). *La rateta encara escombra l'escaleta*. Barcelona: Edicions 62.
- Gainor, Ellen (1991). *Shaw's Daughters: Dramatic and Narrative Constructions of Gender*. Michigan: Michigan UP.
- Gallardo, Bárbara Cristina (2001). "Why can't women talk like a man?": an investigation of gender in the play *Pygmalion* by Bernard Shaw. (Tesi doctoral: Universitat Federal de Santa Catarina). Consultat de: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/80186/178289.pdf?sequence=1>
- Gallén, Enric (1987). El teatre. Dins Martí de Riquer, Antoni Comas i Joaquim Molas (Dirs.), *Història de la Literatura Catalana*, 9 (p. 424). Barcelona: Ariel.
- Gallén, Enric (2009). Pròleg. Sobre la recepció de Bernard Shaw en l'escena catalana. Dins George Bernard Shaw, *La casa dels cors trencats* (pp. 7-16). (Joan Sellent, Trad.). Barcelona: Proa.
- García, Carlos (1999). *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza.
- García, Carlos (2008). Relecturas modernas y versiones subversivas de los mitos antiguos. Dins Juan Herrero Cecilia i Montserrat Morales Peco (Coords.), *Reescrituras de los mitos en la literatura* (pp. 31-44). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

- García, Pilar (1999) La representació literària del món en la narrativa per a joves d'Isabel-Clara Simó. *L'Aiguadolç*, 25, pp. 39-50. Consultat de: <https://raco.cat/index.php/Aiguadolc-/article/view/65253>.
- García-Ruiz, Víctor (2003). El teatro español entre 1945 y 1950. Dins Víctor García-Ruiz (Ed.), *Historia y Antología del Teatro Español de Posguerra, 1939-1975. Vol. 2* (pp. 11-140). Madrid: Fundamentos.
- Gayley, Charles Mills (1998). ¿Qué es la literatura comparada?. Dins Maria José Vega i Neus Carbonell (Eds.), *La literatura comparada: principios y métodos* (pp. 32-35). Madrid: Gredos.
- Ghandeharion, Azra; Abbaszadeh, Roya (2020). Hollywood Dubliners become personal: Joyce's Gabriel morphs to John Huston in *The Dead*. *Cogent Arts & Humanities*, 7(1), pp. 1-12.
- Gibbs, Adam M. (2001). *A Bernard Shaw Chronology*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Gibbs, Anthony Matthews (2005). *Bernard Shaw: A Life*. Florida: Florida UP.
- Gibert, Miquel M. (1998). *El teatre de Joan Oliver*. Barcelona: Institut del Teatre.
- Gibert, Miquel M. (2013). Bernard Shaw a Catalunya durant el Franquisme (1939–1975). *Anuari TRILCAT: estudis de traducció, recepció i literatura catalana contemporània*, (3), pp. 3-38.
- Gilbert, Sandra; Gubar, Susan (1979). *The Madwoman in the Attic*. Londres: Yale University Press.
- Gilbert, William Schwenck (2017[1871]). *Pygmalion and Galatea*. Londres: Forgotten Books.
- Gisbert, Ivan (2012). *La construcció ideològica i la reflexió artística en l'obra de no ficció d'Isabel-Clara Simó*. (Tesina. Universitat d'Alacant).
- Gisbert, Ivan (2017). *El conte dins la trajectòria literària d'Isabel-Clara Simó*. (Tesi doctoral. Universitat d'Alacant).
- Godayol, Pilar (2007). Maria Aurèlia Capmany, feminisme i traducció. *Quaderns. Rev. trad.*, (14), pp. 11-18. Consultat de: <https://ddd.uab.cat/pub/quaderns/11385790n14/11385790n14p11.pdf>
- Goñi, Edurne (2017). *Traducción y censura, traducción de dialectes: las versiones al castellano de Pigmalión, de George Bernard Shaw*. (Tesi doctoral. Universitat de Vitoria-Gasteiz).

- Goñi, Edurne (2018). Translating Characters: Eliza Doolittle “Rendered” into Spanish. *Estudios Irlandeses, Special Issue, 13(2)*, pp. 103-119.
- González-Rivas, Ana (2006). Frankenstein; or the modern Prometheus: una tragedia griega. *Minerva, Revista de Filología Clásica, 19*, pp. 309-326.
- Gouges, Olympe de (2021[1791]). *Déclaration des Droits de la femme et de la citoyenne*. Avallon: Les éditions d’Avallon.
- Gould, John (1987). On making sense of Greek religion. Dins Easterling i J. Muir (Eds.), *Greek Religion and Society* (pp. 1-35). Cambridge: Cambridge University Press.
- Graddol, David; Swann, Joan (1989). *Gender Voices*. Oxford: Blackwell.
- Graf, Fritz (1993[1987]). *Greek Mythology*. (Thomas Marier, Trad.). Baltimore i Londres: The Johns Hopkins University Press.
- Graham, Philip (2014). Bernard Shaw’s neglected role in English feminism 1880-1914. *Journal of Gender Studies, 23(2)*, pp. 167-183. Consultat de: <http://dx.doi.org/10.1080/09589236-2013.783461>
- Grand, Sarah (1894). The New Aspect of the Woman Question. *The North American Review, 158(448)*, pp. 270-276. Consultat de: <http://www.jstor.org/stable/25103291>
- Greene, Thomas (1995[1975]). A Report on Standards. Dins Charles Bernheimer (Ed.), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* (pp. 28-38). Londres: The Johns Hopkins University Press.
- Gresseth, Gerald K. (1981). The Pygmalion Tale. *Journal of the Pacific Northwest Council on Foreign Languages, 2*, pp. 15-19.
- Griffith, Gareth (1993). *Socialism and Superior Brains: The Political Thought of George Bernard Shaw*. Londres i Nova York: Routledge.
- Grimal, Pierre (1982[1951]). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Gual, Adrià (1960). *Mi ja vida de teatre. Memòries*, Barcelona: Aedos.
- Guansé, Domènec (1935, 22 de novembre). Teatre Barcelona: Debut de Catalina Bárcena amb Pigmalion, de Bernard Shaw. *La Publicitat*, p. 8.
- Guardiola, Maria Isabel (1999) La salvatge d’Isabel-Clara simó. Una nova formulació del mite clàssic de Pigmalíó?. *L’Aiguadolç, 25*, pp. 51-60. Consultat de: <https://raco.cat/index.php/Aiguadolc/article/view/65254>.

- Guillén, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- Gutiérrez, Fátima (2012). La mitocrítica de Gilbert Durand: teoría fundadora y recorridos metodológicos. *Thèlème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 27, pp. 175-189.
- Hadfield, D. A. i Reynolds, Jean (Eds.) (2013). *Shaw and Feminisms: On Stage and Off*. Gainesville: UP of Florida.
- Hamilton, Cicely (1909). *Marriage as a Trade*. Londres: Chapman and Hall, Ltd.
- Haraway, Donna (1985). *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*. Milà: Feltrinelli.
- Harstock, Nancy (1983). The Feminist Standpoint: developing the ground for a specifically feminist historical materialism. Dins Sandra Harding i Merrill B. Hintikka (Eds.), *Discovering Reality* (pp. 283-310). Dordrecht: Reidel Publishing Company
- Hawthorne, Nathaniel (1846). The Birthmark. Dins *Mosses from an Old Manse*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- Hazlitt, William (2007[1823]). *Liber Amoris, Or, The New Pygmalion*. Charleston: Bibliobazaar.
- Henderson, Archibald (1907). George Bernard Shaw. *North American Review*, 7, pp. 293-305.
- Herbold, Sarah (2008). Dolorès Disparue: Reading Misogyny in Lolita. Dins Zoran Kuzmanovich i Galya Diment (Eds.), *Approaches to Teaching Nabokov's Lolita*. Nova York: Modern Language Association of America. Consultat de: <http://sherbold.com/docs/nabokov.pdf>
- Herrero, Juan; Morales, Montserrat (2008). La palabra permanente del mito y su reescritura a través del tiempo. Dins Juan Herrero i Montserrat Morales (Coords.), *Reescrituras de los mitos en la literatura* (pp. 13-28). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Higonnet, Margaret R. (1995). Comparative Literature on the Feminist Edge. Dins Charles Bernheimer (Ed.), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* (pp. 155-164). Londres: The Johns Hopkins University Press.
- Hill, Leslie (2018). *Sex, Suffrage and the Stage*. Londres: Palgrave.

