

Eliza Doolittle un siglo más tarde: Análisis de la caracterización del personaje en dos traducciones de *Pygmalion* al castellano

Autor/autora: Mariana Entrecanales Marsans

Director/directora: Carmen Francí

Día // Mes // Año: 13 / 06 / 2019

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Departamento de Traducción e Interpretación y Comunicación Multilingüe

Doble Grado en Relaciones Internacionales y Traducción e Interpretación

Tabla de contenido

Índice de tablas.....	3
1. Introducción	4
2. Estado de la cuestión.....	7
3. Marco Teórico	10
3.1 Retraducción.....	11
3.2 Teoría de la manipulación	12
3.3 Traducción, discurso y poder.....	15
3.4 Teatro y traducción.....	19
4. Objetivos y preguntas	23
5. Metodología	25
5.1 Proceso de selección de textos:.....	25
5.2 Análisis de las traducciones de <i>Pygmalion</i>	26
6. Análisis y discusión	28
6.1 George Bernard Shaw.....	28
6.2 Pygmalion: A romance in five acts.....	28
6.3 Análisis traductológico	29
6.3.1 Información preliminar y análisis macroestructural.....	30
A. Información preliminar y análisis macroestructural del TM1, Julio Broutá	30
B. Información preliminar y análisis macroestructural TM2, Miguel Cisneros.....	31
6.3.2 Análisis microestructural	31
A. Modificaciones en las intervenciones de Higgins, Acto II:	32
B. Modificaciones en las intervenciones de Eliza, Acto II:	36
C. Modificaciones en las intervenciones de Eliza y Higgins, Acto V:	38
6.4 Conclusiones del análisis traductológico.....	40
7. Conclusión y propuestas	41
Bibliografía.....	45
Anexos.....	47

Índice de tablas

Tabla 1.....	26
Tabla 2.....	31
Tabla 3.....	32
Tabla 4.....	32
Tabla 5.....	33
Tabla 6.....	34
Tabla 7.....	35
Tabla 8.....	36
Tabla 9.....	36
Tabla 10.....	37
Tabla 11.....	38
Tabla 12.....	39

1. Introducción

El interés por el tema en el que se enmarca esta investigación surge hace dos años con motivo de un trabajo sobre la forma de traducir al castellano las variaciones lingüísticas presentes en la obra de teatro *Pygmalion: A romance in five acts*. Como en aquella ocasión, el objeto de este trabajo es la obra de principios del siglo pasado del irlandés George Bernard Shaw, cuya frescura didáctica y crítica hace que la reflexión que suscita siga siendo relevante, por no decir necesaria, un siglo después de su primera representación escénica. La atemporalidad y la diversidad de los temas tratados en la obra plantean un amplio abanico de cuestiones interesantísimas que investigar y un reto para el que finalmente se afane por hacerlo. Paso, por tanto, a explicar el objeto del análisis que llevaré a cabo y el lugar que este ocupa dentro de los Estudios de Traducción, y en concreto de la retraducción y recepción de textos literarios.

Nos alejamos del análisis de la variación lingüística *cockney* y de su papel en relación con el tema del desclasamiento social de la protagonista Eliza – uno de los temas que más interés ha despertado entre traductores y académicos del mismo campo por la dificultad que supone traducir un idiolecto– para centrarnos en el trato que recibe otro eje central de la obra en dos traducciones al castellano: el de la independencia femenina. Eliza es la heroína de una lucha de género en la que los demás personajes se vuelven esenciales para representar los roles que hombres y mujeres adoptan en la sociedad.

En los dos años que han transcurrido desde nuestro primer contacto con la obra hasta hoy, la mención del título *Pygmalion* ha provocado distintas reacciones en nuestros distintos interlocutores. Podríamos clasificarlas en tres categorías. En primer lugar, están las personas que nada más oír el título saben que hablamos del clásico de la escena dramática británica del siglo pasado. El segundo y tercer grupo, menos o nada familiarizados con la obra de Shaw, tienen en común que la respuesta a su visible desconcierto siempre incluye una referencia a la película y musical *My Fair Lady* de Alan Lerner, una de sus adaptaciones más conocidas fuera del género literario. A partir de dicha referencia, a la cual por ahora todo el mundo ha respondido favorablemente, es posible distinguir entre los que establecen la conexión entre obra de teatro y adaptación cinematográfica de inmediato, y a los que les sorprende descubrir que la historia de Eliza Doolittle y Henry Higgins subía a los escenarios y se leía desde mucho antes de su llegada a la gran pantalla en 1965. Legítimas por igual, las tres reacciones hablan de un mismo concepto, y este es el de recepción. Sin incurrir en definiciones teóricas por el momento,

pretendemos, por medio de este ejemplo, hacer visible algunas de las muchas maneras en que una obra escrita hace más de 100 años puede viajar hasta el presente.

Los que han asistido o asistieron a una representación teatral, los que la han conocido por medio de su lectura, los que han visto *My Fair Lady* sabiendo de su origen, o los que han establecido la conexión *a posteriori* pero no conocen la obra de primera mano, todos ellos han sido receptores, de una forma o de otra, de *Pygmalion*. En este caso trabajamos con dos traducciones del texto teatral, pero dado que a los primeros receptores de cada una de ellas les separa un siglo, es importante resaltar el hecho de que, para sobrevivir, una obra puede verse obligada a mutar en el transcurso de los años, ya sea convirtiéndose en una película, por medio de adaptaciones dentro del propio género teatral, o gracias a la publicación de nuevas traducciones que reflejen los cánones literarios y estilísticos del momento. La mutación puede ser más o menos visible, pero inevitable al fin y al cabo cuando se lucha por que el público de una obra como esta siga creciendo, dentro y fuera de sus fronteras originales.

Aunque se vaya a profundizar en la cuestión de las transformaciones que sufre una obra al traducirse por medio del concepto de la *manipulación* y los fenómenos que se producen como resultado de ella, hay que sumarle a dicha transformación la variable temporal, esencial para entender el porqué de esta investigación. En este trabajo se trabajan tres textos a los que tenemos acceso al mismo tiempo. Sin embargo, el texto en lengua origen (TO) escrito por Shaw en 1913, la traducción al castellano de Julio Broutá de 1919 (TM1) y la traducción de Miguel Cisneros publicada en 2016 (TM2) son, por separado, el producto de tres contextos socioculturales concretos de distintos momentos históricos, por mucho que puedan entenderse fuera de la cultura en la que aparecen y pasados los años desde su aparición. Por ello, aunque la lectura de los distintos textos se produzca dentro de un único contexto sociocultural, un análisis crítico de cualquiera de ellos que pase por alto la variable temporal resultaría escaso y ajeno a posibles factores que hayan dado lugar a ese texto en particular.

Una de las vías por las que una obra se introduce en un contexto sociocultural distinto al de partida y llega a un público que no habla el idioma del original es por medio de su traducción. Si bien es cierto que existen diversos factores externos al texto que pueden condicionar la recepción de una obra traducida en una cultura a la que llega por primera vez, no cabe duda de que su recepción o acogida dependen, en gran medida, de las decisiones del traductor. Sobre el acto traslativo actúan una serie de fuerzas que nacen

del choque entre dos culturas, y a partir del cual el traductor va a optar por traducir de una forma o de otra. Además del choque cultural, puede entrar en juego un choque más directo entre la cultura origen o de llegada y el traductor. Si entendemos que traducir es algo más que buscar equivalentes lingüísticos entre dos lenguas, entonces, nos será más fácil entender el poder que Lefevere le atribuye a esta actividad: «La traducción es la reescritura más influyente (en potencia) por su poder al proyectar la imagen de un autor o una obra en otra cultura, incluso en una época distinta a las del texto original» (González, 2000, pág. 152).

La evolución de la lengua a lo largo de la historia es razón suficiente para esperar que traducciones de un mismo texto producidas en momentos distintos difieran unas de otras. Sin embargo, esas diferencias responden a algo más que al simple hecho de que una palabra tenga más de un equivalente en otra lengua o a que con el tiempo una palabra haya sido sustituida por otra de igual significado. El traductor, con sus ideas y creencias, y como parte de contexto social y cultural específico, interpreta el texto para después traducirlo. Es esa interpretación propia la que da lugar a una traducción única, pero que inevitablemente contiene la huella del traductor.

En su estudio sobre la relación entre el Análisis Crítico del Discurso y los Estudios de traducción, Isabela Fairclough establece una conexión entre ambas disciplinas que sirve para introducir el porqué de este estudio comparativo entre dos traducciones separadas por un siglo: «Critical Discourse Analysis and Translation Studies share the assumption that textual features need to be related to the social and ideological contexts of text production and reception» (Fairclough I. , 2008, pág. 68). Los cambios vividos en todo el mundo en el último siglo son visibles en el campo de la política, de la economía, de la sociedad en general, pero también de la literatura, del teatro o de la traducción. Por ello, es pertinente analizar si los contextos socioculturales que dan lugar a las traducciones de *Pygmalion* Julio Broutá (1919) y de Miguel Cisneros (2016) han afectado a la representación del género femenino y al mensaje feminista que Shaw planteó en 1913.

2. Estado de la cuestión

A nadie que haya leído a Shaw le sorprenderá el que sus obras en general, y *Pygmalion* en particular, hayan sido el objeto de numerosos estudios a lo largo de los años, ni que la fecundidad temática que caracteriza a esta obra siga produciendo cuestiones sobre las que el receptor se ve obligado a reflexionar y el académico o estudiante obligado a investigar. Todo ello es producto de lo que Miguel Cisneros llama la «fábrica de pensamiento» de Shaw, algo más que teatro de discusión. Como ya ha sido mencionado, uno de los ejes centrales de la trama que más interés ha suscitado entre los investigadores es la función del idiolecto de Eliza Doolittle como catalizador de la trama y elemento central de la relación entre el profesor de fonética el Sr. Higgins y su alumna Eliza Doolittle.

Aunque no vayamos a tratar el tema de la traducción del *cockney* y de la función que este desempeña en la obra, cualquiera que pretenda estudiarla o analizarla con un mínimo de fundamento, sea cual sea el objetivo perseguido, necesitará entender la importancia de la función lingüística en *Pygmalion*, al mismo tiempo núcleo del argumento, rasgo destacado del texto, reto de traducción y herramienta que el autor utiliza con fines didácticos en una obra marcada por la función metalingüística de la lengua.

Sobre la función de la lengua en las traducciones de *Pygmalion* al castellano encontramos diversos trabajos de Edurne Goñi-Alsúa , entre los que cabe destacar su tesis doctoral titulada *Traducción y censura, traducción de dialectos: Las versiones al castellano de Pigmalión, de George Bernard Shaw* (2017), y un artículo para la revista de la *Spanish Association for Irish Studies* sobre la traducción del personaje de Eliza y de su idiolecto al castellano titulado *Translating Characters: Eliza Doolittle “Rendered” into Spanish* (2018).

En el camino para entender mejor el papel que ha tenido el teatro extranjero en la historia del teatro español del siglo XX uno se cruza, tarde o temprano, con la figura de Julio César Santoyo. En las primeras 5 líneas de su ensayo *Reflexiones, teoría y crítica de la traducción dramática: Panorama desde el páramo español*, este catedrático de Estudios de Traducción apunta: «desde el siglo XVIII hasta hoy mismo en España ha abundado mucho más el teatro traducido que el de producción original, o por lo menos, a fuerza de objetivos, que uno ha sido tan abundante como otro» (Santoyo, 1995, pág. 13). Si el lector se sorprende ante tal constatación, es probable que también lo haga al descubrir en la siguiente página que «somos una de las naciones en las que más teatro se

ha traducido y que, sin embargo, menos ha reflexionado sobre el tema de la dramaturgia traducida» (Santoyo, 1995, pág. 14). Aquí Santoyo hace un apunte importante. En el momento de estas reflexiones, es decir hace 24 años, abundan los estudios específicos de textos dramáticos determinados, los estudios comparativos del mismo título o el estudio de traducciones de un mismo autor con nombre y apellido, pero escasean las reflexiones y las teorías que aborden este campo literario como un todo y que resulten útiles para el estudio de cualquier texto, y en cualquier idioma (Santoyo, 1995, pág. 16). Tras ofrecer un repaso a los distintos tipos de estudios empíricos realizados sobre traducciones dramáticas en España, Santoyo abre la puerta a todo aquel que quiera contribuir a la teorización en torno a este fenómeno literario. Él mismo contribuirá dos años más tarde, por citar algún ejemplo, con *Algunas preguntas (y quizá respuestas) sobre la relatividad y caducidad del texto traducido*.

¿Qué ha ocurrido en los 24 años que nos separan de la asimetría entre lo mucho escrito sobre traducciones de teatro y lo poco sobre la traducción de teatro en general que describía Santoyo? Las cosas han mejorado bastante, en parte gracias a la dedicación de Raquel Merino Álvarez, una pionera en el estudio del teatro dentro del marco de los Estudios de Traducción. Merino se postula como uno de los nombres de referencia a los que acudir cuando se investiga sobre la traducción del teatro extranjero en España, su historia, y sobretodo la censura a la que estuvo sometido durante los años de dictadura en España. A pesar de su especialización en el tema de la censura de nuestro teatro, sus 3 libros, la veintena de colaboraciones en obras y artículos de revista y su tesis doctoral *Teatro inglés en España: traducción, adaptación o destrucción, algunas calas en textos dramáticos*, dirigida por el propio Santoyo, constituyen un riquísimo corpus bibliográfico en el que hallar datos contrastados y reflexiones que invitan a seguir enriqueciendo esta disciplina a la que tanto le ha costado despegar en nuestro país.

En cuanto a lo encontrado en materia de traducción de ideologías –en nuestro caso la feminista– la disertación de posgrado de Bárbara Cristina Gallardo *Why can't women talk like a man?: An investigation of gender in the play Pygmalion by Bernard Shaw*, ofrece un análisis lingüístico interesante para demostrar cómo las particularidades del habla de Eliza y de Higgins definen y a la vez perpetúan sus roles de género. Sin ser un análisis que pertenezca a los Estudios de Traducción, la disertación estudia la dimensión textual del discurso para llegar a las conclusiones sobre los estereotipos de género encontrados en la obra, lo que nos anima a analizar la presencia de dichos estereotipos en dos traducciones de un mismo discurso. Por otro lado, esta disertación nos ha permitido entrar en contacto con la disciplina conocida como Análisis del Discurso, cuyas

subdisciplinas son tan interesantes como abundantes y sus teóricos y teoremas demasiados para nombrarlos aquí.

Por último, han sido clave para emprender esta investigación algunos capítulos del libro de Teun A. van Dijk sobre el discurso. *El discurso como estructura y proceso* y *El discurso como interacción social*, que juntos conforman Estudios sobre el discurso I y II, constituyen una serie de ensayos de autores reconocidos compilados por van Dijk y que ofrecen al lector la posibilidad de aproximarse a la disciplina de forma total o por medio de la elección de subtemas muy específicos, como el género o la cultura en el discurso.

3. Marco Teórico

Como ya se ha mencionado, el objeto de este estudio son dos traducciones al castellano de la obra de teatro *Pygmalion* de George Bernard Shaw. Empezaremos hablando de la traducción en general, para después hablar brevemente de lo que es la retraducción y de su principal hipótesis. Le seguirán las aportaciones de la Escuela de la Manipulación al campo de los Estudios de la Traducción y algunos argumentos teóricos que justifican el uso del texto como base para el estudio de traducciones teatrales frente a la que seguramente sea su forma más conocida: la representación escénica. Por último, se expondrán algunos conceptos traídos de los Estudios del Discurso que resultan útiles para entender la traducción como algo más que una agrupación de equivalencias ordenadas para trasladar el sentido de un texto original a un texto meta.

Una descripción general de la traducción como proceso y producto hablaría de su papel como medio para trasladar elementos del imaginario de una cultura a otra. Si buscamos una definición más técnica, lo más seguro es que nos topemos con conceptos como la equivalencia, la fidelidad del texto meta al original, la traducción libre o la traducción literal. Sin embargo, algunos de estos conceptos han evolucionado y se han vuelto más flexibles, dando lugar a unos nuevos como la equivalencia dinámica, la función de la traducción o la aceptabilidad. Desde los años 60, las teorías sobre traducción han enfrentado a quienes concebían y conciben la traducción como un arte y los que la consideran una ciencia (Ribas, 1995, pág. 25)

El francés Edmond Cary, teórico pionero de la traducción y cofundador de la revista sobre traducción *Babel*, se oponía en 1960 a la idea de traducción defendida por su homólogo soviético Andrej V. Fedorov en 1958. Para este último, la traducción era «una operación exclusivamente lingüística», es decir una ciencia cuyas leyes – lingüísticas – son siempre «objetivas y válidas» y funcionan para cualquier traducción «independientemente del país, de la época, de los géneros y de los lectores» (Ribas, 1995, pág. 26). Albert Ribas, en su ensayo *Adecuación y aceptabilidad en la traducción de textos dramáticos* recogido por los profesores Francisco Laflarga y Roberto Dengler en *Teatro y Traducción* defiende la postura de Cary al hablar de una traducción cuyas leyes lingüísticas no son estáticas, sino que varían «en función del público, del tipo de texto, del género y de la finalidad de la traducción» (1995, pág. 26). El traductor realiza una operación lingüística y extralingüística que no puede explicarse únicamente mediante la

utilización de conceptos como la equivalencia o la fidelidad, todos ellos ajenos a factores externos que, no sólo la modifican y condicionan, sino que forman parte de la traducción.

En 1996, Román Álvarez y Carmen África Vidal introducían su libro colectivo *Translation, Power and Subversion* con la siguiente valoración acerca del momento en el que se encontraba la traducción como objeto de estudio: «Contemporary studies on translation are aware of the need to examine in depth the relationship between the production of knowledge in a given culture and its transmission, relocation, and reinterpretation in the target culture» (1996, pág. 2). En la década de los 90, son muchos los teóricos de la traducción que empiezan a situar la cultura meta en el punto de mira de sus estudios y teorizaciones al considerarla un factor que condiciona el proceso traslativo desde su inicio, y no un simple escenario en el que la traducción aparece por casualidad. Nombres como Bassnett, Hermans, Holmes, Lefevere o Toury se encuentran entre los primeros en sugerir que para que la traducción se integre en la cultura meta, el traductor tiene que, de alguna forma, adaptar el texto a la cultura que lo recibe (Rabadán, 1992).

En este punto es posible preguntarse ¿por qué habría de integrarse el texto en la cultura de llegada?, o ¿por qué debería preocupar esto al traductor? Edurne Goñi-Alsúa responde a estas preguntas en su tesis doctoral al concluir que «si las obras no llegan al público meta, este, aunque las acepte, no las va a incorporar a su cultura. Pero si el lector las siente como parte suya, no solo las integrará, sino que también hará que fructifiquen y a partir de ellas se desarrollaran nuevos productos» (Goñi-Alsúa, 2017, pág. 9). Al fin y al cabo, se trata un acto comunicativo entre dos culturas que se sirven de la traducción como canal de comunicación, pero esta vez, a diferencia de lo que ocurre cuando el canal es neutral, aquí es la traducción, a la vez canal y mensaje, la que determinará la eficacia de la comunicación.

3.1 Retraducción

Se conoce como retraducción un texto que ha sido traducido más de una vez en una misma lengua y cultura meta (Cadera & Walsh, 2017, pág. 5). Las retraducciones y los fenómenos traductológicos que las acompañan han despertado el interés de varios teóricos de la traducción. La teoría más destacable y que más interesante resulta para nuestro análisis es la conocida como Hipótesis de la Retraducción. Propuesta por primera vez por Bensimon y Berman en 1990 y bautizada por Chesterman en el año 2000, esta hipótesis plantea que la primera traducción de un texto literario está más pegada a la lengua y cultura meta que sus posteriores retraducciones (Chesterman en Cadera &

Walsh, 2017, pág. 6). Berman hace hincapié en la temporalidad propia de la traducción, una actividad que considera marcada por la caducidad y la inconclusión (1990). La hipótesis presupone que cuanto más tiempo pasa entre el original y el texto traudcido, más rigurosa es la traducción, aunque el que existan varias retraducciones de un mismo texto no significa que la primeras se queden obsoletas, incluso cuando ha pasado mucho tiempo (Cadera & Walsh, 2017). Otra posible explicación de este fenómeno es que, a medida que va pasando el tiempo, los receptores en la cultura meta se familiarizan cada vez más con la cultura origen, lo que permite a la retraducción acercarse más al texto en lengua origen. Mientras que el primer traductor, al ser el que introduce el texto en la cultura meta, tiene que hacer un trabajo de atenuación de los rasgos culturales que separan a una cultura de la otra, el que retraduce no se esfuerza por disimular esa distancia, es más, se esfuerza por reflejarla (Bensimon , 1990).

Estudios más recientes en torno a la retraducción han concluido que no siempre existe una evolución lineal desde una domesticación inicial de la traucción hacia la extranjerización del texto conforme este se va retraduciendo (Paloposki y Koskinen en Cadera & Walsh, 2017, pág 6). El hecho de que los motivos para retraducir no sean siempre los mismos hace que sea difícil encontrar una tendencia descriptiva de la evolución de las retraducciones aplicable a todas las culturas y tipos de texto. Desde el envejecimiento del lenguaje de la primera traducción o de los cánones narrativos o literarios, a los cambios vividos en el plano histórico, culutral o social, todos estos factores pueden, en conjunto o por separado, motivar la o las retraducciones de una obra.

3.2 Teoría de la manipulación

Volvamos a la *adaptación* que mencionábamos al principio de esta sección para llamarla por el nombre que le da la escuela que más atención le ha prestado a este fenómeno: la manipulación. Las teorías de la Escuela de la Manipulación, configurada a mediados de los años 80, asumen desde un principio que la traducción tiene un impacto sobre la forma en que una sociedad recibe un trabajo, un texto, un autor, un tipo de literatura o una cultura extranjera. Nombres como los de Theo Hermans, André Lefevere o Susan Bassnett, previamente ligados a los Estudios de Traducción, se proponen abarcar con este nuevo enfoque un campo mucho más amplio del previamente explorado en materia de traducción. Se interesan, sobre todo, por las normas que rigen la producción y la recepción de traducciones, prestando especial atención a cómo estas impactan en la cultura de llegada (González, 2000, pág. 150).

La Teoría de los Polisistemas propuesta por los israelíes Evan-Zohar y Gideon Toury precedió a la Escuela de la Manipulación en lo que respecta al interés por la cultura receptora y la capacidad de la traducción de impactar sobre ella, o bien como «portadora de elementos innovadores» o bien como «instrumento [...] para afianzar y reforzar el modelo literario en la cultura receptora» (Rabadán, 1992, pág. 47). En 1980, Toury empieza a alejarse del concepto tradicional de equivalencia entre un original y su traducción para proponer una equivalencia dinámica entre el texto origen y todos los textos meta que surgen de él (González, 2000). En otras palabras, la propiedad definitoria de una traducción dejaba de ser su fidelidad al original, una mera cuestión de «correspondencia lingüística o identidad semántica» y pasaba a ser traducción todo aquello que en la cultura receptora se considerase como tal (González, 2000, pág. 47).

La aplicación de la Teoría de los Polisistemas al campo de la traducción concluye que «existen varias traducciones de un mismo original que, en su momento, fueron consideradas como tales, o se consideran traducciones por distintos grupos de lectores» (Rabadán, 1992, pág. 48) y rechaza una fidelidad estática que implicaba que para cada original solo podía existir una traducción válida. El *Pigmalión* de Broutá de 1919 no fue menos traducción cuando en 1943 se publicó en Argentina la traducción de Ricardo Baeza, ni dejaron de serlo todas las anteriores a 2016 después de que Miguel Cisneros ofreciese su propia traducción.