- Holroyd, Michael (1990a). *Bernard Shaw. Volume I 1856-1898. The search for love.* Londres: Penguin Books.
- Holroyd, Michael (1990b). *Bernard Shaw. Volume II 1898-1918. The Pursuit of Power.* Londres: Chatto and Windus.
- Holroyd, Michael (1997). *Bernard Shaw; The One Volume Definitive Edition.* Londres: W. Norton & Company.
- Honko, Lauri (1972). The Problem of Defining Myth. *Scripta Instituti Donneriani Aboensis*, 6, pp. 7-17.
- Hudson, Dale; Adams, Maeve (2010). *The Women Question.* W.W. Norton and Company. Consultat de: https://web.archive.org/web/20061109120115/http://www.wwnorton.com/nael/victorian/topic_2/welcome.htm.
- Huggett, Richard (1969). *The Truth About Pygmalion.* Londres: Heinemann.
- Huguet, Guimar (2021). Mujeres pioneras: Federica Montseny, la primera mujer ministra de Europa. *Historia: National Geographic.* Consultat de: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/-federica-montseny-primeramujer-ministra-europa_17187
- Hurtado, Amparo (2001). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología.* Madrid: Cátedra.
- Hustis, Harriet (2003). Responsible Creativity and the “Modernity” of Mary Shelley’s Prometheus. *SEL: Studies in English Literature, 1500-1900*, 43(4), pp. 845-858.
- I.A. [Ignasi Agustí] (1934, 19 de gener). Sala Studium. Sessió del Lyceum Club de Barcelona. *La Veu de Catalunya*, p. 8.
- Ibsen, Henry (1889). *A Doll’s House.* Londres: T. Fisher Unwin. Consultat de: <https://www2.hf.uio.no/polyglotta/public/media/libraries/file/10/A%20Dolls%20House-%20Henrik%20Ibsen.pdf>
- Institut Català de les Dones (2023). *Les dones a Catalunya 2022.* Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Jääskeläinen, Riita (1996). Hard Work Will Bear Beautiful Fruit. A Comparison of Two Think-Aloud Protocols. *META*, 41(1), pp. 60-74.
- Joshua, Essaka (2001). *Pygmalion and Galatea: The History of a Narrative in English Literature.* Aldershot: Ashgate.

- Joyce, James Joyce (2012[1914]). *Dubliners*. Londres: The Penguin English Library.
- Julià, Lluïsa (2008). Dones i escriptures: construcció del discurs i legitimació en la literatura catalana actual. *Literatures. Segona època*, 6, pp. 9-27.
- Junyent, José (1957, 17 de febrer). En el teatro CAPSA. Cándida, comedia en tres actos de Bernard Shaw, por Palestra de Arte Dramático. *El Correo Catalán*, p. 9.
- Kennell, Vicki Renée (2005). Pygmalion as Narrative Bridge Between the Centuries. *SHAW The Annual of Bernard Shaw Studies*, 25, pp. 73-81.
- Kent, Brad (2017). Bernard Shaw, Sean O’Faolain, and the Irish Public Intellectual. *Irish University Review*, 47(2), pp. 331–349.
- Kent, Brad (Ed.) (2015). *George Bernard Shaw in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kiraly, Donald (1995). *Pathways to Translation. Pedagogy and Process*. Kent: The Kent State University Press.
- Kirk, Geoffrey (1970). *El mito: Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. Barcelona: Paidós.
- Knoll, Elizabeth (1992). *Produktive Missverständnisse: George Bernard Shaw und sein deutscher Übersetzer Siegfried Trebitsch*. Heidelberg: Universitätsverlag Carl Winter.
- Koelb, Clayton; Noakes, Susan (Eds.) (1988). *The Comparative Perspective on Literature: Approaches to Theory and Practice*. Ithaca: Cornell University Press.
- Köhner, Erich (1913). Review of Pygmalion. *Das Theater*.
- Koppelman, Susan (1972). The Fiction of Fiction. Dins Susan Koppelman (Ed.), *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives* (pp. 113-131). Ohio: Bowling Green University Popular Press.
- Koyama, Emi (2003). The Transfeminism Manifesto. Dins Rory Dicker i Alison Piepmeier (Eds.), *Catching a Wave: Reclaiming Feminism for the 21st Century* (pp. 244-262). Boston: Northeastern University Press.
- Kristeva, Julia (1969). *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. París: Seuil.
- Kroløkke, Charlotte; Sørensen, Anne Scott (2005). Three Waves of Feminism: From Suffragettes to Grrls. Dins *Contemporary Gender Communication Theories & Analyses: From Silence to Performance* (pp. 1-23). California: SAGE Publications.

- Kusovac, Olivera (2006). Ambiguous 'New Women' in Shaw's *Getting Married*. *B.A.S. British and American Studies*, 12, pp. 171-178.
- Laborda, Xavier (2012). El Pigmalión de Shaw, manifiesto teatral de la lingüística. *Lingüística en la red*, 10, pp. 1-15.
- Lafarga, Francisco; Pegenaute, Luis (Eds.) (2004). *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Editorial Ambos Mundos.
- Laffite, María (1948). *La secreta guerra de los sexos*. Madrid: Horas y Horas.
- Laffite, María (1964). *La mujer en España. Cien años de historia. 1860-1969*. Madrid: Aguilar.
- Larumbe, M^a Ángeles (2002). *Una inmensa minoría. Influencia y feminismo en la transición*. Saragossa: Pressas Universitarias de Zaragoza.
- Law, Helen (1932). The Name Galatea in the Pygmalion Myth. *The Classical Journal*, 27(5), pp. 337-342.
- Lefevere, André (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Londres: Routledge.
- Lefevere, André (1998[1995]). Literatura comparada y teoría de la traducción. Dins Maria José Vega i Neus Carbonell (Eds.), *La literatura comparada: principios y métodos* (pp. 206-214). Madrid: Gredos.
- Levin, Harry (1995[1965]). Report on Professional Standards. Dins Charles Bernheimer (Ed.), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* (pp. 21-27). Londres: The Johns Hopkins University Press.
- Lévi-Strauss, Claude (1985). *Anthropologie structurale*. Paris: Plon.
- Lévi-Strauss, Claude (1987). La estructura de los mitos. Dins *Antropología estructural* (pp. 229-252). (Eliseo Veron, Trad.). Barcelona: Paidós.
- Lewis, Jone Johnson (2020). Susan B. Anthony Quotes. *About Women's History*. Consultat de: https://web.archive.org/web/20140412004218/http://womenshistory.about.com/cs/quotes/a/qu_s_b_anthony.htm
- Li, Haiyan; Weng, Rongqian (2016). Eliza's awakening in *Pygmalion*. *Higher Education of Social Science*, 11(3), pp. 42-48. Consultat de: <https://core.ac.uk/download/pdf/236306742.pdf>