El que la Teoría de los Polisistemas diese al receptor el poder de decidir sobre si algo era o no una traducción fue sin duda innovador. Sin embargo, la Escuela de la Manipulación no tardaría en buscar respuestas más allá de una visión de los sistemas literarios que muchos traductores terminaron por considerar restrictiva. Se estudian los principios que rigen la producción, la recepción y la repercusión de las traducciones en distintos contextos socioculturales (González, 2000, pág. 150), rebasando en ocasiones los límites del campo de la traducción para adentrarse en el terreno de la sociología, la cultura y la política y así analizar a fondo las posibles funciones que puede desempeñar una traducción después de haber sido «manipulada».

Al aceptar que la manipulación es inherente al proceso traslativo, la Escuela de la Manipulación dota al traductor de una visibilidad mayor de la hasta entonces reconocida. Al traductor se le reconoce el poder de crear una imagen del original para los lectores que no tienen acceso al texto en idioma original. En palabras de Lefevere: «Translations create

the 'image' of the original for those readers who have no access to the 'reality' of that original» (Lefevere en González, 2000, pág. 152). Sin necesidad de mencionar al traductor, sabemos que será él quien decida, con mayor o menor libertad, cuál será la apariencia de esa nueva imagen del original. Para Lefevere, la capacidad de proyectar la imagen de un autor en una cultura o una época distintas a las originales convierte a la traducción en «la reescritura más influyente (en potencia)» (González, pág. 152). Pero ¿es el traductor completamente libre a la hora de ejercer ese poder de creación, o está condicionado por limitaciones externas? Y de así serlo, ¿es consciente de que existen unas limitaciones que en parte determinarán el resultado de su trabajo? Respondemos a ambas preguntas con la continuación a la cita de Lefevere (en González, 2000, pág. 152) que avanzábamos al principio de este párrafo:

Needless to say, that image may be rather different from the reality in question, not necessarily, or even primarily because translators maliciously set out to distort that reality, but because they produce their translations under certain constraints peculiar to the culture, they are members of.

Los teóricos de esta escuela, conscientes de la interacción constante entre literatura, sociedad, cultura y poder, no podían más que analizar la figura del traductor como un actor sujeto al contexto en el que ejerce su profesión y por el cual sus productos se verán inevitablemente afectados. La Escuela de la Manipulación mira hacia la figura del traductor con nuevos ojos, centrándose en el poder de este «reescriptor» para manipular, no necesariamente de forma malintencionada, un mensaje, una obra o una cultura, e influir así en el imaginario de sus receptores.

A efectos del análisis de las dos traducciones de *Pygmalion*, se utilizarán los tipos de fenómenos de manipulación descritas por Santoyo en la mesa redonda «el análisis contrastivo de las traducciones inglés-español» y reproducido por Merino en Traducción, Tradición y Manipulación (Merino, 1994; Goñi-Alsúa, 2017, pág. 181):

- Adición: el autor meta desarrolla intervenciones que no están en el original o completa otras.
- Omisión: se evita la traducción de términos o formulas complejas. Puede venir dado por desconocimiento del traductor o por la complejidad de los términos a traducir.
- Modificación: el autor meta varía elementos del texto original.

En ningún caso se debe entender la figura del traductor como la de un traidor del texto original, dice Susan Bassnett en su aportación al libro de Román Álvarez y María

África Vidal (1996). Más bien, hay que reconocer que tiene un papel crucial en el proceso interpretativo de un mensaje que viaja desde una cultura a otra. La traducción, al insertar un elemento extranjero en lo que la Teoría de los Polisistemas denomina un nuevo subsistema literario, tiene la posibilidad de transformarlo. Si se mira más allá de ese subsistema, como hace la Escuela de la Manipulación, se puede incluso adivinar una transformación a nivel cultural y social. En otras palabras, la traducción no solo facilita el traspaso de ideas – en ocasiones revolucionarias – de una cultura a otra, sino que es su mejor opción de supervivencia y crecimiento fuera de su entorno original.

3.3 Traducción, discurso y poder

La traducción, entendida como el producto, es poderosa por su capacidad de multiplicar exponencialmente el público con el que el creador de un discurso puede comunicarse e interactuar. Pero además de servir de trampolín de ideas, la traducción como proceso alberga en sí el poder de dotar a un texto de funciones adicionales a las originalmente planeadas por su autor. Álvarez y Vidal hablan de un enfoque que nos muestra las relaciones entre discurso y poder con la intención de que seamos conscientes, tanto los receptores que nos interese por los entresijos de la labor traductora como el propio traductor, de «la importancia de preguntarse ¿quién habla? ¿Quién escribe? ¿Quién traduce?» (Álvarez & Vidal, 1996, pág. 8). Estas tres preguntas se interrogan acerca del origen de un discurso determinado.

El discurso, sus propiedades y sus usos se vuelven más y más complejos a medida que uno se adentra en su campo de estudio y busca una definición más completa que la de, por ejemplo, la RAE: «serie de las palabras y frases empleadas para manifestar lo que se piensa o se siente» (Real Academia Española, 2019). No obstante, a pesar de lo genérica que resulta, esta definición ya incorpora aspectos funcionales que adelantan la complejidad del concepto del discurso.

En el capítulo introductorio del primer volumen de *Estudios sobre el discurso* (2000), Teun A. van Dijk habla de tres dimensiones del discurso que integran una primera aproximación teórica a esta herramienta de comunicación. En esencia, el discurso puede entenderse como una forma de utilización del lenguaje. Pero por sí sola, esta descripción no invita a preguntarse acerca de *quién* utiliza el discurso, *cómo* lo utiliza, *por qué* y *cuándo* lo hace, es decir acerca de los aspectos funcionales del discurso. Van Dijk añade un segundo nivel y habla del discurso como un suceso de comunicación en el que se comunican creencias e ideas. Pero sigue faltando una faceta que explique la capacidad

del discurso para impactar en la sociedad y generar cambios en el entorno de quienes lo emplean y lo reciben: la del discurso como interacción social. En otras palabras, se habla de discurso cuando los usuarios del lenguaje comunican sus ideas dentro de sucesos sociales y como parte de una interacción con las personas que lo reciben escuchan o leen. (Dijk, 2000, pág. 23)

El texto original de *Pygmalion*, escrito en inglés en 1913 es el discurso del que parten, o que replican, las dos traducciones que se van a analizar aquí. En él, Shaw expresa sus ideas y creencias por medio de la elaboración de un argumento cuya función es humorística a la vez que didáctica y, por lo tanto, potencialmente transformadora. Pero ¿qué hay de su traducción, o traducciones? ¿Conservan estas la función que Shaw le atribuyó a su obra en un primer momento? Cuando hablamos del *Pigmalión* de Broutá o de Cisneros, ¿estamos hablando del mismo discurso que encontramos en el *Pygmalion* de Shaw? ¿Es el discurso traducido capaz de impactar en la cultura meta de la misma forma que el texto origen en la cultura de partida? Reflexionar acerca de estas preguntas puede ayudarnos a entender la relación entre discurso y traducción o traducción y poder.

Isabela Fairclough, una figura clave en el campo de los Estudios del Discurso, entiende la traducción como una recontextualización del texto origen en un nuevo contexto social y cultural (Fairclough, 2008, pág. 1). Ya hemos visto que un traductor *manipula* un texto para adaptarlo a la cultura de llegada, pero el grado de manipulación al que se somete al texto puede variar de manera significativa entre traducciones. Desde una traducción que localiza o adapta referencias culturales o variaciones lingüísticas para hacer el texto más inteligible para el lector, hasta casos en los que se manipula con fines políticos, modificando el mensaje y el discurso y alejándose de toda equivalencia dinámica que una la traducción al original. Por lo tanto, la recontextualización de un texto puede pretender preservar las funciones atribuidas al texto en lengua original (como en el primer ejemplo), o le pueden ser asignadas unas nuevas por quienes encargan y llevan a cabo la traducción, o por aquellos que la reciben y, en definitiva, la interpretan (Fairclough I. , 2008, pág. 68).

El Análisis Crítico del Discurso (CDA por sus siglas en inglés), un enfoque definido por primera vez en 1989 por Norman Fairclough, investiga cómo el uso del lenguaje contribuye a la configuración de relaciones de poder entre individuos y entidades, a la vez que observa cómo esas relaciones de poder se manifiestan en un uso determinado del lenguaje. Los lingüistas que apoyan esta forma interdisciplinar de

abordar el discurso estudian cómo las distintas representaciones de un mismo suceso o situación pueden generar distintas interpretaciones y provocar distintas reacciones y sostienen que las elecciones lingüísticas están sujetas a intereses específicos, posturas ideológicas y relaciones de poder (Fairclough I. , 2008, pág. 69).

Christina Schaffner, en su estudio de los discursos políticos desde la perspectiva de los Estudios de Traducción, sugiere que las traducciones pueden respaldar estrategias políticas coercitivas, de resistencia, de disimulación y de deslegitimación. Estas pueden utilizarse para controlar el acceso a la información (traduciendo unos textos y no otros), como protesta, si se traducen textos subversivos o cuando la manera de traducir se desvía de las prácticas o cánones de traducción vigentes, para disimular discursos que podrían resultar revolucionarios en la cultura de llegada por medio de traducciones imprecisas o censuradas y, por último, para legitimar o deslegitimar ideas políticas por medio de traducciones que distorsionan textos con objetivos concretos. (2004, pág. 144)

Puede dar la impresión de que la temática y la función humorística de nuestra obra de teatro no tendría por qué atraer ninguna de las estrategias políticas que acabo de enumerar. Sin embargo, como ya se ha comentado, resultaría difícil hacer una lectura de *Pygmalion* en la que pasen desapercibidas las intenciones del autor de suscitar el debate, incluso la polémica, en torno al tema de la independencia femenina o de su sátira del sistema de clases. Hoy en día, los temas que abordados en la obra no resultan inusuales y por lo tanto sería extraño descubrir que una traducción contemporánea pudiera tratar de disimular o censurar estos ejes temáticos. Sin embargo, si retrocedemos a mediados del siglo pasado en España ese tipo de prácticas censoras o de disimulación resultarían, si no obligadas, al menos comunes. También podemos imaginar un contexto sociopolítico distinto en el que la traducción formase parte de una estrategia de resistencia hacia un orden político que rechaza la independencia de la mujer, y en la cual se ensalzase la imagen de Eliza o modificase parte de la trama con el fin de remover conciencias en una dirección concreta. Que el resultado de este tipo de estrategias deba o no llamarse traducción es debatible, pero el caso es que estas prácticas existen y a menudo pasan desapercibidas ante el ojo del lector.

La relación asimétrica que existe entre hombres y mujeres se manifiesta de distintas formas en el campo de la producción de discursos orales o textuales. Desde la forma en que se habla de ambos grupos, al contenido de los textos, la forma de estos y las condiciones en las que se producen, todo apunta a que la figura de la mujer es descrita,

evaluada y categorizada de forma distinta que los hombres (West, Lazar, & Kramarae, 2000, pág. 191). Sin embargo, para estudiar la traducción del mensaje feminista encarnado en el personaje de Eliza, no disponemos de grandes descripciones que nos digan cómo es Eliza o lo que piensa. Su caracterización, su interacción con los otros personajes y la expresión de sus ideas y deseos nos llega, principalmente, a través del habla. Cheri Kramarae, Michelle M. Lazar y Candace West, en un capítulo del libro *El discurso como interacción social* que dedican al género, nos dicen que hay que «considerar cómo hablan las mujeres y los hombres – y cómo esto, por su parte también contribuye a mantener el estatus quo» (2000, pág. 191).

Robin Lakoff fue pionera en sugerir que el habla de las mujeres es distinta a la de los hombres. Esta realidad se suma a muchas otras prácticas sociales en las que se manifiesta, y desde la que se puede revertir la brecha de géneros que permea nuestra sociedad. El género (lo que se considera femenino o masculino) se realiza en el discurso (Kramarae, Lazar y West, 2000). Esta división entre hombres y mujeres no es la consecuencia de unas propiedades biológicas distintas, sino que se considera una característica nacida de las situaciones sociales entre las cuales está la interacción entre individuos por medio del uso del lenguaje (Kramarae et al., 2000, pág. 204). Por otro lado, el uso de preguntas etiquetadas – o *tagging*–, quién las utiliza y con qué fin, también puede dar muchas pistas sobre cómo los hablantes se sitúan y consideran a sí mismos con respecto a otros (Kramarae et al., 2000, pág. 192). Este tipo de construcciones interrogativas colocadas al final de las frases son muy comunes en inglés, y al igual que su uso, su traducción puede determinar la interpretación que se haga de un discurso, de una situación o de la personalidad de quién las emplea.

Aunque no nos paremos a interpretar cada uno de estos recursos cuando nos topamos con ellos en un texto o en una conversación, todos estos detalles, por sutiles que sean, contribuyen a la creación de personajes o de situaciones contextuales sobre las cuales se van desarrollando relaciones sociales, sean estas reales o ficticias. En el caso de *Pygmalion*, es Shaw quien decide cómo se construyen las relaciones entre hombres y mujeres, en ocasiones potenciando y en otras subvirtiendo los estereotipos de género por medio del uso del lenguaje con una intención concreta en mente. Pero en realidad, los que emplean el lenguaje para interactuar, por ficticia que sea la situación, son los distintos personajes de la obra, y serán ellos quienes, guiados por la mano invisible de Shaw, reflejen las relaciones de dominación –por género o por clase social– que darán forma al mensaje que el autor quiere hacer llegar a su audiencia y a sus lectores.

Si en lugar del texto original leemos una traducción de este, y somos conscientes de las fuerzas que pueden pesar sobre el traductor y su trabajo es posible, incluso necesario, preguntarse hasta qué punto determinadas ideologías o creencias políticas que no formaban parte del discurso original han aparecido en el texto traducido.

3.4 Teatro y traducción

Hasta ahora hemos hablado de la traducción en general, pero debemos ajustar algo más nuestro campo de visión si queremos hacer un análisis fundamentado e informado de las dos traducciones de *Pygmalion*. Esta es una obra de teatro cuyas traducciones han mantenido el formato macrotectual, por lo que nos enfrentamos a dos textos teatrales, con todas las particularidades que eso conlleva. El teatro sobrevive hoy en día, a pesar de su enfrentamiento con el mundo del cine y la televisión, como fuente de entretenimiento, de pensamiento y de expresión artística nueva y pasada, y lo hace en parte gracias a la difusión y regeneración que resulta de la traducción de obras a uno o más idiomas. Dado que tanto el análisis como las dos traducciones de la obra se han realizado a partir de un soporte textual, a continuación, se exponen algunas reflexiones teóricas acerca de la importancia de la dimensión escrita de la obra frente a su representación.

Aunque en la dramaturgia también hay sitio para excepciones, no es erróneo afirmar que la mayoría de los textos dramáticos se escriben para ser representados. Este hecho dota al texto de unas particularidades que no comparte con géneros como el relato o la poesía y que obligan al traductor a posicionarse en torno a cuestiones inexistentes en otros tipos de texto. Destacan dos escuelas de investigadores para quienes el texto dramático merece dos grados de atención distintos. Andrea Pelegrí (2011) distingue entre, por un lado, los que defienden la importancia del texto por encima de su representación, la cual consideran solo una opción o una traducción del texto escrito a un sistema de códigos verbales y no verbales, y por otro lado aquellos que ven la representación como algo independiente del texto, de la cual este es una parte integrante más, pero ni si quiera la más importante (pág. 90).

¿Qué implicaciones tienen estas particularidades a la hora de traducir una obra de teatro? De las dos escuelas ya mencionadas, y entre las cuales existe un rango de teorías más matizadas, salen las dos grandes propuestas acerca de cómo abordar la traducción teatral. La rama que defiende el texto como elemento primordial de la dramaturgia entiende su traducción como una actividad literaria que no necesita distinguirse de la

traducción de otros géneros literarios, mientras que los defensores de la representación frente al texto exigen que el traductor siempre tenga la primera en mente, ya que esta es la función principal del texto y la que determinará su recepción (Pelegrí, 2011, pág. 90)

Las primeras reflexiones sobre traducción teatral coinciden con la Escuela de la Manipulación en la importancia que ambas le atribuyen a la cultura de llegada. En los años 60, Georges Mounin y Lars Hamberg hablan de la traducción de algo más que un simple texto. Según ellos, para traducir los contextos sociales, culturales, literarios y artísticos en los que nace la obra hay que tener en cuenta una serie de elementos implícitos en el texto vinculados su posible destino final. (Pelegrí, 2011, pág. 92). Se prefiere una traducción que tenga siempre en mente la representación y a los actores: «It goes without saying that an easy and natural dialogue is of paramount importance in a dramatic translation, otherwise the actors have to struggle with lines which sound unnatural and stilted» (Hamberg en Che, 2005). Al hacer estas afirmaciones, Hamberg estaba sembrando la semilla de un debate que ocuparía gran parte de la teorización en torno a este tipo de traducción durante las próximas cuatro décadas.

Como comenta Albert Ribas, el traductor se encuentra en una situación sumamente compleja, forzado a definir su posición entre, por un lado, el autor, y por el otro el director, los intérpretes y los espectadores. La posibilidad de entender el texto dramático como un mero producto literario, desligado de cualquier relación inherente con la representación, permite esbozar una figura de traductor opuesta a la propuesta por Mounin y Hamberg, para quienes el traductor tiene el deber de crear un diálogo fácilmente pronunciable y natural para los actores (Pelegrí, 2011, pág. 92). A lo largo de los años, distintos traductores y académicos han ido elaborando y aceptando distintos conceptos descriptivos de la especificidad del texto dramático utilizados como criterios para evaluar la calidad de este tipo de traducciones.

En 1980, Susan Bassnet inicia lo que años más tarde describirá como «un camino tortuoso» en el estudio de la traducción de los textos teatrales con la intención de definir sus peculiaridades y las dificultades que plantea para el traductor. La postura de Bassnet evoluciona considerablemente a lo largo de los años. Empieza hablando del texto teatral como un texto incompleto, cuyo potencial se encuentra en la representación y en el que se esconde un *texto gestual* que el traductor no puede pasar por alto (Bassnett, 1991, pág. 134). De esta visión funcionalista de la traducción teatral orientada hacia su más que

probable representación nace el concepto de *performability*, una noción que ha suscitado mucho debate.

La propia Bassnet se mueve entre la aceptación y el rechazo de este concepto, siendo en ocasiones algo ambigua en su manera de definirlo. A pesar de su uso frecuente, este término, que en español podría traducirse por «representabilidad», no tiene una definición muy clara más allá de la necesidad de un ritmo fluido del discurso (Bassnett, 1991, pág. 102). Muchos teóricos y traductores han considerado este concepto una parte esencial del proceso traslativo, sin embargo, nadie se ha aventurado a establecer un conjunto de criterios según los cuales un texto sería o no representable. De existir dichos criterios, dice Bassnet, estos variarían según la cultura, el momento, y el tipo de texto que se esté traduciendo (Bassnett, 1991, pág. 102).

Esta noción tan discutida ha sido utilizada de forma recurrente para distinguir buenas traducciones de otras no tan buenas en el ámbito de los textos dramáticos, estableciendo una especie de marco prescriptivo, poco definido y transcultural del que los traductores de obras teatrales deberían servirse. El problema con la noción de *performability* origina en que esta asume que existe una relación constante y universal entre todo texto dramático y su puesta en escena: «the idea that the play, with its multi-layered structure, is a constant across cultural boundaries, and this is clearly historically inaccurate to say the least» (Bassnett, 1991, pág. 102). Si se niega la existencia de dicha universalidad, *performability* pasa a ser inútil como criterio para juzgar una traducción teatral, puesto que se estaría analizando la traducción de unos elementos que pretenden hacer una obra representable cuando en realidad la forma de representarla dependerá de la lengua y cultura meta.

El rechazo por parte de la autora hacia esta supuesta universalidad y a la simplificación de la traducción teatral está en consonancia con su defensa de la cultura y los elementos contextuales como factores determinantes y diferenciadores de todo proceso traslativo. Para Bassnet (1991, pág. 99), pedirle al traductor que traduzca a la vez el texto escrito y un subtexto gestual es pedirle que logre algo imposible:

The translator is being asked to do the impossible, that is, to treat a written text that is part of a larger complex of sign systems, including paralinguistic and kinesic signs, as if it were a literary text created for the page and read as such. [...] he or she is expected to translate a text that a priori in the source language is

incomplete, containing a concealed gestic text, into the target language which should also contain a concealed gestic text.

Tras varias idas y venidas, en 1998 termina por restarle valor con la siguiente afirmación: «speculation about the possible existence of coded gestic texts or a feature termed «performability» or «speakability» will not take us very far». En otras palabras, Bassnet no niega su existencia, pero pone en duda su utilidad a efectos de la traducción al considerarlo un recurso al que muchos traductores acuden para excusar el haberse tomado ciertas libertades, alegando que sin esas «desviaciones» del original la traducción no cumpliría con los requisitos de «representabilidad» en lengua meta.

En 1998 Bassnet presenta una serie de argumentos a favor de una traducción que se distancia conscientemente de nociones como *performability* o *speakability* para poner el acento en la estructura lingüística del texto, donde están realmente las pistas que dan lugar a todas sus posibles representaciones teatrales (Ribas, 1995, pág. 34). En el paso del texto a la escena, el director y los actores deben trasladar lo verbal en físico, pero los principales problemas que debe resolver el traductor son problemas lingüísticos que provienen de la página (Bassnett, 1991, pág. 111). Su argumento sitúa al texto en el centro de cualquier traducción de un texto dramático, pero no llegará a negar en ningún momento la relación subyacente entre texto teatral y representación que hace que sea necesario tratar al primero de manera distinta que a otro género literario.

La complejidad del proceso creador o reproductor de una obra teatral, así como la infinidad de posibilidades que ofrece a todos los que participan de ella, entre ellos el traductor, significa que este ni puede, ni debe, tomar como punto de partida para su trabajo una visión global en la que un potencial producto final prevalezca sobre el texto original. Es en el texto original donde se encuentran todos los códigos lingüísticos y paralingüísticos listos para ser descodificados y recodificados en la lengua meta (Bassnett, 1991, pág. 110). No hay que olvidar que la puesta en escena de una obra de teatro es un proceso colaborativo en el que el traductor es de suma importancia, pero no es el único en serlo. Según Albert Ribas, es al director de escena a quien le «corresponde valorar los elementos expresivos de la representación, la recepción del espectáculo por parte del público y el trabajo de los actores» (Ribas, 1995, pág. 35).

4. Objetivos y preguntas

El objetivo principal del presente trabajo es analizar la representación del personaje de Eliza como representante del mensaje feminista en dos traducciones al castellano de *Pygmalion*, una de ellas contemporánea al texto en lengua origen (TO) y la segunda publicada un siglo más tarde. Dentro de este marco, la siguiente pregunta guía nuestra investigación: La distancia temporal que separa ambas traducciones y los distintos contextos sociohistóricos en los que ambos traductores trabajan, ¿se refleja de algún modo la representación que hace Shaw del personaje de Eliza Doolittle y el mensaje feminista que le acompaña? Para lograr responder a esta pregunta, y con la intención de que de nuestro análisis surjan nuevas preguntas que puedan guiar futuros trabajos, nos hemos marcado una serie de objetivos específicos que explicamos a continuación.

A pesar de haber justificado la validez de analizar el texto aun cuando se trata de una obra de teatro, esperamos descubrir si el hecho de que uno de los textos meta estuviera, desde el principio, pensado para la escena y el que el otro sea una edición pensada para ser leída se refleja de algún modo en la traducción de los fragmentos que analizaremos a continuación. Además, esperamos poder observar si la forma de utilizar el lenguaje de los personajes contribuye a la configuración de las relaciones de poder o de género entre los mismos.

Aparte de fijarnos en las posibles divergencias entre los discursos feministas proyectados por cada uno de los textos meta, esperamos sacar conclusiones acerca del grado de extranjerización o domesticación de cada traducción teniendo en cuenta las fechas de publicación de cada una de ellas, así como los posibles motivos para su última retraducción.

Con relación a los fenómenos de manipulación que esperamos encontrar en las dos traducciones, esperamos poder llegar a alguna conclusión sobre los motivos para dichas alteraciones y comentar hasta qué punto el traductor ha introducido elementos de su cultura y contexto en la traducción.

Por otro lado, nos gustaría que, por medio del análisis comparativo de las traducciones de esta obra de teatro y del trabajo en general, se manifestaran las particularidades – y dificultades – propias de la traducción teatral con respecto a otros tipos de traducción, y en especial la literaria. Este trabajo pretende ser una pequeña

contribución a la rama de la retraducción, incluida de los Estudios de Traducción y al campo de la traducción de textos dramáticos.

Por último, esperamos que nuestro trabajo sirva para seguir insuflando vida a la obra de Shaw en general, y a *Pygmalion* en particular, al considerar a ambas un motor de crítica social que sobrevive al paso de los siglos y que no es menos necesario hoy que cuando se publicó por primera vez en 1916. En un momento en el que el debate sobre la igualdad de género y los derechos de la mujer están a la orden del día dentro y fuera de España, resulta útil echar la vista atrás, aunque solo sea un siglo, para observar la evolución del pensamiento feminista, una evolución que no ha sido lineal pero que no se ha detenido gracias, en gran parte, a las aportaciones de material cultural importado a nuestro país.

5. Metodología

Procedemos a explicar la metodología empleada para llevar a cabo este trabajo dividiéndola en dos partes. En primer lugar, explicaremos el proceso que nos llevó a seleccionar las dos traducciones de *Pygmalion* que emplearemos en nuestro análisis. A continuación, explicaremos la estrategia de análisis cualitativo que realizaremos por medio de la comparación de los dos textos meta y el TO, y del TM1 y el TM2.

5.1 Proceso de selección de textos:

Como se ha mencionado, la intención desde un primer momento fue trabajar con la obra *Pygmalion*. Conociendo la profundidad y variedad temática que contiene, una relectura de la obra en lengua origen (LO) fue suficiente para decidir centrar este trabajo en algún aspecto concreto de su traducción. Descartado el tema de la traducción de la variación lingüística por la abundancia de estudios que ya existen en torno a esta cuestión, decidimos centrarnos en el aspecto feminista de la obra para estudiar cómo este había sido traducido al castellano. Para seleccionar las traducciones que analizaríamos realizamos una primera búsqueda con el fin de situar todas sus traducciones a nuestra lengua, así como la fecha y el lugar de publicación. El total de las ediciones publicadas en España no figura en el ISBN, por lo que recurrimos a otras fuentes para completar nuestra búsqueda.

El trabajo de documentación de Goñi-Alsúa (2017) ha resultado esencial para la elaboración de una tabla que puede consultarse en el Anexo 1 en la que figuran todas las ediciones de *Pigmalión* traducidas al castellano ordenadas por autor.

Para el análisis comparativo de las distintas obras hemos utilizado la edición en LO ofrecida por el Proyecto Gutenberg en formato de texto electrónico, por ser este de acceso libre y gratuito y provenir de una fuente fiable. En cuanto a los textos en lengua meta (LM), la selección de las traducciones de Julio Broutá (TM1) y Miguel Cisneros (TM2) no es arbitraria, ni se debe únicamente al hecho de ser la primera y última traducción a nuestra lengua. La fecha de cada traducción sugiere que el tiempo que pasó entre una y otra puede haber dado lugar a traducciones que responden a cánones de traducción o ideologías influenciadas por los distintos contextos socio históricos, y que estos pueden haber quedado reflejados en el texto meta, y en particular en el traslado del mensaje feminista a otra lengua.

Además, aun siendo conscientes de lo interesante que resultaría la comparación entre la labor de un traductor español y el de uno latinoamericano en un texto con una fuerte función metalingüística como *Pygmalion*, durante la lectura de algunos pasajes de las traducciones de los argentinos Ricardo Baeza y Floreal Mazía nos topamos con varios problemas de comprensión que, de haberlas elegido para nuestro análisis, lo complicarían de una manera que consideramos es desaconsejable para un trabajo de estas características.

El hecho de que la traducción de Julio Broutá se publicará tantas veces a lo largo de las siguientes décadas, incluso durante los años de la censura impuesta por el régimen franquista en España, nos llevó a pensar que, tal vez, el traductor o la editorial habían hecho una autocensura del texto original que libró a la traducción de la censura institucional. De no ser este el caso, entonces la publicación continuada y reedición de esta traducción podría ser sinónimo de una calidad que mereciera el aprecio de distintas editoriales y lectores a lo largo de las décadas, lo cual también nos parece digno de ser analizado.

En cuanto a la retraducción elegida para el análisis comparativo, el texto de Miguel Cisneros, por ser el más reciente, nos ofrece la posibilidad de, en paralelo a nuestro análisis del discurso feminista dentro de la obra, poner en tela de juicio la ya mencionada Hipótesis de la Retraducción. Además, en la introducción de esta traducción editada por Cátedra, Miguel Cisneros aporta mucha información acerca del autor, de su obra, de las traducciones de *Pygmalion* y de sus significados que han resultado esenciales para la elaboración de este trabajo.

5.2 Análisis de las traducciones de *Pygmalion*

Una vez seleccionadas las traducciones que se van a analizar, realizamos una lectura íntegra de cada una de ellas. Siguiendo el consejo del traductor de la edición de 2016, nos saltamos la introducción y leemos el prefacio, los cinco actos y el prólogo de las tres ediciones. En el momento de la segunda lectura de los textos, en cambio, sí disponíamos de la información recogida por Cisneros en su introducción, además de otros datos destacados sobre el significado de la obra y los personajes que nos permiten hacer una lectura más crítica y definir qué fragmentos pueden ser más interesantes para un análisis centrado en la crítica feminista y el personaje de Eliza Doolittle.

Elegimos dos fragmentos para llevar a cabo un análisis textual cualitativo en el que se comparan el texto original, y los dos textos meta con el fin de responder a nuestra pregunta de investigación. Para el análisis textual nos servimos de la metodología propuesta por Raquel Merino Álvarez para el análisis de obras dramáticas y sus traducciones en su libro *Traducción, tradición y manipulación*.

Tabla 1: Niveles de análisis para la comparación del original y sus traducciones

Tipo de análisis	Contenido
Información preliminar	Hechos no relacionados con la dimensión literaria de la obra ni su contenido, si no con la publicación del texto, original o traducido, la editorial, la fecha de edición, la aparición de una introducción o prefacio ajenos al autor original y el trato que recibe la figura del traductor (visible o invisible).
Análisis macroestructural	Todo lo referente a la distribución de la obra en actos, escenas y la comparación del texto origen con el texto o los textos meta.
Análisis microestructural	Es el estudio del texto si y su traducción. Se emplea una unidad concreta que permita comparar de manera exacta las traducciones. Se mide el grado de fidelidad del texto meta respecto del texto origen y el tipo de traducción que se ha realizado. Se investiga la existencia de cuatro tipos de fenómenos principales en el tratamiento de las réplicas traducidas: adiciones, supresiones, modificaciones.

Fuente: Elaborada a partir de los criterios de análisis empleados por Merino Álvarez (1994)

El primer nivel se evalúa a partir de información obtenida de distintas fuentes, desde tesis doctorales, libros en los que se estudian las traducciones de Shaw al castellano, notas del traductor presentes en las ediciones que estudiamos o de la introducción de la edición de 2016 que firma Cisneros. Los niveles macroestructural y microestructural se evalúan a partir de la comparación de los tres textos, aunque dedicaremos especial atención a la comparación entre los dos TM, de donde pretendemos obtener la respuesta a nuestra pregunta.

El análisis se organizará por niveles, y no por texto, es decir que la información preliminar de nuestros tres textos será presentada en paralelo, y lo mismo sucederá con los tres tipos de análisis siguientes. Asimismo, en nuestro análisis hemos unido la información preliminar y el análisis macroestructural, lo que nos permite dedicarle más espacio y tiempo al análisis microestructural.

6. Análisis y discusión

6.1 George Bernard Shaw

George Bernard Shaw, el autor de nuestra obra de teatro, ganó un Nobel de Literatura en 1925. Centrarnos únicamente en su aportación a literatura anglosajona y mundial nos abstraería de las muchas otras facetas que acompañaron a su actividad literaria. Nacido en 1866 en Dublín, este explorador de las artes fue novelista antes de ser dramaturgo, crítico musical y especialista en Wagner antes de ser novelista, y también crítico de arte, director de escena, periodista, filósofo, pensador, y un socialista convencido, lo que le llevó a fundar la Sociedad Fabiana y a desear que todos sus trabajos tuvieran, en su origen, una función social. Fue un gran defensor de los derechos de la mujer en su tiempo, trasladando la crítica sobre temas de que las concernían a muchas de sus obras, además de satirizar de forma recurrente el sistema de clases. Son recurrentes los temas como el dinero, el matrimonio, el trabajo, la estratificación social y la educación, y reaparecen en las distintas tramas imaginadas por el autor como algo más que simples circunstancias elegidas para entretener a lectores y espectadores. Shaw representa los dramas encontrados en la sociedad de su época logrando mantener el equilibrio entre la comedia y un arte didáctico que nos empuja hacia una reflexión obligada.

En un principio, el público no recibió al Shaw de los escenarios como uno se imaginaría dada la fama que vino después. Fue precisamente la falta de éxito y la dudosa acogida de algunas representaciones por parte de la prensa británica lo que empujó al dramaturgo a estrenar *Pygmalion* sobre suelo continental en vez de en Gran Bretaña. *Pygmalion* llegaría a los escenarios por primera vez el 16 de octubre de 1913, en Viena y en lengua alemana. Como vemos, la traducción ha estado presente en la vida de esta obra desde sus inicios. El público inglés tendría que esperar hasta el 11 de abril de 1914 para asistir a su representación en Londres. En cuanto a su publicación en soporte de papel, sus primeras publicaciones se produjeron en dos revistas publicadas en Estados Unidos en 1914, seguidas por las primeras ediciones en Nueva York y en Londres en abril y mayo de ese año.

6.2 Pygmalion: A romance in five acts

Pygmalion es, además del título de nuestra obra, el nombre del personaje masculino del mito conocido como *La metamorfosis* de Ovidio. Aunque el vínculo entre mito y obra son innegables, el título de Shaw no anuncia una versión moderna, aunque

fiel, del mito original. En su lugar, nos encontramos con una reinterpretación libre, en la que su Pigmalión, Higgins en la obra, no cae rendido ante su estatua, de nombre Galatea y Eliza Doolittle en la obra, y no hay lugar para el romance por mucho que lectores y adaptadores posteriores se hayan empeñado en ver en el final un romanticismo implícito al que Shaw se opuso hasta su muerte en 1950.

Eliza Doolittle, una joven florista con un marcado acento *cockney* y perteneciente a la clase baja, se presenta ante un especialista y profesor de fonética, Henry Higgins, para pedirle que este la enseñe a mejorar su forma de hablar y así poder ser vendedora en una floristería. Higgins acepta el reto y se apuesta con su amigo el coronel Pickering, que también participará en la transformación de Eliza, que sus clases de fonética y modales lograrán hacer pasar a la joven por una señorita de la alta sociedad londinense. Eliza transforma su manera de hablar, borda su papel y Higgins gana su apuesta. Pero la transformación no se limita a haber desarrollado una dicción más correcta. Se transforma la relación entre alumna y profesor y se deshace la relación de dependencia que se había creado en el inicio del camino hacia la independencia de Eliza. La frialdad y misoginia de Higgins chocan con el carácter emocional pero decidido de Eliza, quien, sin perder su afecto hacia el profesor, acaba rebelándose contra él por considerarla este poco más que un medio para demostrar sus habilidades y alimentar su propio ego.

Los diálogos entre Higgins y Eliza, así como las intervenciones de otros personajes clave como el padre de Eliza o Freddy, un joven de clase alta que se enamora de Eliza, contribuyen a crear un espacio y unas circunstancias en las que se refleja la evolución de la heroína que se muestra cada vez más segura. Si al final de la obra Eliza sigue o no perteneciendo a la clase baja corresponde a cada lector interpretarlo, pero más allá de la estratificación social, es ella quién decide lo que hacer con su vida. Al final de la obra se plantea la duda de si Eliza se casará con Freddy, pero lo que decida y los motivos por los que lo haga dependerán únicamente de ella, y no de lo que el profesor o cualquier otra persona esperen que haga. En esta oda a la independencia femenina, como la llama Cisneros (2016, pág. 14), Shaw enfrenta a su heroína a las imposiciones de la sociedad y al papel dominante que el hombre desempeña en ella.

6.3 Análisis traductológico

Para analizar la traducción al castellano de la figura de Eliza, como el personaje femenino central sobre el que pesa la reivindicación de la mujer en la sociedad, hemos utilizado como TO la primera edición de la obra de Shaw. Esta primera edición, a la que

tenemos acceso a través de la base de datos online del Proyecto Gutenberg, fue publicada por primera vez en Estados Unidos y Gran Bretaña en 1916 por la editorial Constable and Co. Shaw revisa la versión original en agosto de 1939 y cambia el final para asegurarse de que el público lo entendía e interpretaba tal y como él lo había imaginado. Finalmente, en noviembre de ese mismo año Shaw ofrece la que sería la versión definitiva, publicada en 1941 en Gran Bretaña y al año siguiente en Estados Unidos.

En la versión final, que, como hemos dicho no es la versión que utilizamos para nuestro análisis puesto que las dos traducciones que estudiamos se hacen a partir de la primera edición, Shaw añade cinco escenas que aparecerán en la versión cinematográfica y que en palabras de Cisneros: «provoca cierta inconsistencia estilística y tonal con el resto de las escenas teatrales, e incluso algunos problemas de coherencia en la trama» (Shaw G. B., 2016, pág. 47). La versión original está compuesta de un Prefacio, seguido de los cinco actos con una escena cada uno, y un Epílogo.

Además, la aparición de las cinco nuevas escenas acaba con la simetría inicial formada por cinco actos con una única escena cada uno. El propio Shaw autoriza, a quién se proponga llevar la obra a la escena, eliminar las adiciones cinematográficas si el tipo de representación o de teatro no pudieran soportar la complejidad añadida en la versión definitiva (Shaw G. B., 2016).

6.3.1 Información preliminar y análisis macroestructural

A. Información preliminar y análisis macroestructural del TMI, Julio Broutá

Utilizamos el texto traducido por Julio Broutá por primera vez en 1919 pero en su edición de 1981 publicado por Bruguera en Barcelona. Broutá fue el primer traductor en introducir a Shaw en España y en lengua castellana (Goñi-Alsúa, 2017, pág. 184). Este periodista tradujo *Pygmalion* a partir de la versión de 1916 en 1919 para una representación teatral que tendría lugar el año siguiente bajo la dirección de Gregorio Martínez Sierra. Su publicación llegaría después de la representación, tal y como deja claro el traductor al comentar en su primera nota en el Acto I: «algunos críticos encontraron mal que se tradujera el *slang* londinense por el lenguaje de los barrios» (1981, pág. 11).

La obra que hemos elegido pertenece a la Colección de Literatura Universal Bruguera. Empieza por una breve biografía del autor, seguida de la lista de personajes y

a continuación los cinco actos y un epílogo. Es importante destacar el hecho que en esta edición no aparece el Prefacio que Shaw redactó y Broutá sabemos que tradujo y al que hemos tenido acceso por medio del TM₂, aunque traducido por Cisneros.

B. Información preliminar y análisis macroestructural TM₂, Miguel Cisneros

Trabajamos con la última traducción publicada en nuestro país, editada por Cátedra en 2016 con un texto y edición de Miguel Cisneros. Esta edición forma parte de la colección Letras Universales y contiene una gran cantidad de información sobre la obra original, el autor, y las ediciones de *Pigmalión* en castellano publicadas en el pasado.

El texto de partida para esta traducción es la edición de 1941, autorizada por Shaw. En la extensa bibliografía que ha dado lugar a una introducción de 65 páginas, el editor y traductor revela que debe gran parte de la información que en ella recoge a la introducción de Nicholas Grene de la edición de Penguin Books del año 2000. Tras la introducción del editor nos encontramos con el Prefacio de Shaw, seguido de una ficha técnica en la que encontramos la lista de personajes no traducidos y la ubicación y hora en la que se desarrollan cada uno de los actos.

Aunque no es esencial para nuestro análisis, queremos destacar que, en esta edición, el traductor ha decidido hacer una «traducción del *cockney* muy diluida en la selección léxica y expresiva de los personajes» con la intención de que estas sirvan de «contrapeso a la pérdida de las distinciones fonéticas del original» (Shaw, 2016, pág. 57), que prefiere dejar a la imaginación del lector. Su decisión, dice, se debe a la enorme complicación, incluso imposibilidad, de hacer una traducción cualquiera del *cockney*. El espacio que dedica a explicar esta cuestión nos hace intuir que tras la traducción ha habido un amplio trabajo de documentación y reflexión para lograr el mejor resultado al alcance del traductor.

6.3.2 Análisis microestructural

Los dos fragmentos seleccionados para este análisis pertenecen al Acto II y V de la obra. Consideramos que es en estos diálogos donde mejor se observa la evolución del personaje de Eliza, desde una joven vulgar, en ocasiones naïf e insegura pero que no se deja avasallar, a una segura de sí misma y de lo que quiere, consciente de su transformación y de lo que es capaz, y cuyo deseo de ser querida por los demás es más una consecuencia de la vida que ha tenido que un signo de dependencia de los demás.

Con esto en mente, pretendemos analizar las traducciones de estos fragmentos con el fin de descubrir si la existencia de manipulación por parte de los dos traductores – donde la haya– de las réplicas de los distintos personajes afecta a la caracterización de Eliza, y de qué manera. Para el análisis hemos utilizado ejemplos concretos con tablas en las que se presentan el texto original y sus dos traducciones, hallándose los fragmentos completos en el Anexo 2.

A pesar de que las tablas utilizadas para el análisis incluyan las réplicas de los tres textos, la comparación microestructural se ha realizado a partir de binomios textuales. Sin embargo, en el momento de comentar los hallazgos estableceremos comparaciones entre ambas traducciones.

Partiendo del método de análisis propuesto por Santoyo en 1979 y recogido por Merino 15 años más tarde (1994), en nuestro análisis nos centramos en la aparición de fenómenos como la adición, la omisión y la modificación. Hemos seguido los pasos de Merino en lo que concierne a la elección de la réplica como unidad de comparación de textos dramáticos, pero nos hemos encontrado con la necesidad de recurrir a unidades fraseológicas más pequeñas como la oración o el sintagma para analizar la aparición de supresiones o adiciones en el plano del diálogo, y no del marco, esto es si el traductor suprimiera o añadiera réplicas enteras.

A. *Modificaciones en las intervenciones de Higgins, Acto II:*

Tabla 2: Ejemplo 1

Pág.TO	TO, 1916	TM1,1919	TM2, 2016
30	HIGGINS. Good enough for what?	HIGGINS. Pero ¿qué está diciendo la tonta?	HIGGINS. ¿Bueno para qué?

Fuente: Elaboración propia

En el TM1 la pregunta es distinta a la del TO y el traductor hace que vaya dirigida a Eliza. Además, el traductor pone en boca de Higgins un insulto a Eliza que indica un sentimiento de superioridad, como mínimo intelectual, por parte del profesor. El hecho de que la pregunta ya no sea directa, sino que esté dirigida a las otras dos personas presentes también funciona como potenciador de la inferioridad de Eliza con respecto a los que sí va dirigida la pregunta. Esto no sucede en el TM2, donde se mantiene la estructura original de la frase y el sentido.

Tabla 3: Ejemplo 2

Pág.TO	TO, 1916	TM1, 1919	TM2, 2016
	HIGGINS. Pickering: shall we ask this baggage to sit down or shall we throw her out of the window?	HIGGINS. ¡A esa pílfora la tiro yo por el balcón!	HIGGINS. Pickering, ¿le pedimos a esta pelandrusca que se siente o la tiramos por la ventana?

Fuente: Elaboración propia

Broutá (TM1) elimina la pregunta y la sustituye por una exclamación más agresiva que en el original. La pregunta en TO, así como su reproducción literal en el TM2 hacen que parezca que Higgins está bromeando, mientras que la respuesta del profesor en el TM1 sitúa a Higgins en una situación más dominante ante la que Eliza reacciona con miedo. Muestra de ello es la adición al principio una acotación en la traducción de Broutá que no aparece en el original y que vemos a continuación.

Tabla 4 Ejemplo 3

Pág.TO	TO, 1916	TM1, 1919	TM2, 2016
	THE FLOWER GIRL. [running away in terror to the piano, where she turns at bay]	<i>Avanza amenazador. PICKERING le retiene. La muchacha lanza gritos de terror y se refugia detrás del piano</i>	LA FLORISTA. <i>(Corriendo atemorizada hacia el piano donde se pone a berrear)</i>

Fuente: Elaboración propia

En el original no se hace ninguna referencia al hecho que Higgins avance amenazador hacia Eliza. Broutá perfila a un Higgins agresivo en esta primera parte del acto. A medida que avance la escena y la trama en general se verá si esto resulta en una Eliza más sumisa o no, y si la dominación que ejerce el profesor se acentúa realmente en el TM1 o si la manipulación de sus réplicas no surte efecto sobre la interpretación del personaje por parte del lector.

Para el siguiente ejemplo hemos recogido también las réplicas de Eliza y de Pickering, ya que consideramos que analizándolas en bloque se puede hacer una reflexión más informada acerca de la intención original del autor y de las soluciones encontradas por ambos traductores.

Tabla 5: Ejemplo 4

Pág. TO	TO, 1916	TM1, 1919	TM2, 2016
31	<p>HIGGINS. What's your name? THE FLOWER GIRL. Liza Doolittle. HIGGINS [declaiming gravely] Eliza, Elizabeth, Betsy and Bess, They went to the woods to get a bird's nes': PICKERING. They found a nest with four eggs in it: HIGGINS. They took one apiece, and left three in it. They laugh heartily at their own wit. They laugh heartily at their own wit. LIZA. Oh don't be silly.</p>	<p>HIGGINS. ¿Cómo te llamas? LA FLORISTA. Elisa HIGGINS. Elisa ¿qué más? LA FLORISTA. Pues Elisa Doolittle. (<i>Dúctil</i>) HIGGINS. Perfectamente... Pues dime ahora: ¿cuánto piensas pagarme por lección?</p>	<p>HIGGINS. ¿Cómo te llamas? LA VENDEDORA DE FLORES. Liza Doolittle. HIGGINS. [Recitando con seriedad.] Liza...Que al cocherito leré, le dijo anoche, leré... PICKERING. Que sí quería, leré. HIGGINS. Montar en coche, leré Los dos rompen a rien efusivamente por su ocurrencia. LIZA. Pero qué tíos más tontos</p>

Fuente: Elaboración propia

En primer lugar, vemos que la respuesta a la pregunta de Higgins en la traducción de Broutá es distinta a la pensada por Shaw. En el TM1 se omite la rima que cantan Higgins y Pickering, posiblemente como parte de una estrategia de domesticación en la que se eliminan especificidades culturales de la LO que no se entenderían en España. En este caso el traductor podría haberse inventado una rima en español con el nombre de Eliza que produjera un efecto similar. Con su omisión, Broutá hace que desaparezca, no sólo un elemento cómico, sino una burla de los dos caballeros hacia Eliza. Además, ante la inexistencia de la burla en la traducción de Broutá, desaparece la respuesta de la florista.