- Liggins, Emma (2014). Introduction. Dins *Odd women?: Spinsters, lesbians and widows in British women's fiction, 1850s-1930s* (pp. 1-28). Manchester: Manchester University Press.
- Lladó, Albert (2006). Isabel-Clara Simó: Escriptora. *Diari Mataró*, pp. 1-6.
- Lledó, Eulàlia (2005). *De llengua, diferència i context*. Barcelona: Institut Català de les Dones.
- López, Jerónimo (2006). ¿Dónde estás, Bernard Shaw, dónde estás?. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 673-674, pp. 195-198.
- Lorichs, Sonja (1973). *The Unwomanly Woman in Bernard Shaw's Drama and Her Social and Political Background*. Uppsala: Uppsala Universitet.
- Lörscher, Wolfgang (2005). The Translation Process: Methods and Problems of its Investigation. *META*, 50(2), pp. 597-608.
- Luczak, Barbara (2000). La metamorfosis en la obra de Mercè Rodoreda. *Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, 3(1), pp. 148-163.
- Luis de León, Fray (1583). *La perfecta casada*. Consultat de: cervantesvirtual.com/obra-visor/la-perfecta-casada--1/html/ffbbf57a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html
- Lunati, Montserrat (1999). Quim Monzó i el cànon occidental: una lectura de "Pigmalió". *Journal of Catalan Studies*, 2, pp. 24-52.
- Luzón, María José (1997). Intertextualidad e interpretación del discurso. *Epos XIII*, pp. 135-149.
- M. [Mateo Santos] (1938, 13 de març). ¿Teatro irrepresentable?. *Mañana*, p. 8.
- Macaulay, Hutcheson (2009[1886]). The Comparative Method and Literature. Dins David Damrosch, Natalie Melas i Mbongiseni Buthelezi (Eds.), *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature from the European Enlightenment to the Global Present* (pp. 50-60). Princeton: Princeton University Press.
- Macey, David (2000). *Dictionary of Critical Theory*. Londres: Penguin Books.
- Maestre, Antoni (2012). Nation, gender and social justice in Isabel-Clara Simó's Newspaper columns. *Catalan Review: International Journal of Catalan Culture*, 26, p. 215-234.
- Mafud, Consuelo (1983). Pygmalion de George Bernard Shaw: la dramatización de una situación educacional. *Nueva Revista del Pacífico*, 23, pp. 42-47.

- Maier, Sarah E. (2021). Tough Little Red-Headed Orphans: Anne (of Green Gables), Little Orphan Annie, Madeline, and Pippi. Dins Sarah E. Maier i Brenda Ayres (Eds.), *A Vindication of the Redhead* (pp. 197-221). Londres: Palgrave Macmillan.
- Manegat, Julio (1965, 19 d'abril). Los estrenos de ayer. En el Polioroma. El gran Pigmalión de Adolfo Marsillach. *El Noticiero Universal*, pp. 40-41.
- Manegat, Julio (1969, 18 de febrer). El teatro. En el Romea. Homenaje a Pompeu Fabra. *El Noticiero Universal*, p. 28.
- Mañes, Maria del Mar (2016). *Joan Oliver: traductor. Estudi de l'adaptació lliure de Pygmalion de G.B. Shaw*. (Tesi doctoral: Universitat Autònoma de Barcelona).
- Marçal, Maria-Mercè (2020). *Maria-Mercè-Marçal: Sota el signe del drac: proses crítiques (1985-1997)*. Mercè Ibarz (Ed.), Barcelona: Comanegra.
- Marchese, Angelo; Forradellas, Joaquín (1986). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Marfany, Joan Lluís (1974). Reflexions sobre Modernisme i Noucentisme (a propòsit de 'Literatura Catalana Contemporània' de Joan Fuster). *Els Marges: revista de llengua i literatura*, 1, pp. 49-71. Consultat de: <https://raco.cat/index.php/Marges/article/view/111336>
- Margot, Jean Claude (1979). *Traduire sans trahir. La théorie de la traduction et son application aux textes bibliques*. Laussana: L'Age d'Homme.
- Marshall, David (1988). *The Surprising Effects of Sympathy: Marivaux, Diderot, Rousseau, and Mary Shelley*. Chicago: University of Chicago Press.
- Martin, Sara (2001). Resistance and Persistence: Pygmalion and My Fair Lady, Two Film Versions of G.B. Shaw's Pygmalion. *EnterText*, 1(2), pp. 37-60.
- Martínez, Antonio (1965, 20 d'abril). Poliorama. "Pigmalión", de Bernard Shaw, y presentación de la compañía de Adolfo Marsillach. *La Vanguardia*, p. 41.
- Martínez, José Enrique (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- Matthew-Walker, Robert (1996). *Broadway to Hollywood: The Enthralling Story behind the Great Hollywood Films of the Great Broadway Musicals*. Londres: Sanctuary Publishing Ltd.

- McGovern, Derek John (2011). *Eliza Undermined: The Romanticisation of Shaw's Pygmalion*. (Tesi doctoral: Universitat Massey). Consultat de: <https://mro.massey.ac.nz/handle/10179/2414>
- McInerney, John (2013). Shaw's Women in the World. Dins D. A. Hadfield i Jean Reynolds (Eds.), *Shaw and Feminisms: On Stage and Off* (pp. 177-198). Gainesville: UP of Florida.
- McNerney, Kathleen (Ed.) (1988). *On Our Own Behalf: Women's Tales from Catalonia*. Nebraska: University of Nebraska Press.
- McNerney, Kathleen (1994). *Double Minorities of Spain*. Nova York: Modern Language Association of America.
- Mellor, Anne K. (1988). *Mary Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters*. Londres i Nova York: Routledge.
- Méndez-Trelles, Ignacio (2010). *Libro de estilo masónico*. Oviedo: Editorial MASONICA.ES.
- Mendoza, Antonio (1996). El intertexto del lector: un análisis desde la perspectiva de la enseñanza de la literatura. *Singa*, 5, pp. 265-288. Madrid: UNED.
- Miles, Geoffrey (Ed.) (1999). *Classical Mythology in English Literature: A Critical Anthology*. Londres i Nova York: Routledge.
- Milford, Michelle (2021). It's time to level the playing field for girls and women. Consultat de: <https://unfoundation.org/blog/post/fast-enough-and-strong-enough-its-time-to-level-the-playing-field-for-girls-and-women/>
- Mill, John Stuart (1869). *The Subjection of Women*. Nova York: D. Appleton and Company.
- Millán, Álex (2021). Cinquanta octubres de collita literària. Andròmines imprescindibles. *El Temps*, 1950, pp. 35-49.
- Millet, Kate (1970). *Sexual Politics*. Nova York: Columbia University Press.
- Mills, Charles (1998). ¿Qué es la literatura comparada?. Dins Maria José Vega i Neus Carbonell (Eds.), *La literatura comparada: principios y métodos* (pp. 36-42). Madrid: Gredos.
- Mira-Navarro, Irene (2022). Animalitat, despersonalització i violència en *La salvatge*, d'Isabel-Clara Simó. *REC - Revue d'Études Catalanes*, N° 6. *Isabel-Clara Simó: Entre journalisme et littérature / Entre periodisme i literatura*, pp. 60-69.

- Moers, Ellen (1976). *Literary Women: the Great Writers*. Oxford: Oxford University Press.
- Molas, Sara (2002). *Les imatges de la dona actual en les escriptores catalanes de la fi de segle XX*. Alacant: Centre d'Estudis sobre la Dona.
- Molinero, Carme (1998). Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada en un "mundo pequeño. *Historia Social*, 30, pp. 97-118.
- Moncunill, Noemí (2015). Las *Metamorfosis* de Ovidio traducidas por Francesc Alegre (1494): algunas observaciones sobre la problemática de las fuentes. Dins María Teresa i Leticia Carrasco (Eds.), *Miscellanea Latina* (pp. 145-151). Madrid: Sociedad de Estudios Latinos.
- Monleón, José (1964). *Pygmalion*, de Bernard Shaw. *Primer Acto*, 57, pp. 50-51.
- Monserdà, Dolors (1907). *El feminisme a Catalunya*. Barcelona: Francesc Puig.
- Morgan, Jane; O'Neill, Christopher; Harre, Rom (1979). *Nicknames: Their origin and social consequences*. Londres: Routledge & Paul.
- Morgan, Margery M. (1989). *File on Shaw*. Londres: Heinemann.
- Morles, Hellen (2007). *Classical Mythology: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Murgades, Josep (1951). *Escrips sobre Noucentisme*. Barcelona: Universitat de Barcelona
- n.n. (1920, 14 de novembre). Espectáculos y deportes. *ABC Madrid*, p. 20. Consultat de: <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19201114-20.html>
- n.n. (1938, 22 d'abril). El deixeble del diable al Teatre Català de la Comèdia. *La Publicitat*, p. 2.
- n.n. (1938, 6 d'agost). Dos premios Nobel. *Las Noticias*.
- Nabokov, Vladimir (2006[1955]). *Lolita*. Londres: Penguin Classics.
- Nash, Mary (1988). La dona moderna al segle XX: La Nova Dona a Catalunya. *L'Avenç*, 112, pp. 7-10.
- Nash, Mary (1999). *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Madrid: Taurus.
- Nash, Mary (2004). Transició democràtica i moviment d'alliberament de les dones a Catalunya. Dins Mary Nash (Dir.), *Història de les dones als Països Catalans al segle XX*, 7, suplement d'*El Temps*, pp. 97-101.
- Nethercot, Arthur (1954). *Men and Supermen: The Shavian Portrait Gallery*. Cambridge: Harvard University Press.