En el diálogo que se inventa Broutá en el TM1, Eliza responde a Higgins por segunda vez de forma «dúctil», como indica la acotación añadida por el traductor. Sin embargo, en el original, la rima da lugar a una respuesta antagónica por parte de la protagonista, donde les pide que no digan tonterías. El resultado es bien diferente, ya que en uno nos encontramos con una Eliza que planta cara a una burla, mientras que, en la traducción de 1919 Eliza, aunque no es víctima de ninguna burla, es «dúctil». En ambos casos Higgins ejerce su posición dominante, como hombre y como perteneciente a una clase social superior, pero en el TO Eliza responde ante esta, mientras que en la traducción de Broutá adopta una posición de inferioridad. Por lo tanto, es Higgins el que mantiene el papel dominante el diálogo.

Si observamos la traducción de Cisneros, quién recurre a una rima conocida en la cultura meta para domesticar el elemento cultural del TO, se mantiene el efecto producido

por la burla originalmente, y se reproduce la respuesta de Eliza al llamarles tontos también en el TM2.

En el siguiente ejemplo vemos cómo Broutá vuelve a recurrir a la omisión, aunque esta vez lo que omite es una réplica completa. En este caso la manipulación podría ir dirigida a evitar reproducir una réplica en la que los sintagmas «so deliciously low» y «so horribly dirty» podían haber sido malinterpretados por el público de la época.

Tabla 6: Ejemplo 5

Pág. TO	TO, 1916	TM1, 1919	TM2, 2016
34	HIGGINS. [tempted, looking at her] It's almost irresistible. She's so deliciously low—so horribly dirty—		HIGGINS. [Tentado, sin apartar la vista de ella.] Una oferta casi irresistible. Es tan deliciosamente vulgar... está tan espantosamente sucia... presuntuosa.

Fuente: Elaboración propia

De ser ese el motivo de la omisión estaría acorde a una nota del traductor la página 21 del TO en la que dice «Excuso decir que esto hoy sobra» refiriéndose a la acotación «se remanga las faldas y echa a andar», pero hay que tener en cuenta que el traductor no elimina de forma sistemática toda referencia en LO que pueda malinterpretarse, por lo que es posible que la explicación de esta omisión sea otra. En cualquier caso, al omitir la réplica de Higgins, se omiten también las siguientes tres réplicas, de Eliza, Pickering y La señora Pearce.

La traducción literal al castellano, tal y como la vemos en el TM2, hoy en día no produciría ninguna reacción fuera de lo normal en el lector o en el público español. Cuando sí se traduce, esta réplica refuerza la posición de Higgins frente a Eliza, dado que la insulta. Además, habla de ella en tercera persona mientras a pesar de tenerla delante, lo que puede interpretarse como un signo más de desprecio hacia la chica vulgar que se encuentra ante él, aunque en realidad este aceptando darle clases. La misoginia de Higgins de la que tantos críticos de la obra han hablado está patente desde el principio. No así en la traducción de Broutá, al menos en este punto, donde la omisión del insulto juega a favor de la figura de Eliza y hace que la siguiente réplica de Higgins sea más neutra que la original.

B. Modificaciones en las intervenciones de Eliza, Acto II:

Tabla 7: Ejemplo 6

Pág.TO	TO, 1916	TM1, 1919	TM2, 2016
30	THE FLOWER GIRL. Well, if you was a gentleman, you might ask me to sit down, I think. Don't I tell you I'm bringing you business?	LA FLORISTA. Vamos, parece que se ablanda. ¡Aaaayyyy!	LA VENDEDORA DE FLORES. Pues si eres un caballero me dirías que me siente, digo yo. ¿No te digo que he venido para hacer negocios contigo?

Fuente: Elaboración propia

Una vez más, es en el TM1 donde encontramos el mayor grado de manipulación. El traductor modifica por completo la réplica de Eliza – hasta el momento llamada por su oficio y no por su nombre – y le vuelve a impedir al personaje contestar a Higgins con carácter, como vemos que hace en el original y en la traducción de Miguel Cisneros. En lugar de hablar de hacer negocios con Higgins, la florista bromea con él, un poco más de la cuenta dada la respuesta violenta de Higgins (segunda tabla del apartado anterior). Broutá vuelve a perfilar a una Eliza menos retardora que en el TO y volvemos a encontrar una equivalencia casi total en la traducción de Cisneros donde sí se puede ver a una Eliza sin pelos en la lengua.

En este ejemplo es especialmente interesante la decisión de Miguel Cisneros de cambiar la forma de cortesía utilizada por Eliza para dirigirse a Higgins. En la réplica anterior (véase Anexo 1), Eliza se dirige a él utilizando la forma «usted», mientras que en el TM2 vemos que cambia al «tú»: «Pues si eres un caballero me dirás que me siente digo yo», y mantiene este trato hasta el Acto V cuando, debido a sus nuevos modales Eliza vuelve a emplear la forma de cortesía de manera puntual. Aunque la forma «you» del inglés nos impide distinguir entre la segunda persona del singular y del plural, Cisneros hace el diálogo entre Eliza y el profesor más directo al eliminar el «usted». Desde el punto de vista interpretativo, reduce la separación imaginaria que existe entre Eliza y Higgins, creada tanto por razones de clase como de género, y refuerza el carácter de Eliza.

Broutá mantiene el «usted» a lo largo de la obra y respeta una equivalencia que tampoco puede negársele del todo a Cisneros. Es probable que, en 1919, dado que hace un siglo el uso de formalismos en el habla era más común que hoy en día, Broutá ni se planteara la posibilidad de cambiar del «usted» al «tú». Entendiendo los motivos de ambos para las distintas soluciones, la desaparición del «usted» durante gran parte de la obra sirve para reforzar el carácter y la posición de Eliza y bajar a Higgins del pedestal desde el que parece hablar en los cuatro primeros actos.

Tabla 8: Ejemplo 7

Pág.TO	TO, 1916	TM1,1919	TM2, 2016
	LIZA [rising, terrified] Sixty pounds! What are you talking about? I never offered you sixty pounds. Where would I get—	ELISA. (<i>Espantada</i>) ¡Sesenta libras! Pero ¿qué está usted diciendo? Yo nunca le he ofrecido sesenta libras. ¿Cómo podría yo...?	LIZA. [Levantándose, aterrorizada.] ¡Sesenta libras! ¿Qué carajo dices? Yo no te he ofrecido sesenta libras. De dónde las...

Fuente: Elaboración propia

Unas páginas más adelante, el tono de Eliza vuelve a ser más asertivo en la traducción de Cisneros que en TO. La sorpresa de Eliza al escuchar la cifra de sesenta libras contiene «carajo», pero la Eliza de Shaw no hace uso de ninguna grosería del estilo. Una traducción más fiel al TO hubiese resultado en «¿De qué hablas?» o «¿Qué estás diciendo?». La modificación de la oración para mostrar la sorpresa de Eliza ante la cifra de sesenta libras resalta la vulgaridad del personaje en este punto de la obra, y tal vez ese sea el principal motivo detrás de su uso: hacer más notable la transformación entre la Eliza del principio y la Eliza del final. Sin embargo, también se puede achacar a un intento del traductor de acercar la obra a nuestros tiempos por medio de expresiones que antes no se utilizaban, y diferenciarla así de traducciones anteriores. Aunque ambas Eliza son interrumpidas de forma brusca por Higgins, el efecto que produce la interrupción es doblemente cortante en el TM1, donde vemos a una Eliza confundida, incluso espantada, pero cuya respuesta no es tan brusca como del TM2.

En el siguiente ejemplo vemos cómo los traductores de TM1 y TM2 tratan de forma distinta un rasgo distintivo del habla de Eliza: *el tagging*, o uso de preguntas etiquetadas. Esta forma de expresarse denota inseguridad, y está muy presente en la forma de hablar de Eliza antes de llevar a cabo su transformación. La dificultad de traducir este recurso sintáctico lleva a muchos traductores a neutralizarlo, lo que no siempre permite reproducir el efecto que éste crea en lengua inglesa.

Tabla 9: Ejemplo 8

Pág.TO	TO, 1916	TM1, 1919	TM2, 2016
35	LIZA. You're no gentleman, you're not, to talk of such things. I'm a good girl, I am; and I know what the like of you are, I do.	ELISA. No sé lo que usted querrá hacer conmigo. Yo soy una muchacha honrá, ¿entiende?	LIZA. Usted no es un caballero, no, no lo es... diciendo esas cosas. Soy una buena chica y me conozco bien a los tipos como tú, no te confundas.

Fuente: Elaboración propia

En el TM1, Broutá empieza por omitir la primera oración de la réplica en la que Eliza emplea el *tagging*. De hecho, la sustituye por «No sé lo que usted querrá hacer conmigo» y cambia el sentido de la segunda oración de la réplica en la que Eliza dice

saber cómo son los hombres como él. En cuanto al *tagging* de la segunda oración, el traductor lo sustituye lexicalmente por la pregunta de validación «¿entiende?»». La obtención de validación tras una afirmación es uno de los motivos para el uso del *tagging*, por lo que este recurso puede funcionar para trasladar la inseguridad que Eliza demuestra en inglés. En este caso, la solución que ofrece Broutá no hace a Eliza especialmente insegura, pero tampoco segura. Sin embargo, la casi total neutralización de este recurso a lo largo del TM2 sí aleja al personaje de una inseguridad que en el TO viene y va y cuya máxima representación es el uso del *tagging*.

El TM2 reproduce la repetición en la primera oración y consigue el efecto de duda que se produce en el original. Sin embargo, opta por omitir el segundo *tag* de la réplica y sustituye el tercero por un sintagma que, más que transmitir duda e inseguridad, produce el efecto contrario en el lector.

Tabla 10: Ejemplo 9

Pág.TO	TO, 1916	TM1, 1919	TM2, 2016
	LIZA. I ain't got no mother. Her that turned me out was my sixth stepmother. But I done without them. And I'm a good girl, I am.	ELISA. No la he conocido. La que me echó a la calle era mi tercera madrastra. Pero a mí, ¡plin! Yo me las arreglo sin ellos.	LIZA. No tengo madre. La que me largó fue la sexta madrastra que tuve. Pero me las apaño sin ellos. Soy una buena chica, de verdad.

Fuente: Elaboración propia

En este ejemplo Broutá omite toda la oración que contiene *tagging*, dejando de ignorando la insistencia por parte de Shaw en mostrar a una Eliza insegura, y hace una adición en medio de la réplica para decir que su situación familiar no le supone una preocupación, y que es independiente. El TM2, hace una traducción más fiel en la que el *tagging* se sustituye por una confirmación de lo que ya ha dicho con el uso de «de verdad». La reafirmación sí sirve para transmitir cierto grado de inseguridad en el tono de Eliza, sobre todo después de volver a decir que es una buena chica. A diferencia de en el ejemplo anterior, aquí Cisneros sí reproduce un habla en el que se nota cuál de los personajes está en una situación de inferioridad con respecto a los demás. Las distintas soluciones encontradas por Miguel Cisneros para traducir el *tagging* nos ofrece unos resultados en los que a veces nos encontramos a una Eliza intimidada y en otras con una actitud más desafiante que la originalmente intencionada por el autor. En el TM1 en cambio, vemos a una Eliza más independiente, como en la primera parte de la réplica del TO, pero que no recula en su seguridad al final de la réplica, sino que la confirma.

C. Modificaciones en las intervenciones de Eliza y Higgins, Acto V:

Nos encontramos al final del Acto V, en una conversación entre Eliza y Higgins en el salón de la casa de la señora Higgins. Discuten después de que Eliza abandonara la casa en la que vivía con el profesor y Pickering la noche anterior tras haberse sentido utilizada y menospreciada una vez que el experimento de su transformación había concluido. Eliza expresa sus agravios y exige un trato digno por parte de Higgins, quien por su parte se empeña en que Eliza valore lo que él le ha enseñado y que elija la razón y sea realista ante un mundo en el que, para él, los sentimientos son una pérdida de tiempo. A pesar de mostrarse sincera y enseñar sus emociones, es el momento de la obra en el que Eliza está más segura de sí misma, es libre e independiente, y puede decidir qué hacer una vez que su determinación y esfuerzo han dado resultado.

Tabla 11: Ejemplo 10

Pág.TO	TO, 1916	TM1, 1919	TM2, 2016
119	LIZA. Oh, you ARE a devil. You can twist the heart in a girl as easy as some could twist her arms to hurt her. Mrs. Pearce warned me. Time and again she has wanted to leave you; and you always got round her at the last minute. And you don't care a bit for her. And you don't care a bit for me.	ELISA. ¡Oh! Usted es un demonio. Puede estrujar el corazón de una mujer como si fuera un trapo. No le importa nada ni nadie. ¿Qué soy yo para usted?	LIZA. Oh, eres peor que el diablo. Eres capaz de retorcer el corazón de una mujer con la misma facilidad con la que cualquiera es capaz de retorcer sus brazos para hacerle daño. La señora Pearce me lo advirtió. En muchas ocasiones ella ha querido dejarte; pero tú siempre la persuades en el último momento. Y no te preocupas por ella ni lo más mínimo. Como tampoco te preocupas lo más mínimo por mí.

La modificación de esta réplica en el TM1 es considerable. Broutá omite la referencia que Eliza hace al trato de Higgins hacia la señora Pearce, y a la falta de aprecio que le tiene a ambas. En su lugar, le pregunta a Higgins qué siente por ella, algo que podría derivar en una interpretación más romántica de la que Shaw hubiese querido y que hace parecer que Eliza depende más de lo que Higgins sienta por ella de lo que en realidad lo hace. Resulta sorprendente esta decisión por parte del traductor en un momento tan decisivo de la obra, y nos hace preguntarnos si el giro hacia lo romántico, por pequeño que sea, puede deberse al hecho de que la traducción de Broutá sí estaba destinada a aparecer en los escenarios.

El TM2, por otro lado, ofrece una traducción literal que da lugar a una interpretación de Eliza que se asemeja mucho a la intencionada por Shaw. Eliza reivindica recibir algo de cariño por parte de Higgins, a quien ella sí le ha demostrado el suyo, pero sin que este cariño derive en algo romántico o que Eliza renuncie a su reciente libertad a cambio del afecto de Higgins.

Se repite la actuación de Broutá dos páginas después:

Tabla 12. Ejemplo 11

Pág.TO	TO, 1916	TM1, 1919	TM2, 2016
122	LIZA. No I don't. That's not the sort of feeling I want from you. And don't you be too sure of yourself or of me. I could have been a bad girl if I'd liked. I've seen more of some things than you, for all your learning. Girls like me can drag gentlemen down to make love to them easy enough. And they wish each other dead the next minute.	ELISA. No es así como yo desearía verle a usted. Pero (<i>muy turbada</i>) no lo he de negar... Sí me gustaría un poco de consideración, algo de cariño.	LIZA. No, no quiero eso. Ese no es el tipo de sentimiento que quiero de ti. Y no estés tan seguro de ti o de mí. Podría haber sido una niña mala si hubiera querido. Sé algunas cuantas cosas que tú no, pese a toda tu sabiduría. Las mujeres como yo pueden conseguir con mucha facilidad que un caballero se rebaje a lamerles las suelas de los zapatos; y que al minuto siguiente desee estar muerto.

Fuente: Elaboración propia

Antes de la réplica que reproducimos en la tabla Higgins le pregunta a Eliza si lo que espera es que, como Freddy, él también esté loco por ella. En el TO, Eliza deja claro que lo que espera del profesor es un afecto amistoso, pero se reafirma en el hecho de que, de haber querido algo más, lo hubiera conseguido. Esta claridad de intenciones no se refleja en el TM1, donde el traductor empieza traduciendo literalmente para más tarde darle un nuevo sentido a la réplica. Broutá añade una acotación que hace que Eliza esté turbada, y prosigue con «no le he de negar...», que no termina de dejar claro qué es lo que realmente espera Eliza de Higgins. Querría un poco de consideración, de cariño, pero la impresión que recibe el lector es la de una Eliza que ha pasado de ser prisionera de su clase social a serlo de un hombre al que le cuesta entender qué hay de atractivo en sentir cariño por alguien, por muy amistoso que este sea. Broutá exagera la sensibilidad de Eliza y se aleja, en esta parte, del mensaje que Shaw quiere transmitir acerca de la independencia de Eliza y de la mujer al presentar a una mujer que se rinde ante unos sentimientos románticos – al no ser capaz de distinguir entre amor y amistad.

La traducción de 2016 logra producir un efecto prácticamente idéntico al del TO, a pesar de la traducción no literal de «make love to them» por «se rebaje a lamerles las suelas de los zapatos», una elección inesperada dado el empleo previo de expresiones coloquiales o vulgares, incluso cuando estas no existían en el TO. Eliza se muestra firme tras la insinuación de Higgins y se hace visible la transformación desde la joven insegura de los primeros tres actos a una que se dice capaz de hacer que los hombres le laman la suela del zapato.

6.4 Conclusiones del análisis traductológico

Al principio, el Higgins de Broutá es más agresivo que el de Shaw y el de Cisneros debido a que la adición de acotaciones o la modificación de réplicas que vuelve más despreciativas hacia Eliza. Cisneros, en cambio, se mantiene fiel al carácter original de Higgins. A diferencia de en la primera traducción, donde no hemos hallado omisiones de réplicas enteras en los fragmentos analizados, Broutá termina por omitir dos réplicas en las que Higgins se burla de Eliza. Si bien es cierto que se pierde una oportunidad de mostrar al Higgins dominante por el que este traductor se había decantado anteriormente, la omisión implica la desaparición de Eliza a esas burlas, y por lo tanto se pierde algo de su carácter por el camino. Además, en alguna ocasión Broutá también hace uso de la adición de acotaciones para crear a una Eliza más sumisa de lo que realmente es, incluso antes de haberse transformado.

En lo que respecta a las implicaciones de la traducción de Miguel Cisneros para el carácter de Eliza, es destacable lo mucho que se pega el traductor al texto original. Sin embargo, a pesar de la ausencia de omisiones significativas o adiciones, la elección de determinadas expresiones actuales hace que en ocasiones Eliza resulte más vulgar de lo que es al principio de la obra en inglés. Además, las distintas formas de afrontar la cuestión de las preguntas etiquetadas en la edición por parte de Cisneros hacen que pasemos de una Eliza segura y desafiante a una más sumisa y en una clara situación de inferioridad. Por último, el cambio de tratamiento de «usted» a «tú» también nos muestra a una Eliza mucho más directa que en la traducción de Broutá.

Por último, tras analizar el fragmento sacado del Acto V, vemos que la sensación de independencia que transmite Eliza es mayor en la traducción de 2016, en la que el traductor prefiere mantenerse fiel al TO y no da pie a una posible ambigüedad en lo que respecta a los sentimientos de Eliza hacia Higgins, como es el caso en la traducción de Broutá.

7. Conclusión y propuestas

A continuación presentaremos algunas de las conclusiones que obtenemos del análisis de las dos traducciones de *Pygmalion* y revisaremos algunos de los conceptos expuestos en la parte teórica para dar una respuesta completa a nuestra pregunta inicial:

«La distancia temporal que separa ambas traducciones y los distintos contextos sociohistóricos en los que ambos traductores trabajan, ¿se refleja de algún modo la representación que hace Shaw del personaje de Eliza Doolittle y el mensaje feminista que le acompaña?»

En primer lugar, nos parece importante comentar el hecho de que, a diferencia de lo que esperábamos encontrar cuando emprendimos esta investigación, los 100 años que han transcurrido entre la traducción de Julio Broutá y la Miguel Cisneros no han dado lugar a dos traducciones que se distingan mucho la una de la otra. Desde un principio nos interesó la posibilidad de hallar grandes diferencias en el trato que cada uno de los traductores ha dado al mensaje feminista dada la evidente evolución del papel de la mujer en la sociedad desde que se escribió *Pygmalion* por primera vez hasta hoy.

El teatro de Shaw siempre fue transgresor, por lo que no es difícil encontrar mucho de la modernidad de sus tramas y de la reflexión que pretendía despertar en el debate feminista actual. Sin embargo, sí esperábamos encontrarnos con un texto más reticente a mostrar las reivindicaciones sociales y de género que la obra original pone encima de la mesa.

Dicho esto, como hemos podido ver en el análisis, aunque la manipulación por parte de los traductores no haya afectado al mensaje feminista ni haya modificado la trama, sí han aparecido fenómenos de manipulación interesantes, algunos más atribuibles al contexto sociocultural de los traductores que otros. La omisión de expresiones vulgares por parte de Broutá puede ser un signo de la intención del traductor de adaptar algunos aspectos de la obra a una cultura meta en la que estas no hubieran sido bien recibidas. En cuanto a la manipulación que ha dado lugar a alguna alteración de la percepción del carácter de Eliza, no creemos que esta sea atribuible a una ideología concreta, ni propia del traductor ni que predominase en el momento de traducirse.

Es destacable la diferencia léxica y de registro entre la primera traducción y la retraducción de 2016. Se puede ver la influencia del contexto sociocultural actual en la traducción de 2016, donde el traductor emplea expresiones que no existían hace un siglo. Cisneros trae la obra de Shaw al presente, y hay que admitir que, en general, sus modificaciones a las réplicas de Eliza acortan la distancia que existe entre Higgins y Eliza y por lo tanto entre los géneros masculino y femenino.

La transformación de Eliza es visible en ambas traducciones, y sorprende lo actual que resulta el texto de Broutá pasados más de 100 años desde su publicación. Este hecho nos permite constatar hasta qué punto la sociedad española de principios del siglo pasado era moderna y abierta, tanto cultural como ideológicamente. Julio Broutá no tuvo que hacer grandes esfuerzos por maquillar un mensaje feminista importado desde la moderna Gran Bretaña. Lejos de haber caducado, su traducción es una muestra del parón que sufrió una España moderna con la llegada de la dictadura franquista y que afectó a todos los campos que integran nuestra cultura.

No esperábamos encontrar estrategias de disimulación ni de resistencia atribuibles a circunstancias políticas en la traducción de Cisneros, pero sí llegamos a pensar, en un principio, que la republicación de la traducción de Broutá durante los años de censura institucional pudiera deberse a la existencia de autocensura por parte del propio traductor. Tras haber comparado el TM1 con el TO, podemos concluir que este no fue el caso. Es más que probable que la calidad de la traducción de Broutá fuera la responsable de su republicación. El propio Shaw se mostraba sorprendido por la labor traductora del español en una carta a su amigo Hamon en 1907, tal y como lo reproduce Miguel Cisneros en la introducción de su edición: «Era malditamente rápido trabajando, termina las traducciones más rápido que lo que Calderón tardó en terminar sus cuatro mil obras, y casi cada semana me envía no solo la traducción, sino una copia impresa de la edición en rústica... que me paga instantáneamente» (2016, pág. 52)

Podemos concluir, tras haber comprobado que la traducción más reciente es la que más fiel es al original, que la evolución de las traducciones al castellano en los dos textos estudiados coincide, en gran medida, con la Hipótesis de la Retraducción planteada por Berman, Bensimon y Chesterman. A pesar de no haber analizado la traducción de la variación lingüística, cabe mencionar que Broutá empleó el «lenguaje de los barrios» para traducir el *cockney*, mientras que Cisneros opta por neutralizar la variación lingüística. Además, como muestra de la evolución de los cánones traductores, es destacable el hecho de que en la traducción de Broutá los nombres de los personajes están traducidos, y no así en la de Cisneros. Si bien es cierto que Cisneros recurre a la domesticación cuando Higgins y Pickering cantan unas rimas típicas en inglés, la traducción de Broutá se despegaba más del TO para acercarse a la cultura meta, mientras que lo opuesto ocurre en la retraducción de 2016, donde el traductor no tiene la presión de introducir por primera vez la obra en la cultura meta y la atenuación de elementos que puedan resultar extraños al público meta deja de ser una prioridad.