- Nichols, Geraldine (1992). *Des/crifar la diferencia: Narrativa femenina de la España contemporánea*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Nicholson, Debra (2010). "*Spelling*": *Alice Munro and the Caretaking Daughter*. (Tesi doctoral: Universitat Bowling Green State). Consultat de: https://etd.ohiolink.edu/acprod/odb_etd/-ws/send_file/send?accession=bgsu1277154814&disposition=inline
- Nida, Eugene (1945). Linguistics and Ethnology in Translation-Problems. *WORD*, 1(2), pp. 194-208
- O'Hagan, Lauren Alex (2021). *The sociocultural Functions of Edwardian book Inscriptions: Taking a multimodal Ethnohistorical approach*. Nova York: Routledge.
- O'Neil, Maggie (2001). *Prostitution and Feminism: Towards a Politics of Feeling*. Nova York: Polity Press.
- Oliver, Maria Antònia (1979). *Punt d'Arròs*. Barcelona: Galba.
- Palau, Montserrat (1999). Explicar les diferències. Gènere i nació a la narrativa d'Isabel-Clara Simó. *L'Aiguadolç*, 25, pp. 29-38. Consultat de: <https://raco.cat/index.php/Aiguadolc-/article/view/65252>.
- Palau, Montserrat (2000). Existencias y voces femeninas en la narrativa de M. Antònia Oliver, Isabel-Clara Simó y M. Mercè Roca. Dins Myriam Díaz i Iris M. Zavala (Coords.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)* (pp. 121- 132). Puerto Rico: Anthropos.
- Palau, Montserrat (2002). Dones, i catalanes = persones oprimides. El feminisme i el nacionalisme de Maria Aurèlia Capmany. Dins Montserrat Palau i Raül David Martínez (Eds.), *Maria Aurèlia Capmany: l'afirmació en la paraula* (pp. 131-150). Valls: Universitat Rovira i Virgili.
- Palau, Montserrat (2004). Identitat de gènere de les dones catalanes a l'inici del segle XX. Dins Magí Sunyer, Roser Pujadas i Pere Poy (Eds.), *Literatura i identitats* (pp. 9-36). Valls: Cossetània.
- Palau, Montserrat (2008). *Maria Aurèlia Capmany: Escriure la vida en femení*. Tarragona: Arola Editors.
- Palau, Montserrat (2002). Le deuxième sexe en Catalogne: le féminisme moderne dans notre pays à travers M. Aurèlia Capmany. Dins Christine Delphy i Sylvie

- Chaperon (Eds.), *Cinquantenaire du Deuxième sexe* (pp, 425-432). París: Éditions Syllepse.
- Palau, Montserrat; Duch, Montserrat (2018). Los obstáculos a la plena ciudadanía de las mujeres catalanas (XIX-XX): formación y titulaciones universitarias y ejercicio profesional. Dins Manuel Alcántara, Mercedes García Montero i Francisco Sánchez López (Coords.), *Estudios de género. Memoria del 56º Congreso Internacional de Americanistas* (pp. 457-469). Salamanca: Publicaciones de la Universidad de Salamanca.
- Pardo Bazán, Emilia (1892). *La esclavitud femenina*. Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consultat de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-esclavitud-femenina--0/html/>
- Park, Jihay (2021). Victorian Masculinity and Mrs. Warren's Profession. *SHAW: The Journal of Bernard Shaw Studies*, 42(1), pp. 202-216.
- Peral, Emilio (1998). La zarzuela de la primera mitad del siglo XVIII: deformación burlesca de la mitología clásica. *CFC-Elat*, 14, pp. 223-243.
- Peral, Emilio (2009). Introducción. Dins *El señor de Pigmalión*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Peters, Sally (1998). Shaw's life: a feminist in spite of himself. Dins Christopher Innes (Ed.), *The Cambridge Companion to George Bernard Shaw* (pp. 3-24). Cambridge: Cambridge University Press.
- Pharand, Michel W. (2015). GBS and the Impossible. *Shaw*, 35(2), pp. 273-78.
- Pi de Cabanyes, Oriol; Graells, Guillem-Jordi (2004). *La generació literària dels 70*. Barcelona: AELC.
- Picornell, Mercè; Pons, Margalida (2009). El comparatisme com a zona de contagi. Dins Mercè Picornell i Margalida Pons (Eds.), *Literatura i cultura: aproximacions comparatistes* (pp. 7-32). Palma: Lleonard Muntaner.
- Pike, Albert (1871). *Morals and Dogma of the Ancient and Accepted Rite of Freemasonry*. Richmond: Charleston.
- Piquer, Adolf; Martín, Àlex (2006). *Catalana i criminal*. Palma: Documenta Balear.
- Picazo, Marina (2012). Representacions de dones i homes en l'art grec antic. Dins Joana Zaragoza i Gemma Fortea (Eds.), *Mulieres: Mirades sobre la dona a Grècia i a Roma* (pp. 51-67). Tarragona: Arola.

- Pons, Agustí (2002). Maria Aurèlia Capmany i la seva influència en la configuració de la Catalunya d'avui. Dins Montserrat Palau i Raül David Martínez (Eds.), *Maria Aurelia Capmany: l'afirmació en la paraula* (pp. 81-92). Valls: Edicions Cossetània – Universitat Rovira i Virgili.
- Ponzio, Augusto (1996). *La revolución bajtiniana. El pensamiento de Bajtin y la ideología contemporánea*. (Mercedes Arriaga, Ed. i Trad.). Madrid: Cátedra.
- Porredon, Romi (1992). *De Llevant fins a Ponent. Els parlars catalans*. Barcelona: La Magrana.
- Pous, Teresa (2003, 11 de desembre). Amb sensibilitat i lirisme. *Avui*, p. 2.
- Powell, Kerry (1998). New Women, new plays, and Shaw in the 1890s. Dins Christopher Innes (Ed.), *The Cambridge Companion to George Bernard Shaw* (pp. 76-100). Cambridge: Cambridge University Press.
- Pratt, Mary Louise (1995). Comparative Literature and Global Citizenship. Dins Charles Bernheimer (Ed.), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* (pp. 58-65). Londres: The Johns Hopkins University Press.
- Puig, Carme (2001). *Les col·laboracions de Joan Oliver al Diari de Sabadell (1923-1928)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Purkiss, Diane (1992). Women's Rewriting of Myth. Dins Carolyne Larrington (Ed.), *The Feminist Companion to Mythology* (pp. 441-457). Londres: HarperCollins Publishers.
- Rabaté, Jean Michel (2007). *1913: The Cradle of Modernism*. Malden: Blackwell Publishing.
- Ray, Marcie (2014). My fair lady: A voice for change. *American Music*, 32(3), pp. 292-316.
- Reinhold, Meyer (1971). The Naming of Pygmalion's Animated Statue. *The Classical Journal*, 66(4), pp. 316-319.
- Remak, Henry (1961). La literatura comparada: definición y función. Dins Maria José Vega i Neus Carbonell (Eds.), *La literatura comparada: principios y métodos* (pp. 89-99). Madrid: Gredos.
- Reynolds, Kimberley; Humble, Nicola (1993). *Victorian Heroines: Representations of Femininity in Nineteenth-Century Literature and Art*. Nova York: New York University Press.