A pesar de no haber encontrado que el tiempo transcurrido entre ambas traducciones de *Pygmalion* haya producido resultados muy diferentes en lo que respecta al discurso feminista que permea la obra de Shaw, esperamos haber demostrado, a través del análisis de la manipulación de los diálogos de los personajes, la suma importancia del lenguaje en lo que respecta a la configuración de relaciones sociales y de poder, y cómo es en el lenguaje donde se construye, mantiene y desafía el género.

Esperamos haber logrado nuestro objetivo de contribuir al campo del estudio de la retraducción, un campo todavía muy inexplorado, y que sin embargo puede ofrecer al interesado una visión muy completa de lo que ha sido y es una obra literaria, un autor, una cultura o sus integrantes.

Por último, a medida que avanzábamos en nuestra labor de investigación han ido surgiendo preguntas que resultaban inabarcables para este tipo de trabajo pero que bien podrían servir de punto de partida para futuras investigaciones. Un trabajo comparativo entre las traducciones de *Pygmalion* al castellano en Latinoamérica y España podría ser interesante para ver en qué difiere la forma de representar las diferencias de clase y de género descritas en la obra. Para los interesados en los motivos que se encuentran detrás de la retraducción de una obra o la ausencia de esta, creemos que se podría profundizar sobre los motivos para la no caducidad de la traducción de Broutá, así como preguntarse por qué su traducción fue republicada a pesar de la censura institucional pero las representaciones de la obra no corrieron la misma suerte.

Bibliografía

- Álvarez, R., & Vidal, M. d. (1996). Translating : A political Act. En R. Álvarez, & M. d. Vidal, *Translation Power Subversion* (págs. 1-9). Adelaida: Multilingual Matters Ltd.
- Bassnet, S. (1998). Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre. En S. B. Lefevere, *Constructing Cultures : Essays on Literary Translation* (págs. 90-109). Clevedon: Multilingual Matters.
- Bassnett, S. (1991). Translating for the Theatre: The Case Against Performability. *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 99-111.
- Cadera, S. M., & Walsh, A. S. (2017). *Literary Retranslation in Context*. Bern: Peter Lang.
- Che, S. J. (2 de Octubre de 2005). Drama Translation: Principles and Strategies. *Translation Today*, págs. 52-69.
- Dijk, T. A. (2000). *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Dijk, T. A. (2000). El estudio del discurso. En T. A. Dijk, *El discurso como proceso y estructura* (págs. 21-67). Barcelona: Gedisa editorial.
- Fairclough, I. (2008). Critical Discourse Analysis and Translation Studies : Translation, Recontextualization, Ideology. *Bucharest Working Papers in Linguistics*, 2, págs. 67-73.
- Fairclough, N. (2003). *Analysing Discourse. Textual Analysis for Social Research*. London: Routledge.
- Franco-Aixelá, J. (1996). Culture Specific Items in Translation. En RománÁlvarez, & M. d. Vidal, *Translation Power Subversion* (págs. 52-79). Adelaide: Multilingual Matters Ltd.
- González, J. E. (2000). El traductor deja su huella: Aproximación a la manipulación en las traducciones. *Elia*, 135-148.
- Goñi-Alsúa, E. (2018). Translating Characters: Eliza Doolittle "Rendered" in Spanish". *Spanish Association for Irish Studies*, 103-119.
- Hermans, T. (1996). Norms and the determination of a Translation. En R. Álvarez, & M. C. Vidal, *Translation, Power and Subversion* (págs. 25-52). Clevedon: Multilingual Matters Ltd.
- K., A. P. (2011). La especificidad de la traducción teatral: ¿mito o realidad? *Apuntes de Teatro*, 87-101.
- Lihua1, C. (2006). A Feminist Perspective to Pygmalion. *Canadian Social Science*, 2(2), 41-44.

- Merino Álvarez, R. (1994). *Traducción, Tradición y Manipulación: Teatro Inglés en España 1950-1990*. León: Universidad de León - Secretariado de Publicaciones.
- Pelegri, A. (2011). La especificidad de la traducción teatral: ¿mito o realidad? *Apuntes : Traducción e Interpretación*(133), 87-101.
- Rabadán, R. (1992). Tendencias teóricas en los estudios contemporáneos de traducción. *Estudios de Traducción: Primer Curso Superior de Traducción: Inglés/Español* (págs. 45-59). Valladolid: Instituto de Ciencias de la Educación Universidad de Valladolid.
- Real Academia Española . (20 de Mayo de 2019). *Real Academia Española* . Obtenido de Real Academia Española :
<https://github.com/freecontent/query/releases/download/0.1/2018-2019.zip>
- Ribas, A. (1995). Adecuación y aceptabilidad en la traducción de textos dramáticos. En F. Lafarga, & R. Dengler, *Teatro y traducción* (págs. 23-35). Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Roca, M. G. (2004). De las vanguardias a la Guerra Civil. En F. Lafarga, & L. Peganate, *Historia de la traducción en España* (págs. 479-527). Salamanca: Ambos Mundos.
- Santoyo, J. C. (1995). Reflexiones, teoría y crítica de la traducción dramática. Panorama desde el páramo español. En F. Lafarga, & R. D., *Teatro y traducción* (págs. 13-23). Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Schäffner, C. (1 de Abril de 2004). Political Discourse Analysis from the point of view of Translation Studies. *Journal of Language & Politics*, págs. 117-168.
- Shaw, G. B. (1981). *Pigmalión*. Barcelona: Bruguera.
- Shaw, G. B. (2016). *Pigmalión*. Madrid: Cátedra.
- Short, M. (1988). Discourse Analysis and the Analysis of Drama. En P. S. Ronald Carter, *Language, Discourse and Literature An Introductory Reader in Discourse Stylistics* (págs. 137-165). London: Routledge.
- West, C., Lazar, M. M., & Kramarae, C. (2000). El género en el discurso. En T. A. Dijk, *El discurso como interacción social* (págs. 179-213). Barcelona: Gedisa Editorial.

Anexos

Anexo 1: Ediciones de *Pígalión* publicadas en castellano por traductor

<i>Traductor</i>	<i>Editorial y título bajo el que se publica</i>	<i>Año de publicación</i>
<i>Julio Broutá</i>	<i>Pígalión</i> - Aguilar, Madrid - Bruguera, Barcelona - Círculo de Lectores, Barcelona - Planeta, Madrid - Seix Barral, Barcelona, - Siruela D.L <i>Pígalión; Androcles y el león</i> - M. Aguilar - J Pueyo, Madrid - Espasa Calpe, Buenos Aires y México <i>Pígalión; La cosa sucede</i> - Espasa Calpe, Buenos Aires y México - Orbis, Barcelona <i>Pígalión; Trata de Blancas</i> - Orbis, Barcelona	1920;1944; 1945 1945; 1981 ; 1982; 1983 1983 1984 1985; 2008 193? 1935 1940 1944 1944 1983;1986; 1998
<i>Ricardo Baeza</i>	<i>Pígalión</i> - Hachette, Buenos Aires	1943; 1944
<i>Floreal Mazía</i>	<i>Androcles y el león; Denegado; Pígalión</i> - Centro editor de América Latina, Buenos Aires - Sudamericana, Buenos Aires	1969;1970;1980; 1952; 1957
<i>Juan Leita</i>	<i>Obras selectas de Shaw</i> - - Carroggio, Barcelona	1982; 1987
<i>Miguel Cisneros</i>	<i>Pígalión</i> - Cátedra, Madrid	2016

Fuente: Elaborada a partir de datos obtenidos en la página web del Ministerio de Cultura y del trabajo de investigación de Goñi-Alsúa(2017).

Anexo 2: Fragmentos analizados de TO, TM1 y TM2

Acto II, George Bernard Shaw (1919)

PICKERING. Where do you live?

HIGGINS. 27A Wimpole Street. Come and see me tomorrow.

PICKERING. I'm at the Carlton. Come with me now and let's have a jaw over some supper.

HIGGINS. Right you are.

THE FLOWER GIRL [to Pickering, as he passes her] Buy a flower, kind gentleman. I'm short for my lodging.

PICKERING. I really haven't any change. I'm sorry [he goes away].

HIGGINS [shocked at girl's mendacity] Liar. You said you could change half-a-crown.

THE FLOWER GIRL [rising in desperation] You ought to be stuffed with nails, you ought. [Flinging the basket at his feet] Take the whole blooming basket for sixpence.

The church clock strikes the second quarter.

HIGGINS [hearing in it the voice of God, rebuking him for his Pharisaic want of charity to the poor girl] A reminder. [He raises his hat solemnly; then throws a handful of money into the basket and follows Pickering].

THE FLOWER GIRL [picking up a half-crown] Ah—ow—ooh! [Picking up a couple of florins] Aaah—ow—ooh! [Picking up several coins] Aaaaah—ow—ooh! [Picking up a half-sovereign] Aasaaaaaaaah—ow—ooh!!!

FREDDY [springing out of a taxicab] Got one at last. Hallo! [To the girl] Where are the two ladies that were here?

THE FLOWER GIRL. They walked to the bus when the rain stopped.

FREDDY. And left me with a cab on my hands. Damnation!

THE FLOWER GIRL [with grandeur] Never you mind, young man. I'm going home in a taxi. [She sails off to the cab. The driver puts his hand behind him and holds the door firmly shut against her. Quite understanding his mistrust, she shows him her handful of money]. Eightpence ain't no object to me, Charlie. [He grins and opens the door]. Angel Court, Drury Lane, round the corner of Micklejohn's oil shop. Let's see how fast you can make her hop it. [She gets in and pulls the door to with a slam as the taxicab starts].

FREDDY. Well, I'm dashed!

ACT II

Next day at 11 a.m. Higgins's laboratory in Wimpole Street. It is a room on the first floor, looking on the street, and was meant for the drawing-room. The double doors are in the middle of the back hall; and persons entering find in the corner to their right two tall file cabinets at right angles to one another against the walls. In this corner stands a flat writing-table, on which are a phonograph, a laryngoscope, a row of tiny organ pipes with a bellows, a set of lamp chimneys for singing flames with burners attached to a gas plug in the wall by an indiarubber tube, several tuning-forks of different sizes, a life-size image of half a human

Volver a la página 91

Página 23

Página 24

35 páginas para acabar el capítulo

head, showing in section the vocal organs, and a box containing a supply of wax cylinders for the phonograph.

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

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

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

Pickering is seated at the table, putting down some cards and a tuning-fork which he has been using. Higgins is standing up near him, closing two or three file drawers which are hanging out. He appears in the morning light as a robust, vital, appetizing sort of man of forty or thereabouts, dressed in a profession-

al-looking black frock-coat with a white linen collar and black silk tie. 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. He is, in fact, but for his years and size, rather like a very impetuous baby "taking notice" eagerly and loudly, and requiring almost as much watching to keep him out of unintended mischief. His manner 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.

HIGGINS [as he shuts the last drawer] Well, I think that's the whole show.

PICKERING. It's really amazing. I haven't taken half of it in, you know.

HIGGINS. Would you like to go over any of it again?

PICKERING [rising and coming to the fireplace, where he plants himself with his back to the fire] No, thank you; not now. I'm quite done up for this morning.

HIGGINS [following him, and standing beside him on his left] Tired of listening to sounds?

PICKERING. Yes. It's a fearful strain. I rather fancied myself because I can pronounce twenty-four distinct vowel sounds; but your hundred and thirty beat me. I can't hear a bit of difference between most of them.

HIGGINS [chuckling, and going over to the piano to eat sweets] Oh, that comes with practice. You hear no difference at first; but you keep on lis-

Volver a la página 91

Página 25

Página 26

33 páginas para acabar el capítulo

tening, and presently you find they're all as different as A from B. [Mrs. Pearce looks in: she is Higgins's housekeeper] What's the matter?

MRS. PEARCE [hesitating, evidently perplexed] A young woman wants to see you, sir.

HIGGINS. A young woman! What does she want?

MRS. PEARCE. Well, sir, she says you'll be glad to see her when you know what she's come about. She's quite a common girl, sir. Very common indeed. I should have sent her away, only I thought perhaps you wanted her to talk into your machines. I hope I've not done wrong; but really you see such queer people sometimes—you'll excuse me, I'm sure, sir—

HIGGINS. Oh, that's all right, Mrs. Pearce. Has she an interesting accent?

MRS. PEARCE. Oh, something dreadful, sir, really. I don't know how you can take an interest in it.

HIGGINS [to Pickering] Let's have her up. Show her up, Mrs. Pearce [he rushes across to his working table and picks out a cylinder to use on the phonograph].

MRS. PEARCE [only half resigned to it] Very well, sir. It's for you to say. [She goes downstairs].

HIGGINS. This is rather a bit of luck. I'll show you how I make records. We'll set her talking; and I'll take it down first in Bell's visible Speech; then in broad Romic; and then we'll get her on the phonograph so that you can turn her on as often as you like with the written transcript before you.

MRS. PEARCE [returning] This is the young woman, sir.

The flower girl enters in state. 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, who has already straightened himself in the presence of Mrs. Pearce. But as to Higgins, the only distinction he makes between men and women is that when he is neither bullying nor exclaiming to the heavens against some featherweight cross, he coaxes women as a child coaxes its nurse when it wants to get anything out of her.

HIGGINS [brusquely, recognizing her with unconcealed disappointment, and at once, baby-like, making an intolerable grievance of it] Why, this is the girl I jotted down last night. She's no use: I've got all the records I want of the Lisson Grove lingo; and I'm not going to waste another cylinder on it. [To the girl] Be off with you: I don't want you.

THE FLOWER GIRL. Don't you be so saucy. You ain't heard what I come for yet. [To Mrs. Pearce, who is waiting at the door for further instruction] Did you tell him I come in a taxi?

MRS. PEARCE. Nonsense, girl! what do you think a gentleman like Mr. Higgins cares what you came in?

THE FLOWER GIRL. Oh, we are proud! He ain't above giving lessons, not him: I heard him say so. Well, I ain't come here to ask for any compliment; and if my money's not good enough I can go elsewhere.

HIGGINS. Good enough for what?

THE FLOWER GIRL. Good enough for ye—oo. Now you know, don't you? I'm come to have lessons, I am. And to pay for em too: make no mistake.

HIGGINS [stupent] WELL!!! [Recovering his breath with a gasp] What do you expect me to say to you?

THE FLOWER GIRL. Well, if you was a gentleman, you might ask me to sit down, I think. Don't I tell you I'm bringing you business?

HIGGINS. Pickering: shall we ask this baggage to sit down or shall we throw her out of the window?

THE FLOWER GIRL [running away in terror to the piano, where she turns at bay] Ah—ah—ah—ow—ow—ow—oo! [Wounded and whimpering] I won't be called a baggage when I've offered to pay like any lady.

Motionless, the two men stare at her from the other side of the room, amazed.

PICKERING [gently] What is it you want, my girl?

THE FLOWER GIRL. I want to be a lady in a flower shop stead of selling at the corner of Tottenham Court Road. But they won't take me unless I can talk more genteel. He said he could teach me. Well, here I am ready to pay him—not asking any favor—and he treats me as if I was dirt.

MRS. PEARCE. How can you be such a foolish ignorant girl as to think you could afford to pay Mr. Higgins?

THE FLOWER GIRL. Why shouldn't I? I know what lessons cost as well as you do; and I'm ready to pay.

HIGGINS. How much?

THE FLOWER GIRL [coming back to him, triumphant] Now you're talking! I thought you'd come off it when you saw a chance of getting back a bit

of what you chucked at me last night. [Confidentially] You'd had a drop in, hadn't you?

HIGGINS [peremptorily] Sit down.

THE FLOWER GIRL. Oh, if you're going to make a compliment of it—

HIGGINS [thundering at her] Sit down.

MRS. PEARCE [severely] Sit down, girl. Do as you're told. [She places the stray chair near the hearthrug between Higgins and Pickering, and stands behind it waiting for the girl to sit down].

THE FLOWER GIRL. Ah—ah—ah—ow—ow—oo! [She stands, half rebellious, half bewildered].

PICKERING [very courteous] Won't you sit down?

LIZA [coyly] Don't mind if I do. [She sits down. Pickering returns to the hearthrug].

HIGGINS. What's your name?

THE FLOWER GIRL. Liza Doolittle.

HIGGINS [declaiming gravely] Eliza, Elizabeth, Betsy and Bess, They went to the woods to get a bird's nes':

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

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

They laugh heartily at their own wit.

LIZA. Oh, don't be silly.

MRS. PEARCE. You mustn't speak to the gentleman like that.

LIZA. Well, why won't he speak sensible to me?

HIGGINS. Come back to business. How much do you propose to pay me for the lessons?

LIZA. Oh, I know what's right. A lady friend of mine gets French lessons for eighteenpence an hour from a real French gentleman. Well, you wouldn't have the face to ask me the same for teaching me my own language as you would for French; so I won't give more than a shilling. Take it or leave it.

HIGGINS [walking up and down the room, rattling his keys and his cash in his pockets] You know, Pickering, if you consider a shilling, not as a simple shilling, but as a percentage of this girl's income, it works out as fully equivalent to sixty or seventy guineas from a millionaire.

PICKERING. How so?

HIGGINS. Figure it out. A millionaire has about 150 pounds a day. She earns about half-a-crown.

LIZA [haughtily] Who told you I only—

HIGGINS [continuing] She offers me two-fifths of her day's income for a lesson. Two-fifths of a millionaire's income for a day would be somewhere about 60 pounds. It's handsome. By George, it's enormous! It's the biggest offer I ever had.

LIZA [rising, terrified] Sixty pounds! What are you talking about? I never offered you sixty pounds. Where would I get—

HIGGINS. Hold your tongue.

Volver a la página 91

Página 31

Página 32

27 páginas para acabar el capítulo

PICKERING. Higgins: I'm interested. What about the ambassador's garden party? I'll say you're the greatest teacher alive if you make that good. I'll bet you all the expenses of the experiment you can't do it. And I'll pay for the lessons.

LIZA. Oh, you are real good. Thank you, Captain.

HIGGINS [tempted, looking at her] It's almost irresistible. She's so deliciously low—so horribly dirty—

LIZA [protesting extremely] Ah—ah—ah—ah—ow—ow—oooo!!! I ain't dirty: I washed my face and hands afore I come, I did.

PICKERING. You're certainly not going to turn her head with flattery, Higgins.

MRS. PEARCE [uneasy] Oh, don't say that, sir: there's more ways than one of turning a girl's head; and nobody can do it better than Mr. Higgins, though he may not always mean it. I do hope, sir, you won't encourage him to do anything foolish.

HIGGINS [becoming excited as the idea grows on him] What is life but a series of inspired follies? The difficulty is to find them to do. Never lose a chance: it doesn't come every day. I shall make a duchess of this draggle-tailed guttersnipe.

LIZA [strongly deprecating this view of her] Ah—ah—ah—ow—ow—oo!

HIGGINS [carried away] Yes: in six months—in three if she has a good ear and a quick tongue—I'll take her anywhere and pass her off as anything. We'll start today: now! this moment! Take her away and clean her, Mrs. Pearce. Monkey Brand, if it won't come off any other way. Is there a good fire in the kitchen?

Volver a la página 91

Página 33

Página 34

25 páginas para acabar el capítulo

LIZA [weeping] But I ain't got sixty pounds. Oh—

MRS. PEARCE. Don't cry, you silly girl. Sit down. Nobody is going to touch your money.

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! One would think you was my father.

HIGGINS. If I decide to teach you, I'll be worse than two fathers to you. Here [he offers her his silk handkerchief]!

LIZA. What's this for?

HIGGINS. To wipe your eyes. To wipe any part of your face that feels moist. Remember: that's your handkerchief; and that's your sleeve. Don't mistake the one for the other if you wish to become a lady in a shop.

Liza, utterly bewildered, stares helplessly at him.

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].

LIZA [snatching it] Here! You give me that handkerchief. He give it to me, not to you.

PICKERING [laughing] He did. I think it must be regarded as her property, Mrs. Pearce.

MRS. PEARCE [resigning herself] Serve you right, Mr. Higgins.

MRS. PEARCE [protesting]. Yes; but—

HIGGINS [storming on] Take all her clothes off and burn them. Ring up Whiteley or somebody for new ones. Wrap her up in brown paper till they come.

LIZA. You're no gentleman, you're not, to talk of such things. I'm a good girl, I am; and I know what the like of you are, I do.

HIGGINS. We want none of your Lisson Grove prudery here, young woman. You've got to learn to behave like a duchess. Take her away, Mrs. Pearce. If she gives you any trouble wallop her.

LIZA [springing up and running between Pickering and Mrs. Pearce for protection] No! I'll call the police, I will.

MRS. PEARCE. But I've no place to put her.

HIGGINS. Put her in the dustbin.

LIZA. Ah—ah—ah—ow—ow—oo!

PICKERING. Oh come, Higgins! be reasonable.

MRS. PEARCE [resolutely] You must be reasonable, Mr. Higgins: really you must. You can't walk over everybody like this.

Higgins, thus scolded, subsides. The hurricane is succeeded by a zephyr of amiable surprise.

HIGGINS [with professional exquisiteness of modulation] I walk over everybody! My dear Mrs. Pearce, my dear Pickering, I never had the slightest intention of walking over anyone. All I propose is that we should be kind to this poor girl. We must help her to prepare and fit herself for her new

station in life. If I did not express myself clearly it was because I did not wish to hurt her delicacy, or yours.

Liza, reassured, steals back to her chair.

MRS. PEARCE [to Pickering] Well, did you ever hear anything like that, sir?

PICKERING [laughing heartily] Never, Mrs. Pearce: never.

HIGGINS [patiently] What's the matter?

MRS. PEARCE. Well, the matter is, sir, that you can't take a girl up like that as if you were picking up a pebble on the beach.

HIGGINS. Why not?

MRS. PEARCE. Why not! But you don't know anything about her. What about her parents? She may be married.

LIZA. Garn!

HIGGINS. There! As the girl very properly says, Garn! Married indeed! Don't you know that a woman of that class looks a worn out drudge of fifty a year after she's married.

LIZA. Who'd marry me?

HIGGINS [suddenly resorting to the most thrillingly beautiful low tones in his best elocutionary style] By George, Eliza, the streets will be strewn with the bodies of men shooting themselves for your sake before I've done with you.

MRS. PEARCE. Nonsense, sir. You mustn't talk like that to her.

LIZA [rising and squaring herself determinedly] I'm going away. He's off his chump, he is. I don't want no balmies teaching me.

HIGGINS [wounded in his tenderest point by her insensibility to his elocution] Oh, indeed! I'm mad, am I? Very well, Mrs. Pearce: you needn't order the new clothes for her. Throw her out.

LIZA [whimpering] Nah—ow. You got no right to touch me.

MRS. PEARCE. You see now what comes of being saucy. [Indicating the door] This way, please.

LIZA [almost in tears] I didn't want no clothes. I wouldn't have taken them [she throws away the handkerchief]. I can buy my own clothes.

HIGGINS [deftly retrieving the handkerchief and intercepting her on her reluctant way to the door] You're an ungrateful wicked girl. This is my return for offering to take you out of the gutter and dress you beautifully and make a lady of you.

MRS. PEARCE. Stop, Mr. Higgins. I won't allow it. It's you that are wicked. Go home to your parents, girl; and tell them to take better care of you.

LIZA. I ain't got no parents. They told me I was big enough to earn my own living and turned me out.

MRS. PEARCE. Where's your mother?

LIZA. I ain't got no mother. Her that turned me out was my sixth stepmother. But I done without them. And I'm a good girl, I am.

HIGGINS. Very well, then, what on earth is all this fuss about? The girl doesn't belong to anybody—is no use to anybody but me. [He goes to Mrs. Pearce and begins coaxing]. You can adopt her, Mrs. Pearce: I'm sure

a daughter would be a great amusement to you. Now don't make any more fuss. Take her downstairs; and—

MRS. PEARCE. But what's to become of her? Is she to be paid anything? Do be sensible, sir.

HIGGINS. Oh, pay her whatever is necessary: put it down in the housekeeping book. [Impatiently] What on earth will she want with money? She'll have her food and her clothes. She'll only drink if you give her money.

LIZA [turning on him] Oh you are a brute. It's a lie: nobody ever saw the sign of liquor on me. [She goes back to her chair and plants herself there defiantly].

PICKERING [in good-humored remonstrance] Does it occur to you, Higgins, that the girl has some feelings?

HIGGINS [looking critically at her] Oh no, I don't think so. Not any feelings that we need bother about. [Cheerily] Have you, Eliza?

LIZA. I got my feelings same as anyone else.

HIGGINS [to Pickering, reflectively] You see the difficulty?

PICKERING. Eh? What difficulty?

HIGGINS. To get her to talk grammar. The mere pronunciation is easy enough.

LIZA. I don't want to talk grammar. I want to talk like a lady.

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.

HIGGINS [impatiently] What's to become of her if I leave her in the gutter? Tell me that, Mrs. Pearce.

MRS. PEARCE. That's her own business, not yours, Mr. Higgins.

HIGGINS. Well, when I've done with her, we can throw her back into the gutter; and then it will be her own business again; so that's all right.

LIZA. Oh, you've no feeling heart in you: you don't care for nothing but yourself [she rises and takes the floor resolutely]. Here! I've had enough of this. I'm going [making for the door]. You ought to be ashamed of yourself, you ought.

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

LIZA [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.

[Liza 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?

LIZA [who has disposed of the chocolate after being nearly choked by it] I wouldn't have ate it, only I'm too ladylike to take it out of my mouth.

HIGGINS. Listen, Eliza. I think you said you came in a taxi.

LIZA. Well, what if I did? I've as good a right to take a taxi as anyone else.

HIGGINS. You have, Eliza; and in future you shall have as many taxis as you want. You shall go up and down and round the town in a taxi every day. Think of that, Eliza.

MRS. PEARCE. Mr. Higgins: you're tempting the girl. It's not right. She should think of the future.

HIGGINS. At her age! Nonsense! Time enough to think of the future when you haven't any future to think of. No, Eliza: do as this lady does: think of other people's futures; but never think of your own. Think of chocolates, and taxis, and gold, and diamonds.

LIZA. No: I don't want no gold and no diamonds. I'm a good girl, I am. [She sits down again, with an attempt at dignity].

HIGGINS. You shall remain so, Eliza, under the care of Mrs. Pearce. And you shall marry an officer in the Guards, with a beautiful moustache: the son of a marquis, who will disinherit him for marrying you, but will relent when he sees your beauty and goodness—

PICKERING. Excuse me, Higgins; but I really must interfere. Mrs. Pearce is quite right. If this girl is to put herself in your hands for six months for an experiment in teaching, she must understand thoroughly what she's doing.

HIGGINS. How can she? She's incapable of understanding anything. Besides, do any of us understand what we are doing? If we did, would we ever do it?

PICKERING. Very clever, Higgins; but not sound sense. [To Eliza] Miss Doolittle—

LIZA [overwhelmed] Ah—ah—ow—oo!

Volver a la página 91

Página 39

Página 40

19 páginas para acabar el capítulo

MRS. PEARCE. Don't answer back, girl. You don't understand the gentleman. Come with me. [She leads the way to the door, and holds it open for Eliza].

LIZA [as she goes out] Well, what I say is right. I won't go near the king, not if I'm going to have my head cut off. If I'd known what I was letting myself in for, I wouldn't have come here. I always been a good girl; and I never offered to say a word to him; and I don't owe him nothing; and I don't care; and I won't be put upon; and I have my feelings the same as anyone else—

Mrs. Pearce shuts the door; and Eliza's complaints are no longer audible. Pickering comes from the hearth to the chair and sits astride it with his arms on the back.

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?

PICKERING. 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're driving at another.

PICKERING. At what, for example?

Volver a la página 91

Página 41

Página 42

17 páginas para acabar el capítulo

HIGGINS. There! That's all you get out of Eliza. Ah—ah—ow—oo! No use explaining. As a military man you ought to know that. Give her her orders: that's what she wants. Eliza: you are to live here for the next six months, learning how to speak beautifully, like a lady in a florist's shop. If you're good and do whatever you're told, you shall sleep in a proper bedroom, and have lots to eat, and money to buy chocolates and take rides in taxis. If you're naughty and idle you will sleep in the back kitchen among the black beetles, and be walloped by Mrs. Pearce with a broomstick. At the end of six months you shall go to Buckingham Palace in a carriage, beautifully dressed. If the King finds out you're not a lady, you will be taken by the police to the Tower of London, where your head will be cut off as a warning to other presumptuous flower girls. If you are not found out, you shall have a present of seven-and-sixpence to start life with as a lady in a shop. If you refuse this offer you will be a most ungrateful and wicked girl; and the angels will weep for you. [To Pickering] Now are you satisfied, Pickering? [To Mrs. Pearce] Can I put it more plainly and fairly, Mrs. Pearce?

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.

HIGGINS. That's all right. Thank you, Mrs. Pearce. Bundle her off to the bath-room.

LIZA [rising reluctantly and suspiciously] You're a great bully, you are. I won't stay here if I don't like. I won't let nobody wallop me. I never asked to go to Bucknam Palace, I didn't. I was never in trouble with the police, not me. I'm a good girl—

HIGGINS [coming off the piano restlessly] Oh, Lord knows! I suppose the woman wants to live her own life; and the man wants to live his; and each tries to drag the other on to the wrong track. One wants to go north and the other south; and the result is that both have to go east, though they both hate the east wind. [He sits down on the bench at the keyboard]. So here I am, a confirmed old bachelor, and likely to remain so.

PICKERING [rising and standing over him gravely] Come, Higgins! You know what I mean. If I'm to be in this business I shall feel responsible for that girl. I hope it's understood that no advantage is to be taken of her position.

HIGGINS. What! That thing! Sacred, I assure you. [Rising to explain] You see, she'll be a pupil; and teaching would be impossible unless pupils were sacred. I've taught scores of American millionairesses how to speak English: the best looking women in the world. I'm seasoned. They might as well be blocks of wood. I might as well be a block of wood. It's—

Mrs. Pearce opens the door. She has Eliza's hat in her hand. Pickering retires to the easy-chair at the hearth and sits down.

HIGGINS [eagerly] Well, Mrs. Pearce: is it all right?

MRS. PEARCE [at the door] I just wish to trouble you with a word, if I may, Mr. Higgins.

HIGGINS. Yes, certainly. Come in. [She comes forward]. Don't burn that, Mrs. Pearce. I'll keep it as a curiosity. [He takes the hat].

MRS. PEARCE. Handle it carefully, sir, please. I had to promise her not to burn it; but I had better put it in the oven for a while.

to go to Bucknam Palace, I didn't. I was never in trouble with the police, not me. I'm a good girl—

MRS. PEARCE. Don't answer back, girl. You don't understand the gentleman. Come with me. [She leads the way to the door, and holds it open for Eliza].

LIZA [as she goes out] Well, what I say is right. I won't go near the king, not if I'm going to have my head cut off. If I'd known what I was letting myself in for, I wouldn't have come here. I always been a good girl; and I never offered to say a word to him; and I don't owe him nothing; and I don't care; and I won't be put upon; and I have my feelings the same as anyone else—

Mrs. Pearce shuts the door; and Eliza's plaints are no longer audible. Pickering comes from the hearth to the chair and sits astride it with his arms on the back.

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?

PICKERING. 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're driving at another.

PICKERING. At what, for example?

HIGGINS [coming off the piano restlessly] Oh, Lord knows! I suppose the woman wants to live her own life; and the man wants to live his; and each tries to drag the other on to the wrong track. One wants to go north and the other south; and the result is that both have to go east, though they both hate the east wind. [He sits down on the bench at the keyboard]. So here I am, a confirmed old bachelor, and likely to remain so.

PICKERING [rising and standing over him gravely] Come, Higgins! You know what I mean. If I'm to be in this business I shall feel responsible for that girl. I hope it's understood that no advantage is to be taken of her position.

HIGGINS. What! That thing! Sacred, I assure you. [Rising to explain] You see, she'll be a pupil; and teaching would be impossible unless pupils were sacred. I've taught scores of American millionairesses how to speak English: the best looking women in the world. I'm seasoned. They might as well be blocks of wood. I might as well be a block of wood. It's—

Mrs. Pearce opens the door. She has Eliza's hat in her hand. Pickering retires to the easy-chair at the hearth and sits down.

HIGGINS [eagerly] Well, Mrs. Pearce: is it all right?

MRS. PEARCE [at the door] I just wish to trouble you with a word, if I may, Mr. Higgins.

ACTO SEGUNDO

HIGGINS. *(Cerrando la última carpeta.)* Pues ya ha visto usted toda la colección.

PICKERING. Es una cosa sorprendente. Y eso que no he examinado ni la mitad.

HIGGINS. Siga usted, si gusta.

PICKERING. *(Levantándose y acercándose a la chimenea, delante de la cual se coloca de espaldas.)* No; por esta mañana ya tengo bastante.

HIGGINS. *(Colocándose a su izquierda.)* ¿Se ha cansado de escuchar sonidos?

PICKERING. ¡Claro! Es un ejercicio muy absorbente. Yo, que estaba orgulloso por saber pronunciar veinticuatro vocales distintas, me considero vencido por las ciento treinta de usted. En muchos casos no percibo la más ligera diferencia entre ellas.

HIGGINS. *(Sonriéndole satisfecho y yendo hacia el piano a comer dulces.)* ¡Oh! Eso viene con la práctica. Al principio no se percibe la diferencia entre ciertas vocales afines; pero luego, a fuerza de aguzar el oído, se las encuentra tan diferentes como la «a» y la «b». *(MISTRESS PEARCE, el ama de llaves de HIGGINS, asoma la cabeza por la puerta.)* ¿Qué pasa?

35

MISTRESS PEARCE. *(Vacilante, evidentemente perpleja.)* Ha venido una joven que desea verle a usted.

HIGGINS. ¡Una joven! ¿Qué quiere?

MISTRESS PEARCE. Pues dice que usted se alegrará de verla cuando se entere del objeto de su visita. Parece una muchachuela ordinaria, muy ordinaria. Yo la hubiese despedido; pero pensé que tal vez la necesitase usted para impresionar algún cilindro. Espero que no habré cometido una falta; usted me dispensará; a veces no sabe una lo que debe hacer.

HIGGINS. No se apure, señora. Y esa joven, ¿tiene un acento interesante?

MISTRESS PEARCE. Yo de eso no entiendo. Lo que a mí me parece es que es una... cualquiera. ¡Tiene unas expresiones!... ¡Bendito sea Dios!

HIGGINS. *(A PICKERING.)* La mandaremos pasar, ¿no le parece? *(A MISTRESS PEARCE.)* Dígale que pase.

Va a su mesa de trabajo y coge un cilindro para colocarlo en el fonógrafo.

MISTRESS PEARCE. *(Moviendo la cabeza.)* Allá usted. Yo me lavo las manos.

Se retira.

HIGGINS. Pues es una feliz casualidad. Ahora le voy a mostrar a usted cómo registro las voces.

36

La haremos hablar y, mientras tanto, haré funcionar el aparato Bell, llamado de sonidos visibles; luego ampliaré todo en el Romie y, finalmente, lo fijaré en el fonógrafo, de modo que podamos oír sus palabras siempre que se nos antoje.

MISTRESS PEARCE. *(Volviendo.)* Aquí tiene usted a la muchacha.

La FLORISTA entra vestida de gala. Su peinado está muy cuidado. Su falda de percal, cuidadosamente remendada, está casi limpia. Lleva una blusa de color chillón, que revela a primera vista que más bien que de los talleres de alguna gran modista, procede de una prendería. Lo que más llama la atención es su sombrero de paja con tres plumas de avestruz: amarilla, azul oscura y colorada. Sus botas apenas si tienen tacón. PICKERING queda conmovido ante aquella figura, deplorablemente patética, con su inocente presunción. En cuanto a HIGGINS, para quien las personas sólo tienen interés desde el punto de vista de sus estudios fonéticos, entra en materia sin más preámbulo.

HIGGINS. *(Brusco, al reconocerla, con no disimulada desilusión.)* Pero... ¡qué! ¡Si ésta es la muchacha cuya pronunciación transcribí anoche! No me sirve para nada. Con media docena

37

de frases de su jerigonza me basta y me sobra. No quiero gastar un cilindro en ello. (A La muchacha.) No haces falta; puedes retirarte.

LA FLORISTA. ¡No se ponga tan bufo, hombre! Un griyo sólo vale medio penique y se l'oye. Entéres' usted tan siquiera del ojezo de mi visita. (A MISTRESS PEARCE, que se ha quedado en la puerta esperando más órdenes.) Señora, ¿l'ha dicho usted que he venido en taxi?

MISTRESS PEARCE. No diga tonterías. ¿Qué le importa a un caballero como míster Higgins si usted ha venido en taxi o a pie?

LA FLORISTA. ¡Anda Dios! Aquí toos a una. ¿Qué s'habrán figurao? Pues sepan ustés que s'equivocan de medio a medio. Aquí menda, tal como la ven, tie con qué pagar. De modo que al trigo, como quien dice. El señor aquí, según le oí decir anoche, da lecciones de pronunciación. Pues yo quiero aprender a pronunciar correztamente, así como suena. Creo que mi dinero vale tanto como el de otros; y si no, decirlo d'una vez. Con ir a otro profesor, asunto acabao, y tan amigos como antes.

HIGGINS. Pero, ¿qué está diciendo la tonta?

LA FLORISTA. El tonto será usted si desperdicia la ocasión. Fíjese que estoy dispuesta a pagar las lecciones.

HIGGINS. (Divertido.) Sí, ¿eh? ¡Vaya, vaya!

LA FLORISTA. Vamos, parece que se ablanda. ¡Aaaaayyyy!

38

quiere contestar; pero a HIGGINS le ha hecho gracia la cosa, lanza una carcajada franca y levanta el brazo para imponer silencio al ama; se dirige a la muchacha.

HIGGINS. ¿Cuánto pagarías?

LA FLORISTA. ¡Ah, vamos! Ya sabía yo que bajaría usted los humos al ver la probabilidad de recoger algo de lo que tiró anoche. (Con confianza, bajando la voz.) Vamos, confiese: estaba algo alegre, ¿no?

HIGGINS. (Imperioso.) Siéntate.

LA FLORISTA. No haga usted cumplidos... Yo...

HIGGINS. (Con voz de trueno.) Siéntate, te digo.

MISTRESS PEARCE. Ande, muchacha; haga lo que le mandan.

Le acerca la silla de rejilla.

LA FLORISTA. Yo quiero irme.

Se queda en pie, medio asustada, medio reacia.

PICKERING. (Muy cortés.) Tome usted asiento, hija mía.

LA FLORISTA. Gracias, cabayero.

Se sienta y mira a PICKERING con gratitud.

HIGGINS. ¿Cómo te llamas?

40

HIGGINS. (Crispado.) ¡A esa pilfora la tiro por el balcón!

Avanza amenazador. PICKERING lo retiene. La muchacha lanza gritos de terror y se refugia detrás del piano.

LA FLORISTA. ¡Aaaaayyyy..., aaaaayyyy!... No me pegue, que no he hecho na. (Llorando.) ¡Y me ha llamado pilfora, cuando ofrezco pagar como una señora!

PICKERING. (Acercándose al piano.) No se asuste, hija, que mi amigo no es tan fiero como parece. Hablando se entiende la gente. Vamos a ver: ¿qué es lo que desea usted?

LA FLORISTA. (Con voz temblorosa.) Pues mire usted: yo querría entrar de vendedora en una tienda elegante de flores. Me han dicho que mi tipo no les disgustaba, pero que mi manera de hablar no era bastante fina. Como el señor se dedica a enseñar a hablar, he venido a ver si nos entendíamos.

MISTRESS PEARCE. Pero, muchacha, ¿está usted loca? ¿Cómo va usted a pagar las lecciones?

LA FLORISTA. ¡Nos ha amolao! Sé yo tan bien como usted lo que valen las lecciones. Estoy dispuesta a pagar lo que pidan en razón. ¡Anda, chúpate ésta, Ruperta!

MISTRESS PEARCE, roja de indignación,

39

LA FLORISTA. Elisa.

HIGGINS. Elisa, ¿qué más?

LA FLORISTA. Pues Elisa Doolittle. (Dúctil.)

HIGGINS. Perfectamente... Pues dime ahora: ¿cuánto piensas pagarme por lección?

ELISA. Pues mire: yo sé por dónde ando. Una muchacha, amiga mía, tiene un profesor de francés al que paga un chelín y medio por hora. Es un francés de Francia, no se crea usted. Supongo que usted no se atreverá a exigirme lo mismo para enseñarme mi propia lengua. Yo le ofrezco un chelín, ni un penique más. Haga lo que quiera.

HIGGINS. (Se pasea, haciendo sonar sus llaves en el bolsillo.) Sí, vamos a ver, amigo Pickering: un chelín, en comparación con los ingresos de esta muchacha, equivale a sesenta o setenta guineas pagadas por un millonario.

PICKERING. ¿Cómo?

HIGGINS. Pues sí, verá usted: un millonario tiene un ingreso diario de ciento cincuenta libras. Ella cobra al día media corona.

ELISA. (Altanera.) ¿Quién le ha dicho que yo sólo...?

HIGGINS. (Prosiguiendo.) Ella me ofrece dos quintas partes de su ingreso diario. Dos quintas partes del ingreso de un millonario vienen a ser unas sesenta libras. Es espléndido, es enorme. Es la oferta mayor que me han hecho hasta ahora.

41

ELISA. (*Espantada.*) ¡Sesenta libras! Pero, ¿qué está usted diciendo? Yo nunca le he ofrecido sesenta libras. ¿Cómo podría yo...?

HIGGINS. Cállate, mujer, si puedes.

ELISA. (*Quejumbrosa.*) Pero si no voy a poder...

MISTRESS PEARCE. Tranquilícese, muchacha, que nadie le quitará su dinero. ¡Será simple!

HIGGINS. Sí, tranquilízate y no te apures. Y cuidado con dar bien las lecciones; que si no, habrá azotes. Siéntate.

ELISA. (*Obedeciendo despacio.*) ¡Aaayyy...! Ni que fuá usted mi padre.

HIGGINS. Una vez que yo sea tu profesor, seré peor que «dos» padres. Toma.

Le ofrece su pañuelo de seda.

ELISA. ¿Pa qué es eso?

HIGGINS. Para que te seques los ojos, para que te seques cualquier parte húmeda de tu cara. No olvides, ¿eh? Este es tu pañuelo, y ésta es tu manga. No confundas una cosa con otra, si quieres llegar a ser una vendedora de categoría.

ELISA, *completamente confusa, le mira con ojos extraviados.*

MISTRESS PEARCE. No le hable usted así, mister Higgins, que no le entiende. Por lo demás, mucho cuidado.

42

Le quita el pañuelo.

ELISA. (*Arrebatándole el pañuelo.*) Venga, ¡caray! Si me lo dio a mí.

PICKERING. (*Riendo.*) Es verdad; creo, mistress' Pearce, que el pañuelo le pertenece a ella.

MISTRESS PEARCE. Bien empleado le está, mister Higgins.

PICKERING. Hombre, se me ocurre una idea. ¿Se acuerda usted de lo que dijo de la «garden-party» de la Embajada? Le proclamaré a usted el primer profesor del mundo si lo lleva a cabo. Yo le apuesto todos los gastos del experimento y el precio de las lecciones encima.

ELISA. ¡Oh, qué bueno es usted, mi general! Mu-chísimas gracias.

HIGGINS. (*Mirándole, pensativo.*) ¡Menuda fauna! Si no fuera por el amor propio que pongo en estas cosas... Hay que ver sus modales y su facha. Pero no importa. Lograré mi empeño. Haré una duquesa de esa criatura sacada del arroyo.

ELISA. ¡Aaaaayyyyy...! Del arroyo ha dicho, cuando precisamente en donde me paso yo la vida es en las aceras.

HIGGINS. (*Entusiasmándose con la idea.*) Sí, dentro de seis meses, dentro de tres, si tiene buen oído y lengua suelta, la presento en la buena so-

l. Proclamaré miso (N. del T.)

43

ELISA. (*Espantada.*) ¡Sesenta libras! Pero, ¿qué está usted diciendo? Yo nunca le he ofrecido sesenta libras. ¿Cómo podría yo...?

HIGGINS. Cállate, mujer, si puedes.

ELISA. (*Quejumbrosa.*) Pero si no voy a poder...

MISTRESS PEARCE. Tranquilícese, muchacha, que nadie le quitará su dinero. ¡Será simple!

HIGGINS. Sí, tranquilízate y no te apures. Y cuidado con dar bien las lecciones; que si no, habrá azotes. Siéntate.

ELISA. (*Obedeciendo despacio.*) ¡Aaayyy...! Ni que fuá usted mi padre.

HIGGINS. Una vez que yo sea tu profesor, seré peor que «dos» padres. Toma.

Le ofrece su pañuelo de seda.

ELISA. ¿Pa qué es eso?

HIGGINS. Para que te seques los ojos, para que te seques cualquier parte húmeda de tu cara. No olvides, ¿eh? Este es tu pañuelo, y ésta es tu manga. No confundas una cosa con otra, si quieres llegar a ser una vendedora de categoría.

ELISA, *completamente confusa, le mira con ojos extraviados.*

MISTRESS PEARCE. No le hable usted así, mister Higgins, que no le entiende. Por lo demás, mucho cuidado.

42

Le quita el pañuelo.

ELISA. (*Arrebatándole el pañuelo.*) Venga, ¡caray! Si me lo dio a mí.

PICKERING. (*Riendo.*) Es verdad; creo, mistress' Pearce, que el pañuelo le pertenece a ella.

MISTRESS PEARCE. Bien empleado le está, mister Higgins.

PICKERING. Hombre, se me ocurre una idea. ¿Se acuerda usted de lo que dijo de la «garden-party» de la Embajada? Le proclamaré a usted el primer profesor del mundo si lo lleva a cabo. Yo le apuesto todos los gastos del experimento y el precio de las lecciones encima.

ELISA. ¡Oh, qué bueno es usted, mi general! Mu-chísimas gracias.

HIGGINS. (*Mirándole, pensativo.*) ¡Menuda fauna! Si no fuera por el amor propio que pongo en estas cosas... Hay que ver sus modales y su facha. Pero no importa. Lograré mi empeño. Haré una duquesa de esa criatura sacada del arroyo.

ELISA. ¡Aaaaayyyyy...! Del arroyo ha dicho, cuando precisamente en donde me paso yo la vida es en las aceras.