- Rhondda, Lady (1930, 4 d'abril). *Time and Tide*.
- Rich, Adrienne (1972). When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. *College English*, 34(1), pp. 18-30.
- Rich, Adrienne (1976). *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. Nova York: Norton.
- Rich, Adrienne (2019[1976]). *Nacemos de mujer La maternidad como experiencia e institución*. (Ana Becciu, Trad.). Madrid: Traficantes de sueños.
- Riera, Gloria (2022). Nombre propio y ficción: antroponimia en la literatura. *Universidad-Verdad*, 2(81), pp. 118-131.
- Riera, Carme (1981, 7 de març). *El Noticiero Universal*.
- Riera, Ignasi (1991). Isabel-Clara Simó o l'escriptura com a compromís. *Serra d'Or*, 382, pp. 16-18.
- Riffaterre, Micahel (1980). La trace de l'intertexte. *La Pensée*, 215, p. 4.
- Riffaterre, Michael (1995). On the Complementarity of Comparative Literature and Cultural Studies. Dins Charles Bernheimer (Ed.), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* (pp. 66-76). Londres: The Johns Hopkins University Press.
- Robinson, Lillian S; Vogel, Lise (1972). Modernism and History. Dins Susan Koppelman (Ed.), *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives* (pp. 278-307). Ohio: Bowling Green University Popular Press.
- Rodoreda, Mercè (1962). *La plaça del Diamant*. Barcelona: Club editor.
- Rodoreda, Mercè (1966). *El carrer de les Camèlies*. Barcelona: Club editor.
- Rodoreda, Mercè (1979). La sala de les nines. Dins *Tots els contes* (pp. 205-213). Barcelona: Edicions 62.
- Rodríguez, Enrique (1943, 3 de juliol). Escenarios y pantallas. En el Teatro Tívoli. Presentación de la compañía del Teatro de la Comedia, de Madrid, con Pigmalión, de Bernard Shaw. *Diario de Barcelona*, p. 19.
- Rodríguez, M. Del Carmen (2010). El mito de Pigmalión en textos literarios y fílmicos. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 186(741), pp. 33-42.
- Rodríguez-Seda, Asela (1981). *Shaw en el mundo hispánico*. Rio Piedras: University of Puerto Rico Press.

- Rogerson, John William (1978). Slippery Words: Myth. *The Expository Times*, 90(1), pp. 10–14.
- Roig, Montserrat (1976, 5 de juny). Les jornades catalanes de la dona. *Triunfo*.
- Roig, Montserrat (1977). *Temps de les cireres*. Barcelona: Edicions 62.
- Roig, Montserrat (1980). *¿Tiempo de mujer?*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Roig, Montserrat (1980). *L'hora violeta*. Barcelona: Edicions 62.
- Roig, Montserrat (1981). *Mujeres en busca de un nuevo humanismo*. Madrid: Salvat Editores.
Reimprés el 1984 amb el títol *El feminismo*. Madrid: Salvat Editores.
- Roig, Montserrat (1991). *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*. Barcelona: Edicions 62.
- Roig, Montserrat (1992). *Un pensament de sal, un pessic de pebre dietari obert 1990-1991*.
Barcelona: Edicions 62.
- Roig, Montserrat (2020). *Som una ganga: textos feministes*. M. Àngels Cabré (Ed.)
Barcelona: Comanegra.
- Rose, Herbert Jennings (1929). *A Handbook of Greek Mythology*. Londres i Nova York:
Routledge.
- Rubin, Gayle (1975). The Traffic in Women: Notes on the “Political Economy” of Sex. Dins Rayna R. Reiter (Ed.), *Toward an Anthropology of Women* (pp. 157-210). Nova York: Monthly Review Press.
- Rubinstein, David (1986). *Before the Suffragettes: Women's Emancipation in the 1890s*.
Brighton: Harvester Press.
- Rueda, Ana (1998). *Pigmalión y Galatea: Refracciones modernas de un mito*. Madrid:
Fundamentos.
- Ruiz de Elvira, Antonio (1975). *Mitología Clásica*. Madrid: Gredos.
- Russ, Joanna (1972). What Can a Heroine Do? Or Why Women Can't Write. Dins Susan Koppelman (Ed.), *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives* (pp. 3-20). Ohio: Bowling Green University Popular Press.
- Russell, Elizabeth (1993). Introducció. Dins Mary Shelley, *Frankenstein o el Prometeu modern*. (Maria Antònia Oliver, Trad.). Barcelona: Edicions de l'Eixample.
- Russell, Sandra (2012). The Devil Inside: London's Slums and the Crisis of Gender in Shaw's *Widowers' Houses*. *Shaw*, 32, pp. 86–101.

- S. C. (1969, 20 de febrer). Cine, teatro, música, toros. Teatro Romea. En homenaje a Pompeu Fabra. *Diario de Barcelona*, p. 22.
- Sagarra, Josep Maria de (1925). A propòsit de Santa Joana: L' hora de Bernard Shaw. *La publicitat*.
- Sagarra, Josep Maria de (2001). *L'ànima de les coses*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Saiz Otero, Concepción (1903). El feminismo en España. *La escuela moderna*, 13, pp. 248-260.
- Salvatore, Sergio; Valsiner, Jaan (2009). Idiographic science on its way: Towards making sense of psychology. Dins Sergio Salvatore, Jaan Valsiner, Sarah Strout i Joshua Clegg (Eds.), *Yearbook of idiographic science (Vol. 1)*. Roma: Firera.
- Salzman-Mitchell, Patricia (2008). A Whole out of Pieces: Pygmalion's Ivory Statue in Ovid's *Metamorphoses*. *Arethusa*, 41(2), pp. 291-231.
- Sampelayo, Carlos (1938, 17 de setembre). Bernard Shaw en la Rambla. *Umbral*, 44, p. 12.
- Sampson, Geoffrey (1980). *Schools of Linguistics: Competition and Evolution*. Londres: Hatching University Library.
- Sánchez, María T. (2009). *The Problems of Literary Translation: A Study of the Theory and Practice of Translation from English Into Spanish*. Lausana: Peter Lang.
- Sanchis, Paula (2010). Teoría amorosa en los cuentos de Mercè Rodoreda e Isabel Clara Simó. Dins Mercedes González (Ed.), *La mujer en la literatura, la Sociedad y la historia: identidad, cambio social y progreso en las culturas mediterráneas* (pp. 107-116). Sevilla: Publidisa.
- Sanz, Vicent; Simó, Maria Josep (2012). *Les metamorfosis ("La salamandra" de Mercè Rodoreda, Les Metamorfosis d'Ovidi, La metamorfosi de Franz Kafka)*. Direcció General d'Ordenació i Innovació Educatives Servei d'Ensenyament del Català. Consultat de: https://repositori.educacio.gencat.cat/bitstream/handle/20.500.12694/2667/metamorfosis_salamandra_rodoreda_metamorfosis_ovidi_metamorfosi_kafka_dossier_didactic_2001.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Scanlon, Geraldine M. (1976). *La polémica feminista en la España contemporánea: (1868-1974)*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Escritores.