HIGGINS. (*Entusiasmándose con la idea.*) Sí, dentro de seis meses, dentro de tres, si tiene buen oído y lengua suelta, la presento en la buena so-

l. Proclamaré miso (N. del T.)

43

ciudad y doy el timo. Mistress Pearce, llévesela y límpiela. No ahorre el jabón. ¿Hay buena lumbre en la cocina?

MISTRESS PEARCE. (Protestando.) Sí, pero...

HIGGINS. (Con el tono de quien no tolera objeciones.) Nada de peros. Quítele todo lo que lleva encima y quémelo. Mande usted al criado o al portero por ropas nuevas, y mientras tanto, envuélvala, aunque sea en papel de estraza.

ELISA. No sé lo que usted querrá hacer conmigo. Yo soy una muchacha honrá, ¿entiende?

HIGGINS. No necesitamos aquí tus remilgos de la calle de Lisson Grove, chicuela. Tienes que aprender a comportarte como una duquesa. Llévesela, mistress Pearce, y si le da guerra, déle usted azotes.

ELISA. (Levantándose precipitadamente y corriendo a colocarse entre PICKERING y MISTRESS PEARCE, como buscando protección.) A mí no me martiricen, que llamo a los guardias.

MISTRESS PEARCE. ¡Pero si no tengo sitio para ella!

HIGGINS. Métala usted en la carbonera.

ELISA. ¡Aaaaayyyyy...!

PICKERING. Oiga usted, Higgins.

MISTRESS PEARCE. Reflexione, señor. Estas cosas no traen nada bueno.

HIGGINS se serena. Una racha de buen humor sucede a su excitación anterior.

44

HIGGINS. (Con calma y dulzura.) Tranquílicense ustedes. Mis intenciones son las mejores del mundo. Quiero tratarla con todos los miramientos posibles. Cuento con la colaboración de usted para moldearla y adaptarla a su nueva posición.

ELISA, tranquilizada, vuelve a ocupar su silla.

MISTRESS PEARCE. ¡Qué cosas tiene el señor! No tiene una más remedio que bajar la cabeza. ¡Dios quiera que la empresa le salga bien!

PICKERING. Claro que el caso ofrece sus dificultades.

HIGGINS. Pero, ¿qué quieren ustedes decir?

MISTRESS PEARCE. Pues que no puede usted recoger así a una muchacha, como recogería una piedra en la calle.

HIGGINS. ¿Por qué no?

MISTRESS PEARCE. ¿Por qué no? Pues porque no sabe usted quién es ella. Tendrá padres. Tal vez esté casada.

ELISA. ¡Aaaaayyyyy...!

HIGGINS. ¡Casada! ¡Vamos! ¿No sabe usted que las mujeres de su clase, al año de casadas, están ajadas como bestias que tiran de un carro?

ELISA. ¿Quién s'había de casar conmigo?

HIGGINS. (Volviendo a su tono amable.) Ten por seguro, ¡oh Elisa!, que antes que salgas de mis

45

manos, las calles de Londres resultarán estrechas para la muchedumbre de hombres que se morirán por tus pedazos.

MISTRESS PEARCE. Señor, no le llene la cabeza de viento a la chica.

ELISA. (Levantándose y cuadrándose con decisión.) Yo salgo de aquí ahora mismo. Este señor está guillado. No quiero de profesor a un loco.

HIGGINS. (Ofendido por el poco aprecio que se hace de su elocuencia.) ¡Vaya, renuncio! Mistress Pearce, no hace falta mandar por ropa para ella. Que se vaya con viento fresco.

ELISA. (Quejumbrosa.) Yo quería decir...

MISTRESS PEARCE. Ya ve usted lo que resulta de ser deslenguada. (Indicándole la puerta.) Por aquí se sale, muchacha.

ELISA. Yo no necesito ropa de naide. Puedo comprarme lo que me hace falta.

Tira el pañuelo.

HIGGINS. (Recogiendo al vuelo el pañuelo y cortándole el paso.) Eres una desgraciada. Así me pagas por haberte ofrecido sacarte del arroyo y regalarte hermosos vestidos y hacer de ti una señora.

MISTRESS PEARCE. Déjela, señor; que vaya a casa de sus padres y les diga que la eduquen mejor.

ELISA. No tengo padres. En la casa donde me

46

criaron me dijeron que ya tenía bastante edad para ganarme la vida, y me echaron a la calle.

MISTRESS PEARCE. ¿Dónde está tu madre?

ELISA. No la he conocido. La que me echó a la calle era mi tercera madrastra. Pero a mí, ¡plin! Yo me las arreglo sin ellos.

HIGGINS. Pero, entonces, ¿qué están ustedes diciendo? La chica no depende de nadie. A mí me sirve para mis experimentos, pues me quedo con ella. Mistress Pearce, lo dicho: llévesela y asíela.

MISTRESS PEARCE. Pero, señor, ¿en de qué calidad se va a quedar aquí? Habrá que señalarle un salario. Las cosas no se hacen así.

HIGGINS. Bueno; págueme lo que le parezca a usted; tómelo del dinero de la compra. (Impaciente.) ¿Para qué demonios querrá dinero, si aquí ha de tener todo lo que necesita: comida, cama y ropa? Los cuartos no han de ser más que para vicios.

ELISA. Pero ¿qué s'ha figurao usted? ¿Que soy alguna golfa borracha? Pues, hijo, es lo que faltaba.

Vuelve a su silla y se sienta con aire altanero.

PICKERING. (Reprendiéndole con suavidad.) Oiga, Higgins: ¿no se da cuenta de que también la muchacha tiene sentimientos?

HIGGINS. (Mirándola con aire crítico.) Me parece

47

que no tenemos que preocuparnos. *(De buen humor.)* ¿Verdad, Elisa?

ELISA. Creo que mis sentimientos se merecen tanta consideración como los de cualquiera.

HIGGINS. *(Reflexivo, a PICKERING.)* Ahí está la dificultad.

PICKERING. ¿Cómo? ¿Qué dificultad?

HIGGINS. Hacerla hablar gramaticalmente; la pronunciación es bastante buena.

ELISA. Yo no quiero hablar gramaticalmente. Quiero hablar como las señoras.

MISTRESS PEARCE. No nos apartemos de lo que importa. Yo deseo saber en calidad de qué ha de estar aquí la muchacha. ¿Ha de cobrar algún salario? ¿Qué ha de ser de ella después de que acabe su enseñanza?

HIGGINS. *(Impaciente.)* Dígame usted, mistress Pearce: ¿qué ha de ser de ella si la dejo en el arroyo?

MISTRESS PEARCE. Este es asunto de ella, señor, no de usted.

HIGGINS. Pues cuando yo acabe con ella, puede volver al arroyo, y ello es de su incumbencia y en paz.

ELISA. Usted no tiene corazón. Sólo piensa en sus negocios, y a los demás que los parta un rayo. *(Se levanta resueltamente, dirigiéndose a la salida.)* Yo estoy ya harta de todo esto. Vaya, ustés lo pasen bien.

HIGGINS. *(Cogiendo, con una sonrisa maliciosa,*

48

unos bombones de chocolate de la bandeja.) Toma, Elisa, unos bombones.

ELISA. *(Deteniéndose, tentada.)* ¿Y qué sé yo lo que habrá dentro? Algún fieltro envenenado, como dicen en el «Tenorio». De menos nos hizo Dios.

HIGGINS saca su cortaplumas, corta un bombón en dos, se mete una mitad en la boca, lo mastica, y le ofrece la otra mitad.

HIGGINS. ¿Ves? Aquí no hay trampa ni engaño. Mejor prueba de mi buena fe... *(Ella abre la boca, para replicar; él le mete el medio bombón entre los labios.)* No seas tonta. Tendrás montones de dulces si quieres, podrás atracarte de ellos todos los días.

ELISA. No me gusta despreciar. *(Masticando con visible satisfacción.)* ¡Gachó, qué rico!

HIGGINS. Escucha, Elisa: ¿no has dicho que has venido en taxi?

ELISA. Pues sí, ¿y qué? ¿No tengo yo derecho a tomar un taxi como cualquiera?

HIGGINS. ¿Quién lo duda, mujer? Mira: de aquí en adelante tendrás tantos taxis como gustes. No darás un paso por Londres si no es en taxi. ¿Qué te parece?

MISTRESS PEARCE. Señor, no enloquezca a la chica. Luego, al freír será el reír. En lo que debe ella pensar es en el porvenir.

49

HIGGINS. ¡A su edad! ¡Vamos! Tiempo hay para pensar en el porvenir..., cuando ya ha pasado. No seas tonta, Elisa. Haz lo que esta señora: piensa en el porvenir de los demás, nunca en el tuyo. Piensa en el presente, en bombones de chocolate, en taxis, en vestidos y alhajas.

ELISA. Pues no, yo no pienso en vestidos y alhajas. Soy una muchacha honrá.

Se sienta con aire de dignidad.

HIGGINS. Y seguirás siéndolo, Elisa, bajo el maternal cuidado de mistress Pearce, mi digna ama de llaves. Y más adelante serás la virtuosa esposa de un oficial de la Guardia, con unos hermosos bigotes, el hijo de un marqués, al que su padre desheredará por haberse casado contigo, pero luego se humanizará al ver tu hermosura y tu gracia...

PICKERING. Dispense, Higgins; esto pasa de la raya. Doy la razón a mistress Pearce. Si esta muchacha ha de estar en manos de usted para un experimento de seis meses, es preciso que sepa exactamente lo que ha de hacer.

HIGGINS. Pero si es imposible, hombre. ¿Hay alguien de nosotros que sepa lo que hace? Si lo supiéramos, ¿lo haríamos?

PICKERING. Eso será muy agudo; pero, francamente, no es de buen sentido. *(A ELISA.)* Oiga usted, Elisa.

50

ELISA. Usted dirá.

HIGGINS. Déjese usted de quijotismos, Pickering; con cierta clase de personas, cuantas menos complicaciones, mejor. ¡Caramba! Como militar ya podía usted saberlo. Que sepa lo que exijo, y punto concluido. Fíjate, Elisa: has de vivir aquí durante seis meses; aprenderás a hablar correctamente para luego poder ser vendedora en una tienda elegante de flores. Si te portas bien y haces lo que te mando, tendrás un bonito dormitorio, comerás opíparamente y dispondrás de dinero abundante para comprarte dulces y pasearte en taxi. Si eres holgazana y reacia, dormirás en la despensa y te darán de palos. Al cabo de seis meses irás en automóvil de lujo a palacio, vestida a la última moda y adornada con muchas alhajas. Si el rey descubre que no eres una señora de verdad, mandará apresarte y bajarte a una cueva, donde serás decapitada, ¿entiendes?, donde te cortarán la cabeza, como escarmiento de floristas presumidas. Si, por el contrario, no descubren tu verdadera condición; en una palabra, si das el timo, tendrás un regalo de siete libras y seis peniques para que los gastes en lo que más te guste. *(A PICKERING.)* Qué, ¿está usted satisfecho ahora? *(A MISTRESS PEARCE.)* Vamos, señora, ¿es esto hablar como se debe?

MISTRESS PEARCE. *(Con paciencia.)* Está bien; pero creo que lo mejor será que me deje usted

51

hablar a solas con la muchacha. Yo no sé si podré admitirla aquí. No dudo de que las intenciones de ustedes sean buenas, pero todos podemos incurrir en grandes responsabilidades. Usted nunca repara en pelillos cuando se encariña con alguna idea. En fin, bueno... Venga conmigo, Elisa.

HIGGINS. Muy bien. Ande usted y llévela al cuarto de baño.

ELISA. Yo, ¿pa qué voy a ir al cuarto de baño? Ya estoy yo escamá hasta las cachas. ¿Qué s'han figurao? A mí nadie me da de palos. ¿Qué tengo yo que hacer en Palacio? ¿Qué falta me hace a mí jugarme la cabeza?

MISTRESS PEARCE. Muchacha, no sea tonta. Venga conmigo, que le explicaré todo.

Va hacia la puerta y la abre.

ELISA. Como usted quiera; pero a mí no me la dan, coste... ¡Pa chasco!

Vase. MISTRESS PEARCE cierra la puerta y las quejas de ELISA ya no se oyen. PICKERING va de la chimenea a la silla y se sienta en ella a borcajadas, apoyando los brazos cruzados en el respaldo.

PICKERING. Dispense usted la pregunta, Higgins: ¿qué opinión tiene usted de las mujeres?

52

HIGGINS. Bastante mediana, si he de decir la verdad.

PICKERING. Hombre, explíquese.

HIGGINS. *(Sentándose en el taburete del piano.)*

Pues mire: siempre he visto que en trabando amistad con una mujer, ésta se vuelve celosa, envidiosa, exigente, desconfiada y cargante en todos los sentidos. Si me enamoro de ella, entonces todavía peor: se hace tiránica y egoísta. Las mujeres no valen más que para trastornarlo todo. Si permitimos que se inmiscuyan en nuestra vida, nos encontramos con que ellas tiran por un lado y nosotros por el otro.

PICKERING. No comprendo.

HIGGINS. *(Violento, levantándose y andando con intranquilidad.)* Pues es bien sencillo. Sucede que cada uno tiene sus gustos y que éstos son incompatibles con los del otro, y cada uno trata de imponer al otro los suyos. El uno quiere ir en dirección Norte y el otro en dirección Sur, y el resultado es que ambos tienen que ir en dirección Este, aunque ambos aborrezcan el viento de Levante. *(Vuelve a sentarse en el taburete.)* Así, pues me ve usted hecho un solterón y así he de morir.

PICKERING. *(Levantándose y acercándose con aire serio.)* Vamos, Higgins. Usted sabe lo que quiero decir. No tergiverseamos. Si he de ser copartícipe en este asunto, tengo que poner los puntos

53

ACTO II

Al día siguiente, a las once de la mañana, en el laboratorio de Higgins en Wimpole Street. Se trata de una habitación situada en la primera planta, con vistas a la calle y que fue construida en su origen para ser una sala de estar. Las puertas dobles se encuentran en el medio de la pared del fondo. Entrando, en la esquina de la derecha, hay dos archivadores altos que forman un ángulo recto con la pared. En esta misma esquina hay un escritorio liso, en el que hay un fonógrafo; un laringoscopio; una hilera de pequeños tubos de órgano con un fuelle; un juego de quinqués especiales para llamas cantoras⁹⁸, con quemadores conectados con una tubería de caucho a un mechero de gas que sobresale de la pared; numerosos diapasones de diferentes tamaños; una reproducción a tamaño natural de una cabeza humana seccionada, por cuyo corte se muestran los órganos vocales; y una caja con cilindros de cera de repuesto para el fonógrafo.

En el mismo lado de la habitación, más en el interior de la sala, hay una chimenea y un sillón forrado de cuero muy cómodo, junto al hogar, más cerca de la puerta, y un cubo para el carbón. En la repisa de la chimenea, un reloj. Entre la chimenea y la mesa con el fonógrafo hay un revistero.

Al otro lado de la puerta central, a la izquierda del visitante, hay un mueble con cajones estrechos y largos. Sobre este mueble, un teléfono y una agenda telefónica. El rincón de más allá, cerca de la pared lateral, lo ocupa un piano de cola, con el teclado orientado hacia el lado contrario de la

puerta, y una banqueta tan larga como la longitud del teclado. Sobre el piano hay un frutero repleto de fruta y chucherías, sobre todo chocolates.

El centro de la habitación está vacío. Aparte del sillón, la banqueta del piano y dos sillas que hay junto a la mesa del fonógrafo, no hay más que una silla libre, colocada junto a la chimenea. De las paredes cuelgan grabados: casi todos de Piranesi o retratos a mediatinta. No hay cuadros.

PICKERING está sentado junto a la mesa, sobre la que está dejando algunas tarjetas y un diapason que ha estado utilizando antes. HIGGINS está de pie junto a él, cerrando dos o tres carpetas del archivador. Con la luz de la mañana parece un hombre de unos cuarenta años, apuesto, fuerte y lleno de vida. Viste una levita negra muy profesional, cuello de lino blanco y corbata de seda negra. Es un hombre de ciencia enérgico, con un interés apasionado e incluso violento por todo lo que pueda ser objeto de estudio científico, al que no le importan en absoluto ni él mismo ni las demás personas, incluidos sus sentimientos. Más bien es, de hecho, pese a su edad y su tamaño, un chiquillo impulsivo y curioso por todo, impaciente y ruidoso, que requiere casi la misma atención que un niño para evitar que cometa alguna trastada inintencionada. Sus modales van de la hostilidad afable, cuando está de buen humor, a la cólera tempestuosa, cuando cualquier cosa sale mal; pero es muy franco y carece de malicia, por lo que sigue resultando simpático incluso en sus momentos menos sensatos.

HIGGINS. [Mientras cierra el último cajón del archivo.] Bueno, pues en eso consiste todo el espectáculo.

PICKERING. Verdaderamente increíble. ¿Sabe usted? No he sido capaz de estudiar bien ni la mitad.

HIGGINS. ¿Querría intentarlo de nuevo?

PICKERING. [Levantándose y acercándose a la chimenea, donde se detiene de espaldas al fuego.] No, muchas gracias. Ahora no. Ya he tenido bastante por esta mañana.

HIGGINS. [Tras él, colocándose a su izquierda.] ¿Cansado de escuchar sonidos?

PICKERING. Sí. Es un esfuerzo tremendo. Me enorgullecía de mí mismo por ser capaz de pronunciar veinticuatro sonidos vocálicos distintos, pero sus ciento treinta me superan. No puedo distinguir ni la más mínima diferencia en casi ninguno de ellos.

HIGGINS. [Riéndose entre dientes y dirigiéndose hacia el piano a comer golosinas.] Bueno, es cuestión de práctica. Al principio no se es capaz de distinguir nada, pero si uno sigue escuchando, al poco tiempo descubrirá que son tan distintos como la A de la B. [La SEÑORA PEARCE se asoma; es la ama de llaves de HIGGINS.] ¿Qué ocurre?

SEÑORA PEARCE. [Dudando, evidentemente confusa.] Una jovencita pregunta por usted, señor.

HIGGINS. ¡Una jovencita! ¿Y qué quiere?

SEÑORA PEARCE. Dice que usted se alegrará de atenderla cuando sepa por qué ha venido, señor. Es una muchacha muy vulgar. Muy, muy ordinaria. La habría echado, pero pensé que tal vez usted la querría para que ella hablara delante de sus máquinas, señor. Espero no haberme equivocado, pero a veces usted recibe a unas gentes tan raras que... usted sabrá disculparme, estoy segura, señor...

HIGGINS. Está bien, señora Pearce. ¿Tiene la muchacha algún acento interesante?

SEÑORA PEARCE. Oh, es espantoso, señor. No sé cómo puede interesarle a usted algo así.

HIGGINS. [A PICKERING.] Que suba. Tráigala aquí, señora Pearce. [Se dirige rápidamente hacia su mesa de trabajo y escoge un cilindro para el fonógrafo.]

SEÑORA PEARCE. [Convencida solo a medias.] Muy bien, señor. Si usted así lo quiere. [Se va escaleras abajo.]

HIGGINS. Un golpe de suerte. Le enseñaré cómo hago mis grabaciones. La haremos hablar y primero transcribiré su pronunciación con el sistema del Discurso Visible de Bell y luego en rómico⁹⁹ y finalmente la grabaremos en el fonógrafo, para que así usted pueda escucharla las veces que quiera con la transcripción escrita por delante.

SEÑORA PEARCE. [De regreso.] Esta es la joven, señor.

LA VENDEDORA DE FLORES entra vestida con sus mejores galas. Lleva un sombrero con tres plumas de avestruz, una naranja, la otra celeste y la última roja. Ha limpiado su mandil casi del todo y cepillado un poco su mugrienta chaqueta. El patetismo de esta estampa lamentable, con su inocente vanidad y presunción, enternece a PICKERING, que ya se había enderezado con la aparición de la SEÑORA PEARCE. Pero, en lo que respecta a HIGGINS, la única distinción que hace entre hombres y mujeres es que, cuando no está intimidando a alguien o clamando al cielo enfadado por alguna nimiedad, le da por agasajar a las mujeres de la misma manera que tienen los niños de engatusar a sus niñas cuando quieren conseguir algo de ellas.

HIGGINS. [*Bruscamente, tras reconocerla, y sin esconder su decepción, empieza a quejarse puerilmente de lo molesto que le resulta eso.*] Pero si esta es la muchacha de cuya pronunciación ya tomé notas anoche. No me sirve. Yo tengo todos los registros que quería de la jerga de Lisson Grove, y no pienso malgastar otro cilindro más. [*A la MUCHACHA.*] Vete, no te necesito.

LA VENDEDORA DE FLORES. No seas tan insultante. Si todavía no sabes por qué he venido. [*A la SEÑORA PEARCE, que espera en la puerta nuevas instrucciones.*] ¿Le dijiste que vine en taxi?

SEÑORA PEARCE. Qué sandeces son esas, muchacha. ¿Tú crees que a un caballero como el señor Higgins le importa lo más mínimo cómo llegaste aquí?

LA VENDEDORA DE FLORES. ¡Oh, con que ese orgullo gastamos, eh! Él no está por encima de dar clases, no, no, que yo le he oído decir eso mismo. Y bueno, que no he venido aquí tampoco para andarme con cumplidos, y si mi dinero no es lo suficientemente bueno me largo a otro sitio.

HIGGINS. ¿Bueno para qué?

LA VENDEDORA DE FLORES. Bueno para usted. Ahora ya lo entiendes, ¿eh? He venido para que me enseñe, eso es. Y voy a pagar, no se equivoquéis conmigo.

HIGGINS. [*Perplejo.*] ¡Vaya, vaya! [*Recuperando el aliento con una bocanada.*] ¿Qué esperas que te diga?

LA VENDEDORA DE FLORES. Pues si eres un caballero me dirías que me siente, digo yo. ¿No te digo que he venido para hacer negocios contigo?

HIGGINS. Pickering, ¿le pedimos a esta pelandrusca que se siente o la tiramos por la ventana?

LA VENDEDORA DE FLORES. [*Corriendo aterrorizada hacia el piano, donde se pone a berrear.*] ¡Ah, ah, ah! ¡Ah, ahhh! ¡Buaah! [*Ofendida y lloriqueante.*] No tienen derecho a llamarme pelandrusca cuando me he ofrecido a pagar igual que lo haría una señorita.

Paralizados, los dos hombres la contemplan desde el otro lado de la habitación, sorprendidos.

PICKERING. [*Amablemente.*] ¿Pero qué es lo que quieres?

LA VENDEDORA DE FLORES. Quiero trabajar como una señorita en una floristería en vez de vender flores en la esquina de Tottenham Court Road, pero no me cogerán si no hablo más finamente. Y él me dijo que podía enseñarme. Así que estoy dispuesta a pagarle... que yo no pido favores... y él va y me trata como si fuera basura.

SEÑORA PEARCE. Pero cómo eres tan idiota que te crees que puedes permitirte pagar los honorarios del señor Higgins.

LA VENDEDORA DE FLORES. Y por qué no voy a poder. Sé muy bien cuánto cuesta una clase y tengo el dinero para pagarlas.

HIGGINS. ¿Cuánto?

LA VENDEDORA DE FLORES. [*Acercándose a él, triunfante.*] ¡Ahora sí me escuchas, eh! Sabía que entrarías en razón cuando vieras la oportunidad de recuperar un poco de lo que me soltaste anoche. [*En confianza.*] ¿Estabas un poco piripi, no?

HIGGINS. [*Con tono imperioso.*] Siéntate.

LA VENDEDORA DE FLORES. Oh, no hace falta que me lo agradezcas...

HIGGINS. [*Bramando.*] ¡Siéntate!