- Segal, Robert (2004). *Myth: A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Sevilla, Maria (2022). Entre el silenci i l'esgarip a *La salvatge*, d'Isabel-Clara Simó. *Catalonia*, 31. Consultat de: <http://journals.openedition.org/catalonia/3614>
- Shaw, George Bernard (1891). *The Quintessence of Ibsenism*. Boston: Library of the University of Michigan.
- Shaw, George Bernard (1897). A Doll's House Again. *The Saturday Review*, 83(2168), pp. 539-41. Reimpresa en *Twentieth-Century Literary Criticism*, Vol. 8.
- Shaw, George Bernard (1914). *Widower's Houses*. Londres: Constable and Company.
- Shaw, George Bernard (1916). *Pygmalion: A Romance in Five Acts*. Consultat de http://www.kkoworld.com/kitablar/Bernard_Shaw_Secilmis_eserler_eng.pdf
- Shaw, George Bernard (1922[2015]). *Back to Methuselah*. Londres: Oxford University Press.
- Shaw, George Bernard (1924). *Saint Joan*. Nova York: Brentano's.
- Shaw, George Bernard (1925[1908]). *Getting Married: A Disquisitory Play*. Londres: Constable.
- Shaw, George Bernard (1928[2021]). *The Apple Cart, Too True To Be Good, On The Rocks, and The Millionairess*. Oxford: Oxford University Press.
- Shaw, George Bernard (1930). *Press Cuttings*. Londres: Blurb.
- Shaw, George Bernard (1930). The preface. *Plays Unpleasant*. Londres: Penguin Classics.
- Shaw, George Bernard (1931). *Plays Unpleasant*. Londres: Constable.
- Shaw, George Bernard (1948). *Pygmalion: A Romance in Five Acts*. Londres: Constable and Company Limited. Consultat de <https://archive.org/details/pygmalionromance00shawuoft/page/n5-/mode/2up?ref=ol&view=theater&q=support+him>
- Shaw, George Bernard (1965). *Collected Letters 1874-1897, vol I*. Dan H. Laurence (Ed.). Londres: Max Reinhardt.
- Shaw, George Bernard (1978). *The Great Composers: Reviews and Bombardments*. Louis Crompton (Ed.). Berkeley i Londres: California UP.
- Shaw, George Bernard (1985). *Collected Letters 1898-1910, vol II*. Dan H. Laurence (Ed.). Londres: Max Reinhardt.

- Shaw, George Bernard (1986). *Letters to Siegfried Trebitsch*. Samuel A. Weiss (Ed.). Stanford: Stanford UP.
- Shaw, George Bernard (1988). *Collected Letters 1926-1950, vol IV*. Dan H. Laurence (Ed.). Londres: Max Reinhardt.
- Shaw, George Bernard (1989). The Womanly Woman. *Major Critical Essays* (pp. 54-63). Londres: Penguin Books.
- Shaw, George Bernard (1993). *Complete Prefaces, vol 1*. Dan H. Laurence i Daniel J. Leary (Eds.). Nova York: Penguin Books.
- Shaw, George Bernard (1997). *Bernard Shaw on Cinema*. Bernard F. Dukore (Ed.). Carbonale: Southern Illinois UP.
- Shaw, George Bernard (2000). A Devil of a Fellow: Self-Criticism. *SHAW: The Annual of Bernard Shaw Studies*, 20, pp. 247-252.
- Shaw, George Bernard (2000[1901]). *Three Plays for Puritans*. Londres: Penguin Books.
- Shaw, George Bernard (2002[1907]). *Major Barbara*. Toronto: Dover Publications.
- Shaw, George Bernard (2011[1894]). *Mrs. Warren's Profession*. Auckland: The Floating Press.
- Shaw, George Bernard (2011[1897]). *You never can tell*. Auckland: The Floating Press.
- Shaw, George Bernard (2023[1893]). *The Philanderer*. Frankfurt: Verlag.
- Shaw, Geroqe Bernard (1965c). *Getting married. The complete Bernard Shaw prefaces*. Londres: Paul Hamlyn.
- Shelley, Mary (1987). *The Journals of Mary Shelley, 1814-1844, 2 vols*. Paula Feldman i Diana Scott-Kilvert (Eds.). Oxford: Clarendon Press.
- Shelley, Mary (1993). *Frankenstein o el Prometeu modern*. Traducció de Maria Antònia Oliver i introducció d'Elizabeth Russell. Barcelona: Edicions de l'Eixample.
- Shelley, Mary (2012[1818]). *Frankenstein: or, The Modern Prometheus*. Londres: The Penguin English Library.
- Sherrow, Victoria (2006). *Encyclopedia of Hair: A Cultural History*. Nova York: Bloomsbury Publishing.
- Showalter, Elaine (1979). Towards a Feminist Poetics. Dins Mary Jacobus (Ed.), *Women's Writing and Writing about Women* (pp. 22-41). Londres: Croom Helm.
- Showalter, Elaine (1981). Feminist Criticism in the Wilderness. *Critical Inquiry*, 8(2), pp. 179-205.

- Showalter, Elaine (1992). *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. Londres: Virago Press.
- Showalter, Elaine (2020[1977]). *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*. Princeton: Princeton paperbacks.
- Shrage, Laurie (1994). *Moral Dilemmas of Feminism: Prostitution, Adultery, and Abortion*. Nova York: Routledge.
- Simó, Isabel-Clara (1983). *Júlia*. Barcelona: La Magrana.
- Simó, Isabel-Clara (1990). *Els ulls de Clídice*. Barcelona: Edicions 62.
- Simó, Isabel-Clara (1991). *La Nati*. Barcelona: Columna.
- Simó, Isabel-Clara (1991). *Raquel*. Alzira: Bromera.
- Simó, Isabel-Clara (1992). El feminisme de Maria Aurèlia Capmany. Dins *Maria Aurèlia Capmany i Farnés (1918-1991)* (pp. 267-274). Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Simó, Isabel-Clara (1993). *Històries Perverses*. Barcelona: Cercle de Lectors.
- Simó, Isabel-Clara (1993). *La salvatge*. Barcelona: Proa.
- Simó, Isabel-Clara (1995). *La innocent*. Alzira: Bromera.
- Simó, Isabel-Clara (1997[2002]). *Dones*. Alzira: Bromera.
- Simó, Isabel-Clara (1997). *T'estimo, Marta*. Barcelona: La Magrana.
- Simó, Isabel-Clara (1999). *Contes d'Isabel*. Barcelona: Columna.
- Simó, Isabel-Clara (2000). *T'imagines la vida sense ell?* Barcelona: Columna.
- Simó, Isabel-Clara (2004). *Angelets*. Barcelona: Edicions 62.
- Simó, Isabel-Clara (2005). *Si em necessites, xiula*. Barcelona: Edicions 62.
- Simó, Isabel-Clara (2006). *Alcoi-Nova York*. Barcelona: Edicions 62.
- Simó, Isabel-Clara (2007). *El caníbal*. Barcelona: Columna.
- Simó, Isabel-Clara (2010). *Homes*. Alzira: Bromera.
- Simó, Isabel-Clara (2012). Parlo de dones. *El punt avui* (24 d'abril de 2012). Consultat de: <https://www.elpuntavui.cat/article/532140-parlo-de-dones.html>
- Simó, Isabel-Clara (2019). *Prime Time. Irreverències*. Terracel: Gregal.
- Simó, Isabel-Clara (2022). *L'inesperat i altres contes*. Alzira: Bromera.
- Smollett, Tobias (2018[1751]). *The Adventures of Peregrine Pickle*. E-book: Charles River Editors. ISBN E-book: 9781508011866.

- Sniader, Susan (1994). Compared to What? Global Feminism, Comparatism, and the Master's Tools. Dins Margaret R. Higonnet (Ed.), *Borderwork: Feminist Engagements with Comparative Literature* (pp. 280-300). Ithaca: Cornell University Press.
- Sociedad Española de Geriátria y Gerontología (2016, 3 de novembre). *Recursos y noticias*. Consultat de: <https://www.segg.es/institucional/2016/11/03/el-89-por-ciento-de-los-cuidadores-en-esp%C3%B1a-son-mujeres-y-en-el-47-por-ciento-de-los-casos-el-cuidador-principal-es-un-familiar>.
- Soler-Horta, Anna (2001). Noticia sobre la recepció del teatre de G.B. Shaw a Catalunya (1928–1938). Dins Luis Pegenaute (Ed.), *La traducción en la Edad de Plata* (pp. 295-311). Barcelona: PPU.
- Spacks, Patricia Meyer (1975). *The Female Imagination*. Londres: Routledge.
- Starks, Lisa (1997). Educating Eliza: Fashioning the Model Woman in the 'Pygmalion Film'. *Post Script*, 16(2), pp. 44-55.
- Sterner, Mark H. (1998). Shaw's Superwoman and the Borders of Feminism: One Step over the Line?. *Shaw*, 18, pp. 147–160.
- Stetz, Margaret (2013). Feminist Politics and the 'Two Irish "Georges": Egerton versus Shaw. Dins D. A. Hadfield i Jean Reynolds (Eds.), *Shaw and Feminisms: On Stage and Off* (pp. 133-143). Gainesville: UP of Florida.
- Stiehm, Judith (1982). The protected, the protector, the defender. *Women's Studies International Forum*, 5(3-4), pp. 367-376.
- Stimpson, Catherine; Herdt, Gilbert (2014). *Critical Terms for the Study of Gender*. Chicago: University of Chicago Press.
- Subirá, José (1938, 16 d'agost). De Lope a Benavente. Breves consideraciones sobre el público. *El Socialista*.
- Surós, Antonio (1998). *Lecciones de higiene y economía doméstica para uso de las maestras de la enseñanza y madres de familia*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Texte, Joseph (1998a[1893]). Los estudios de literatura comparada en el extranjero y en Francia. Dins Maria José Vega i Neus Carbonell (Eds.), *La literatura comparada: principios y métodos* (pp. 21-25). Madrid: Gredos.

- Texte, Joseph (1998b[1902]). La literatura comparada. Dins Maria José Vega i Neus Carbonell (Eds.), *La literatura comparada: principios y métodos* (pp. 26-31). Madrid: Gredos.
- Thielicke, Helmut (1953). The Restatement of New Testament Mythology. Dins Hans Werner (Ed.), *Kerigma and Myth: Theological Debate*. Nova York: Harper Torchbooks.
- Tormo, Jordi (2021). *Isabel-Clara Simó: Una veu lliure i compromesa*. Barcelona: Ara llibres.
- Torras, Meri. (2006). Per part de gènere: belles infidelitats de la literatura comparada i la traducció. *Quaderns. Revista de traducció*, 13, pp. 31-40.
- Torras, Meri. (2009). La literatura comparada i els estudis de gènere. Dins Mercè Picornell i Margalida Pons (Eds.), *Literatura i cultura: aproximacions comparatistes* (pp. 93-126). Palma: Lleonard Muntaner.
- Torres Nos, F. (1957, 30 de maig). Estreno de *Pigmalió*, en el Palacio de la Música. Versión catalana de Juan Oliver. *La Prensa*, p. 10.
- Trebitch, Siegfried (1953). *Chronicle of a Life*. Londres: Heinemann.
- Tusquets, Ester (1981, 21 de juny). *La Vanguardia*.
- Udina, Dolors (2018). Traduir per llegir a fons (*La senyora Dalloway*, de Virginia Woolf). Dins Magí Sunyer (Coord.), *Traducció literària* (pp. 11-20). Tarragona: Publicacions URV.
- UPF. *El moviment feminista a Catalunya*. Consultat de: <https://www.upf.edu/web/veusdelaiqualtat/el-moviment-feminista-a-catalunya>
- Urgell, Maria Dolors (1964). *Estudio lingüístico sobre Pigmalió de Joan Oliver*. (Tesi doctoral: Universitat de Barcelona).
- V. [Manuel Valldeperes] (1983, 6 d'agost). Dos premios Nobel. *Las noticias*.
- Val, Jesús (1969, 18 de febrer). Crítica teatral. Pigmalió, en versió de Joan Oliver, en el Romea. *Solidaridad Nacional*, p. 14.
- Valency, Maurice (1973). *The Cart and the Trumpet: The Plays of George Bernard Shaw*. Londres: Oxford University Press.
- Van Baaren, Theodoor (1972). The Flexibility of Myth. *Ex orbe religionum* (pp. 199-206). Leiden: Brill.

- Vega, Maria José; Carbonell, Neus. (1998). *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos.
- Vega, Miguel Ángel (Ed.) (1994). *Textos clásicos de la teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra.
- Vesonder, Timothy G. (1977). Eliza's Choice: Transformation Myth and the Ending of Pygmalion. Dins Rodelle Weintraub (Ed.), *Fabian Feminist: Bernard Shaw and Women* (pp. 39-45). Londres: Pennsylvania State University Press.
- Villalonga, Llorenç (1956). *Bearn, o la sala de les nines*. Barcelona: Edicions 62.
- Villanueva, Darío (1994). Literatura comparada y Teoría de la literatura. Dins Darío Villanueva (Coord.), *Curso de teoría de la literatura* (pp. 99-127). Madrid: Taurus.
- Vinay, Jean-Paul; Darbelnet, Jean (1958). *Comparative Stylistics of French and English. A Methodology for Translation*. (Juan C. Sager i Marie-Josée Hamel, Trads.). Amsterdam: John Benjamins.
- Walker, Leonore (1979). *The Battered Woman*. Nova York: Harper & Row.
- Waltonen, Karma (2004). Saint Joan: From Renaissance Witch to New Woman. *Shaw, Vol. 24, Dionysian Shaw*, pp. 186-203.
- Ward, Alfred Charles (Ed.) (1975). *Longman Companion to Twentieth Century Literature* (2^a ed.). Londres: Longman.
- Watzlawik, Meike; Guimarães, Danilo Silva; Han, Min; Jung, Ae Ja (2016). First names as signs of personal identity: An intercultural comparison. *Psychology & Society*, 8(1), pp. 1-21.
- Webster, Sarah (1994). Cross Fire and Collaboration among Comparative Literature, Feminism, and the New Historicism. Dins Margaret R. Higonnet (Ed.), *Borderwork: Feminist Engagements with Comparative Literature* (pp. 247-266). Ithaca: Cornell University Press.
- Weintraub, Rodelle (1977). Fabian Feminist -Introduction. Dins *Fabian Feminist: Bernard Shaw and Women* (pp. 39-45). Londres: Pennsylvania State University Press.
- Weintraub, Rodelle (1977). *Shaw around the World*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Pres.
- Weintraub, Rodelle (1985). *Shaw Abroad*. Vancouver: Bingo Books.

- Weintraub, Rodelle (2006). Bernard Shaw's Henry Higgins: A Classic Aspergen. *English Literature in Transition, 1880-1920*, 49(4), pp. 388-397.
- Weintraub, Stanley (1992). *Bernard Shaw: a Guide to Research*. Univ. Park: Penn State University Press.
- Wellek, René (2009[1959]). The Crisis of Comparative Literature. Dins David Damrosch, Natalie Melas i Mbongiseni Buthelezi (Eds.), *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature from the European Enlightenment to the Global Present* (pp. 161-174). Princeton: Princeton University Press.
- Wellek, René; Warren, Austin (1956[1942]). *Theory of Literature*. Nova York: Harcourt.
- Wilde, Oscar (2012[1890]). *The Picture of Dorian Gray*. Londres: The Penguin English Library.
- William Caxton (1819 [c. 1480]). *Six Books of Metamorphoses*. Londres: Kessinger Publishing.
- Williams, Raymond (1952). *Drama from Ibsen to Brecht*. Londres: Chatto & Windus.
- Wilson, Ann (2013). Shutting Out Mother Vivie Warren as the New Woman. Dins D. A. Hadfield i Jean Reynolds (Eds.), *Shaw and Feminisms: On Stage and Off* (pp. 133-143). Gainesville: UP of Florida.
- Wollstonecraft, Mary (1792). *A Vindication of the Rights of Woman*. Londres: Penguin Books.
- Woolf, Virginia (1953). *A writer's Diary*. Filadèlfia: Haworth Press.
- Woolf, Virginia (1999[1979]). *Dones i literatura*. Barcelona: Columna.
- Xenofont (1924[ca. 360 aC]). *El convit*. (Carles Riba, Trad.). Barcelona: FBM.
- Zajko, Vanda (2007). Women and Greek Myth. Dins R. D. Woodard (Ed.), *The Cambridge Companion to Greek Mythology* (pp. 387-406). Cambridge: Cambridge University Press.
- Zaragoza, Joana (2022). Empoderades subjugades. Dins Magí Sunyer (Coord.), *Mite i llegenda* (pp. 63-72). Tarragona: Publicacions URV.

8. ANNEXOS

8.1. Special Collections of George Bernard Shaw, UCC Library

Durant la meua estada de recerca a Cork vaig poder accedir al fons i col·leccions especials de la Boole Libray, University College Cork. Exposo, a continuació, la fitxa tècnica de la col·lecció consultada:

Referència:	IE BL/L/GBSgue
Títol:	George Bernard Shaw Collection
Dates:	1 setembre 1933 – Novembre 1934; 1974
Nivell de descripció:	Arxiu
Extensió:	22 ítems
Adquisició:	Mealy's Auctioneers, Castlecomer, Co. Kilkenny (2005)

Contingut:

La correspondència relacionada amb una proposta del diari *The Daily Herald* per publicar una edició especial de les obres teatrals de George Bernard Shaw, anomenada *George Bernard Shaw's Collected Plays* a càrrec de l'editorial Oldham Press (Londres, 1934). Les cartes entre Shaw i Thompson (editor de *The Daily Herald*) versen entorn les condicions del contracte, la impressió i l'edició del volum.

Shaw es mostra finalment molt satisfet amb la publicació, però en les primeres cartes s'aprecia la seva desconfiança “Your most unfortunate remark about my regarding financial attractions as of secondary importance fills me with the deepest distrust of your designs. It is entirely unfounded. Make me a business proposal; and if it promises to be a lucrative once I will jump at it.” (BL/L/GBS/2). El fons també inclou la correspondència referent a la imatge de Shaw que apareixeria a la portada del volum i conté una fotografia en blanc i negre de l'autor. A més, el darrer document (22) és una

memòria de Thompson (1974) on exposa els seus records i anècdotes entorn la relació mantinguda amb el dramaturg al llarg del procés d'edició.

L'editor de *The Daily Herald*, en la primera carta enviada a Shaw el 28 de setembre del 1933, subestima la importància que pot tenir l'incentiu econòmic pel seu destinatari: “there are also financial attractions to the author in such arrangements. This, however, is a point which we imagine you will regard as of secondary importance compared with our preceding remarks” (BL/L/GBS/1), ja que creu que l'al·licient principal serà l'oportunitat de compartir la seva literatura amb un públic més ampli: “it is known that you're at least receptive of new ideas, and it is hoped that you would view with approval any move to popularise good literature”. L'endemà Shaw li contesta que està tot equivocat pel que fa a la importància econòmica i exigeix una bona recompensa: “Your most unfortunate remark about my regarding financial attractions as of secondary importance fills me with the deepest mistrust of your designs. It is entirely unfounded. Make me a business proposal; and if it promises to be a lucrative one I will jump a tit” (BL/L/GBS/2).

El 12 d'octubre del 1933, Thompson l'escriu per acordar els punts referents al contracte de publicació, on explicita l'exclusivitat del material: “It is understood that this Edition will be reserved exclusively for ourselves [...] We would propose that this license is granted to us exclusively for a period of three years, with an option for renewal at the end of such period” (BL/L/GBS/3). En la resposta a aquesta carta, Shaw demana de posposar l'edició: “Thanks for the draft. But I am afraid you must postpone the business until the middle of next year, as I must have six months start of you for my forthcoming volume of three plays before you announce. It will be an expensive volume to manufacture and your announcement would half kill it at the very least. I have to consider my publishers as well as myself” (BL/L/GBS/4). El *The Daily Herald* accepta posposar el volum els sis mesos que demana Shaw i li envia, el 24 d'octubre, les condicions de pagament: “The Royalty we would propose would be at the rate of -2d (twopence) per copy Ordinary Edition: 3d (threepence) per copy De Luce Edition: 4d (fourpence) per copy Library Edition. Moreover, we would guarantee the first €1000 (one thousand pounds) of Royalties” (BL/L/GBS/5).

Més endavant, Shaw escriu a l'editor per fer-li una proposta de la impremta pel volum: "I suggested my own printers, Messrs Clark of Edinburgh, who could print from my plates and thereby as the cost of setting up a new, as the best people for the job" i "I should therefore be glad to know as soon as possible whether the contract goes to Clarks or not, so that I may arrange accordingly" (BL/L/GBS/8). Thompson troba adient la proposta perquè reduirà els costos de producció i li respon: "At the present moment we are in negotiation with Messrs. Clark of Edinburgh, and should the contract go to them, we shall, of course, let you know in good time" (BL/L/GBS/9). En les següents cartes (la del 19 i 21 d'agost) Shaw i Thompson discuteixen el prefaci que Shaw publicarà al volum. Thompson envia sis fotografies que han seleccionat per incloure al volum perquè Shaw esculli quina prefereix: "We propose including an art portrait frontispiece in the Rexine and Leather Editions of your plays, and I am sending you herewith a selection of photographs which we have received" (BL/L/GBS/12). En les cartes corresponents als documents 15 i 16, Shaw i Thompson comenten els detalls de la reunió que han acordat fer a l'hotel Malvern d'Ayot.

El darrer document (22) és una memòria de Thompson (1974) on exposa els seus records i anècdotes sobre la relació mantinguda amb el dramaturg al llarg del procés d'edició. Thompson esperava topar-se amb un home fred i distant, però això no va ser així:

Before meeting him I took the precaution of consulting the editorial staff at Odhams on the best line of approach. "You've got to be witty and bloody provocative," I was told "or you'll get nowhere with him." Never was advice more misguided. In any event could not measure up to the standards they had set, and I determined to adopt an approach as simple and sincere as was in my power.

En la primera trobada, Shaw s'acomiada dient-li "Good morning my son". Aquesta frase no deixa indiferent a Thompson: "I was outside walking on the clouds -My son, I ruminated, he called me- my son". Un cop el llibre ja ha estat publicat, Shaw el convida a casa seva i Thompson agafa un taxi per anar-lo a veure; quan diu l'adreça al taxista, aquest li respon: "Oh you want Mr. Shaw's House then. You've no idea the number of people I take there", fet que demostra l'activa vida social de l'escriptor. Passen una tarda molt agradable i Thompson aprofita per lliurar-li tres còpies del llibre: un volum perquè se'l quedi ell i dos perquè els firmi (un pel director, Surrey Dane, i

l'altre per ell mateix). Shaw li dedica de la següent manera el llibre: "To Douglas Thompson. The only begetter of this Edition".

Finalment, exposa una anècdota relacionada amb la dieta vegetariana de Shaw: l'escriptor no havia contestat la carta de convit que havia rebut per assistir al sopar de celebració. Com que els organitzadors sabien que Thompson es portava bé amb l'escriptor, li van encarregar que el truqués ell personalment i recorda: "Never had I experienced Shaw in such a peevish mood". Per telèfon, Shaw li contesta: "That man Ellias (using the Yorkshire emphasis on the initial E) must be a raving lunatic. He knows as well as you do that I am a vegetarian and never attend public functions such as this. In Lloyd George and Winston Churchill he has all the lions he needs. Just tell him from me, in your polite way to go to hell". En aquest comentari, personal, s'aprecia el fort caràcter de l'escriptor irlandès.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

GALATEA COBRA VEU: ELIZA DOOLITTLE I DOLORES MENDOZA, UNA RELECTURA EN CLAU DE GÈNERE DEL MITE DE PIGMALIÓ

Marta Gort Paniello



UNIVERSITAT
ROVIRA i VIRGILI