SEÑORA PEARCE. [*Muy seria.*] Siéntate, muchacha. Haz lo que te dicen.

LA VENDEDORA DE FLORES. ¡Ah, ah, ah! ¡Buaah! [*Permanece de pie, entre rebelde y perpleja.*]

PICKERING. [*Muy cortés.*] ¿No quieres sentarte? [*Coloca la silla vacía que hay junto a la alfombra de la chimenea entre él y HIGGINS.*]¹⁰⁰.

LA VENDEDORA DE FLORES. [*Timidamente.*] Bueno, qué más da si me siento o no. [*Se sienta. PICKERING vuelve a su lugar junto a la alfombra.*]

HIGGINS. ¿Cómo te llamas?

LA VENDEDORA DE FLORES. Liza Doolittle.

HIGGINS. [*Recitando con seriedad.*] Liza...

Que al cocherito leré,

le dijo anoche, leré...

PICKERING. Que sí quería, leré.

HIGGINS. Montar en coche, leré¹⁰¹.

Los dos rompen a reír efusivamente por su ocurrencia.

LIZA. Pero qué tíos más tontos.

SEÑORA PEARCE. [*Colocándose tras la silla donde está sentada LIZA.*]¹⁰². Esas no son formas de dirigirse a unos caballeros.

LIZA. Entonces que me tomen en serio.

HIGGINS. Hablemos de negocios entonces. ¿Cuánto estás dispuesta a pagarme por darte clases?

LIZA. Lo que yo sé que es justo. Una amiga mía da clases de francés y le cuestan dieciocho peniques la hora y se las da un verdadero caballero francés. Y usted no tendrá el morro de

pedirme por enseñarme mi mismo idioma lo mismo que si me diera clases de francés, pues no pienso pagar más de un chelín por las clases. Eso es todo. Lo tomas o lo dejas.

HIGGINS. [*Dando vueltas por la habitación, jugueteando con las llaves y las monedas de sus bolsillos y haciéndolas repiquetear.*] Sabe usted, Pickering: si consideráramos un chelín no como un simple chelín sino proporcionalmente a los ingresos de esta chica, resultaría que ese chelín equivaldría para un millonario a unas sesenta o setenta guineas.

PICKERING. ¿Cómo?

HIGGINS. Cálculelo. Un millonario gana unas ciento cincuenta libras al día. Ella, en cambio, gana tan solo media corona.

LIZA. [*Altivamente.*] Quién te ha dicho que...

HIGGINS. [*Continúa.*] Ella me ofrece dos quintos de sus ingresos diarios por una sola clase. Dos quintos de los ingresos diarios de un millonario serían unas sesenta libras. Es una cantidad considerable. ¡Por Dios, es algo descomunal! Es la mayor oferta que he tenido nunca.

LIZA. [*Levantándose, aterrorizada.*] ¡Sesenta libras! ¿Qué carajo dices? Yo no te he ofrecido sesenta libras. De dónde las...

HIGGINS. Calla la boca.

LIZA. [*Lloriqueando.*] Pero yo no tengo sesenta libras. Oh...

SEÑORA PEARCE. No llores, tonta. Siéntate, anda. Nadie va a tocar tu dinero.

HIGGINS. Alguien sí que te va a tocar a ti, pero con un palo de escoba, como no dejes de lloriquear de una vez por todas. Siéntate.

LIZA. [Obedeciendo lentamente.] ¡Ah, ah, ah! ¡Ah, ahhh! Le pareces a mi padre.

HIGGINS. Si decido enseñarte, para ti seré peor que dos padres juntos. ¡Toma! [Le ofrece su pañuelo de seda.]

LIZA. ¿Y esto para qué es?

HIGGINS. Para secarte los ojos. Para secarte las lágrimas de la cara. Recuerda: esto es un pañuelo, y eso otro son las mangas de tu chaqueta. Si de verdad quieres ser dependienta en una tienda, no los confundas.

LIZA, completamente confundida, lo mira fijamente, incapaz de decir nada.

SEÑORA PEARCE. No sirve de nada hablarle así, señor Higgins: ella no le entiende. Además, se equivoca usted, ella no va a saber utilizarlo. [Coge el pañuelo.]

LIZA. [Arrebatándoselo.] ¡Quita! Trae para acá ese pañuelo. Él me lo dio a mí; es mío, no tuyo.

PICKERING. [Riéndose.] Tiene razón. Creo que habría que considerarlo de su propiedad, señora Pearce.

SEÑORA PEARCE. [Resignándose.] Usted sabrá, señor Higgins.

PICKERING. Higgins, tengo curiosidad. ¿Qué le parece la recepción al aire libre del embajador? Afirmaré que usted es el mejor profesor que existe si lo consigue. Me apuesto todos los gastos del experimento a que usted no será capaz. Y también pagaré las clases.

LIZA. Oh, usted sí que es bueno. Gracias, Capitán.

HIGGINS. [Tentado, sin apartar la vista de ella.] Una oferta casi irresistible. Es tan deliciosamente vulgar... está tan espantosamente sucia...

LIZA. [Quejándose vivamente.] ¡Ah, ah, ah! ¡Ah, ahhh! ¡Buaaaah! ¡Buaah! ¡No estoy sucia! ¡Me he lavado la cara y las manos antes de venir!

PICKERING. Definitivamente, querido Higgins, con ese tipo de halagos evitará que ella se vuelva una presuntuosa.

SEÑORA PEARCE. [Molesta.] Oh, no diga eso, señor; existen muchísimas formas de conseguir que una muchacha se vuelva una presuntuosa, y nadie lo hace mejor que el señor Higgins, aunque a veces esa no sea su intención. Sí que espero, señor, que usted no lo anime a hacer ninguna locura.

HIGGINS. [Cada vez más emocionado con la idea.] ¿Qué es la vida sino una sucesión de iluminadas locuras? Lo difícil es dar con una. No ha de dejarse pasar la oportunidad, porque algo así no ocurre todos los días. Convertiré a esta cateta zarrapastrosa en una duquesa.

LIZA. [Rechazando con rabia la opinión que HIGGINS tiene sobre ella.] ¡Ah, ah, ah! ¡Ah, ahhh! ¡Buaaaah! ¡Buaah!

HIGGINS. [Entusiasmado.] ¡Sí! En seis meses... en tres si tiene buen oído y la lengua ágil, podré llevármela donde sea y hacerla pasar por lo que sea. Empezaremos hoy mismo. ¡Ahora! ¡En este mismo instante! Señora Pearce, llévesela y límpiela. Con aguarrás si es necesario. ¿Está encendido el fuego en la cocina?

SEÑORA PEARCE. [Protestando.] Sí, pero...

HIGGINS. [Estallando.] Quítele las ropas y quémelas. Llame a Whiteley¹⁰³ o a quien sea para encargarse de ellas. Y, hasta que llegue la ropa, envuélvala con papel de estraza.

LIZA. Usted no es un caballero, no, no lo es... diciendo esas cosas. Soy una buena chica y me conozco bien a los tipos como tú, no te confundas.

HIGGINS. Aquí no queremos esos remilgos mojigatos de Lisson Grove, jovencita. Vas a tener que aprender a comportarte como una duquesa. Llévesela, señora Pearce. Y, si le causa algún problema, zúrrele bien fuerte.

LIZA. [Levantándose de un salto y colocándose a toda prisa entre PICKERING y la SEÑORA PEARCE en busca de protección.] ¡No! ¡Llamaré a la policía!

SEÑORA PEARCE. No hay sitio donde dejarla.

HIGGINS. Hágale un hueco en el cubo de la basura.

LIZA. ¡Ah, ah, ah! ¡Ah, ahhh! ¡Buaaaah! ¡Buaah!

PICKERING. ¡Vamos, Higgins! Sea sensato.

SEÑORA PEARCE. [Con firmeza.] Sea sensato, señor Higgins; de verdad, séalo. No puede pisotear a todo el mundo de esta forma.

HIGGINS, tras ser reprendido, se sosiega. La tormenta deja paso a una brisa sorprendentemente afable.

HIGGINS. [Con una modulación exquisitamente profesional.] ¿Yo, pisoteando a nadie? Querida señora Pearce, querido Pickering, nunca ha sido mi intención pisotear a nadie. Lo único que sugiero es que seamos amables con esta pobre muchacha.

Debemos prepararla y ponerla a punto para esta nueva etapa de su vida. Si no me expresé correctamente es debido a que no quería herir sus sentimientos, o los de ustedes.

LIZA, tranquilizada, vuelve calladamente a su silla.

SEÑORA PEARCE. [A PICKERING.] Dígame, señor, ¿alguna vez oyó algo semejante?

PICKERING. [Riendo a carcajadas.] Nunca, señora Pearce, nunca.

HIGGINS. [Pacientemente.] ¿Qué pasa?

SEÑORA PEARCE. Bueno, señor, lo que pasa es que no puede usted recoger de la calle a una muchacha como quien recoge guijarros en la playa.

HIGGINS. ¿Y por qué no?

SEÑORA PEARCE. ¿Que por qué no...? Usted no la conoce de nada. ¿Qué pasa con sus padres? A lo mejor está casada.

LIZA. ¡Ñe!

HIGGINS. Eso es. Como muy bien ha dicho la muchacha: ¡ñe! ¡Casada! ¿No sabe usted que las mujeres de su clase parecen mulas de carga estropeadas y cincuentonas tan solo un año después de casarse?

LIZA. ¿Quién querría casarse conmigo?

HIGGINS. [Volviendo a utilizar de repente un tono grave, escalofriantemente hermoso, con la mejor de las elocuencias.] Por Dios, Eliza, los hombres se matarán a tiros por conseguir tus favores y sus cadáveres alfombrarán las calles¹⁰⁴ después de que yo haya terminado mis clases contigo.

SEÑORA PEARCE. Tonterías, señor. No debería decirle esas cosas.

LIZA. [*Levantándose y enderezándose con determinación.*] Me largo. Está chiflado, como una cabra. Paso de que me dé clases un chalado.

HIGGINS. [*Herido en su lado más sensible por la indiferencia de ella ante su elocuencia.*] ¡Claro que sí! Conque estoy loco, ¿eh? Muy bien, señora Pearce, no es necesario que encargue nuevas ropas para nadie. Échela.

LIZA. [*Gimoteando.*] Noo... ooh. No tienes derecho a tocarme.

SEÑORA PEARCE. Ya sabes lo que pasa cuando se es tan impertinente. [*Señalando la puerta.*] Por aquí, por favor.

LIZA. [*A punto de romper a llorar.*] No quiero ropa. No me las hubiera puesto. [*Tira el pañuelo.*] Yo misma puedo comprarme mi ropa.

HIGGINS. [*Recuperando hábilmente el pañuelo e interponiéndose entre ella y su reacia salida por la puerta.*] Eres una chica desagradecida y endiablada. Así es como agradeces mi oferta de sacarte de las cloacas¹⁰⁵ y vestirme hermosamente y convertirte en una dama.

SEÑORA PEARCE. Ya basta, señor Higgins. No lo voy a permitir. Usted es el que está endiablado. Vete a casa con tus padres, jovencita, y diles que te cuiden mejor, anda.

LIZA. Yo no tengo padres. Me dijeron que ya era lo suficiente-mente mayorcita como para buscarme la vida y me largaron.

SEÑORA PEARCE. ¿Y tu madre?

LIZA. No tengo madre. La que me largó fue la sexta madrastra que tuve. Pero me las apaño sin ellos. Soy una buena chica, de verdad.

HIGGINS. Muy bien, en ese caso, ¿a qué demonios viene entonces toda esta rabieta? La muchacha no es de nadie... no es de utilidad para nadie más que para mí. [*Se dirige hacia la SEÑORA PEARCE y empieza a camelársela.*] Podría adoptarla usted, señora Pearce: estoy seguro de que una hija supondría un gran divertimento para usted. Y ahora que no se proteste más. Llévela abajo y...

SEÑORA PEARCE. ¿Pero qué será de ella? ¿Se le va a pagar algo? Sea sensato, señor.

HIGGINS. Bueno, páguele lo que sea si es necesario, añádale a los gastos del servicio doméstico. [*Impacientemente.*] ¿Para qué demonios querría dinero? Tendrá manutención y ropa. Si le da usted dinero lo único que hará con él será darse a la bebida.

LIZA. [*Volviéndose contra él.*] Vaya tío más bruto. Eso es mentira, nunca naide me ha visto beber ni una gota de alcohol. [*A PICKERING.*] Señor, usted que es un caballero, no le permita que me hable así¹⁰⁶.

PICKERING. [*En un tono amable de reproche.*] ¿Ha llegado a pensar, señor Higgins, que la muchacha podría tener sentimientos?

HIGGINS. [*Mirándola sentenciosamente.*] No, no lo creo. Ningún sentimiento que deba importarnos. [*Jovialmente.*] ¿No es así, Eliza?

LIZA. Tengo mis propios sentimientos como toda la gente los tienen.

HIGGINS. [*A PICKERING, pensativamente.*] ¿Ve la dificultad?

PICKERING. ¿Cómo? ¿Qué dificultad?

HIGGINS. Enseñarle gramática. Si fuera solo la pronunciación sería demasiado fácil.

LIZA. Yo no quiero aprender gramática. Yo quiero saber hablar como una señorita en una floristería¹⁰⁷.

SEÑORA PEARCE. Señor Higgins, ¿podría centrarse, por favor? Quisiera conocer en qué términos se quedará la chica aquí a vivir. ¿Tendrá un salario? ¿Y qué pasará con ella cuando usted concluya su educación? Debe pensar un poco en el futuro.

HIGGINS. [*Perdiendo la paciencia.*] ¿Y qué pasará con ella si la dejo tirada en las cloacas? Dígame, señora Pearce.

SEÑORA PEARCE. Eso es asunto de ella, no de usted, señor Higgins.

HIGGINS. Bien, pues cuando haya terminado con ella podremos devolverla a las cloacas, y entonces será asunto suyo de nuevo, así que ningún problema.

LIZA. Oh, no tienes corazón. No te importa naide, solo te importas tú. [*Se levanta y da varios pasos adelante con resolución.*] Ya está bien. Ya he tenido suficiente. Me largo. [*Dirigiéndose hacia la puerta.*] Tendría que darle vergüenza, ivergüenza!

HIGGINS. [*Cogiendo un bombón de chocolate del piano, sus ojos de repente comienzan a brillar con malicia.*] Liza, toma una chocolatina.

LIZA. [*Dubitativa, tentada.*] ¿Y cómo puedo confiar que no tienen nada raro? He oído de tipos como tú que endrogan a las chicas.

HIGGINS *saca de repente su cortaplumas, corta en dos una chocolatina, se mete una de las mitades en la boca, se la traga de un bocado y le ofrece a LIZA la otra mitad.*

HIGGINS. Garantía de mi buena fe, Eliza. Yo me como una mitad, tú la otra. [*LIZA abre la boca para replicar y HIGGINS le introduce la mitad de la chocolatina.*] Tendrás cajas enteras de chocolatinas, tonales repletos, a diario. Vivirás rodeada de chocolate. ¿Qué te parece?

LIZA. [*Que se ha tragado la chocolatina después de casi ahogarse con ella.*] No me la habría comido, lo que pasa es que soy demasiado educada para escupirla.

HIGGINS. Escucha, Eliza, me ha parecido oír que has venido en taxi.

LIZA. ¿Y qué pasa? Tengo el mismo derecho de coger un taxi que todo el mundo.

HIGGINS. Así es, Eliza. Y en el futuro podrás coger todos los taxis que quieras. Podrás ir y venir y dar vueltas por la ciudad en taxi todos los días. Piénsalo bien, Eliza.

SEÑORA PEARCE. Señor Higgins, está manipulando a la muchacha. Eso no está bien. Ella tiene que pensar en su futuro.

HIGGINS. ¿A su edad? ¡Tonterías! Ya tendrá tiempo de pensar en el futuro cuando no tenga futuro en el que pensar. No, Eliza, haz como esta señora: piensa siempre en el futuro de los demás, pero nunca en el tuyo. Piensa en bombones, en taxis, en oro, en diamantes.

LIZA. No, yo no quiero oro ni diamantes. Soy una buena chica. [*Se sienta de nuevo, intentando parecer digna.*]

HIGGINS. Y seguirás siéndolo, Eliza, al cuidado de la señora Pearce. Y te casarás con un oficial de la Guardia Real con un enorme bigote, con el hijo de un marqués, que lo desheredará

por haberse casado contigo, aunque se ablandará cuando vea tu belleza y tu bondad...

PICKERING. Perdóneme, querido Higgins, pero he de interrumpirle. La señora Pearce tiene toda la razón. Si esta muchacha va a estar en sus manos durante seis meses para un experimento educativo, debe comprender completamente en lo que se está embarcando.

HIGGINS. ¿Y cómo va a poder? Es incapaz de entender nada. Además, ¿caso alguno de nosotros entiende qué estamos haciendo? Si de verdad lo supiéramos, ¿lo haríamos?

PICKERING. Es usted muy listo, Higgins, pero eso no viene al caso ahora mismo¹⁰⁸. [A ELIZA.] Señorita Doolittle...

LIZA. [Sobrepasada.] ¡Ah, ah, ah! ¡Ah, ahhh! ¡Buaaaah! ¡Buaah!

HIGGINS. Ahí tienen. Eso es todo lo que conseguirán de Eliza. ¡Ah, ah, ah! ¡Ah, ahhh! ¡Buaaaah! ¡Buaah! No hace falta dar más explicaciones. Como militar bien debiera saberlo usted. Órdenes, con eso basta para ella. Eliza, vivirás aquí durante los próximos seis meses, aprenderás a hablar a la perfección, como la encargada de una floristería. Si eres buena y haces todo lo que se te dice, dormirás en un dormitorio en condiciones y tendrás de todo para comer, y dinero para comprar chocolate y dar vueltas en taxi por la ciudad. Si eres mala y holgazana, dormirás en el lavadero con las cucarachas y la señora Pearce te zurrará con la escoba. Cuando transcurran los seis meses, irás al Buckinham Palace en un carruaje, con un vestido muy hermoso. Si el rey descubre que no eres una dama, la policía te apresará y te encerrará en la Torre de Londres, donde te cortarán la cabeza como advertencia a otras

vendedoras de flores presuntuosas. Si nadie te descubre, se te obsequiará con siete chelines y seis peniques para que puedas empezar una nueva vida como dependienta en una floristería. Si rechazas esta oferta serás una desagradecida del demonio, y harás llorar a los ángeles. [A PICKERING.] ¿Satisfecho, Pickering? [A la SEÑORA PEARCE.] ¿Acaso puedo decirlo más alto y claro, señora Pearce?

SEÑORA PEARCE. [Pacientemente.] Creo que es mejor si usted me permite hablar con la joven como es debido, en privado. No sé si puedo hacerme cargo de ella ni si estoy de acuerdo con todo esto. Por supuesto, sé que usted no pretende hacerle ningún daño, pero cuando a usted le da por interesarse por los acentos de otras personas, como usted mismo dice, nunca piensa o se preocupa por lo que pueda pasarle a ellas o a usted mismo. Ven conmigo, Eliza.

HIGGINS. Muy bien. Muchas gracias, señora Pearce. Envíela directamente a la bañera.

LIZA. [Levantándose de mala gana y con desconfianza.] Eres un pedazo de abusón. No me quedaré aquí si no me quieren. Y no voy a consentir que naide me toque un pelo. Además, nunca pedí a naide que me lleven al Bucknam Palas. Yo nunca he tenido ni un problema con la poli, yo no soy de esas, que yo soy una buena chica...

SEÑORA PEARCE. No repliques, jovencita. No has entendido al caballero. Ven conmigo. [Se dirige hacia la puerta y la mantiene abierta para ELIZA.]

LIZA. [Mientras sale.] Bueno, pero yo tengo razón. No me pienso acercar al rey, menos si me van a cortar la cabeza. Si habría

sabido de qué iba todo esto, no habría venido. Siempre he sido una buena chica. Y yo nunca le he contradecido nada a ese, y tampoco le debo nada, y no me importa, y a mí no me pisotea naide, y tengo sentimientos como todo el mundo...

La SEÑORA PEARCE cierra la puerta y las quejas de ELIZA dejan de oírse¹⁰⁹.

Para su sorpresa, ya que ella esperaba que la llevaran al lavadero, Eliza es llevada hasta el tercer piso. Allí, la señora Pearce abre una puerta y la introduce en un dormitorio de invitados.

SEÑORA PEARCE. Tendré que instalarte aquí. Esta será tu habitación.

LIZA. Oh-oh. Pero oiga, no voy a poder dormir aquí. Es demasiado bueno para mí. Me va a dar cosa tocar algo. Todavía no soy una duquesa, tú sabes.

SEÑORA PEARCE. Tendrás que estar igual de limpia que el dormitorio, y entonces no te dará ningún reparo. Y tienes que hablarme de usted y llamarme señora Pearce, no oiga. [Abre la puerta del vestidor, que ha sido reconvertido en un baño.]

LIZA. ¡La leche! ¿Qué es esto? ¿Aquí se lavan la ropa? Vaya pedazo de barreño raro.

SEÑORA PEARCE. No es un barreño. Sirve para bañarse, Eliza, y ahí te voy a lavar.

LIZA. ¿Qué pretende usted? ¿Que me meta ahí y me moje entera? Ni de coña. Me moriría. Conocí a una mujer que lo hacía todos los sábados por la noche y se murió de eso.

SEÑORA PEARCE. El señor Higgins tiene su propio cuarto de baño en el piso de abajo y todas las mañanas se toma un baño, con agua fría.

LIZA. ¡Ugh! Pues será de hierro, qué hombre.

SEÑORA PEARCE. Si vas a sentarte con él y con el coronel y recibir clases, tendrás que hacer lo mismo. No les gustará tu olor si no te lavas. Pero puedes tener el agua tan caliente como quieras. Hay dos grifos: uno para el agua caliente y otro para el agua fría.

LIZA. [Llorosa.] ¡No puedo! No me atrevo. No es natural. Me dará un sopapo. No me he bañado en la vida. Nunca nada que se parezca a bañarme entera.

SEÑORA PEARCE. ¿Pero no quieres estar limpia y adorable y decente, como una dama? Tienes que saber que no se puede ser una muchacha fina por dentro si eres una guarra por fuera.

LIZA. ¡Buaaaaaaaah!

SEÑORA PEARCE. Deja ya de llorar y vuelve a tu habitación y desvístete. Luego envuélvete con esto [sacando un albornoz de la percha y ofreciéndoselo a LIZA] y vuelve aquí conmigo. Yo mientras tanto prepararé el baño.

LIZA. [Deshecha en lágrimas.] No, no puedo. No lo haré. No estoy acostumbrada. No me he quitado toda la ropa en mi vida. No está bien, no es decente.

sabido de qué iba todo esto, no habría venido. Siempre he sido una buena chica. Y yo nunca le he contradecido nada a ese, y tampoco le debo nada, y no me importa, y a mí no me pisotea naide, y tengo sentimientos como todo el mundo...

La SEÑORA PEARCE cierra la puerta y las quejas de ELIZA dejan de oírse [109](#).

Para su sorpresa, ya que ella esperaba que la llevaran al lavadero, Eliza es llevada hasta el tercer piso. Allí, la señora Pearce abre una puerta y la introduce en un dormitorio de invitados.

SEÑORA PEARCE. Tendré que instalarte aquí. Esta será tu habitación.

LIZA. Oh-oh. Pero oiga, no voy a poder dormir aquí. Es demasiado bueno para mí. Me va a dar cosa tocar algo. Todavía no soy una duquesa, tú sabes.

SEÑORA PEARCE. Tendrás que estar igual de limpia que el dormitorio, y entonces no te dará ningún reparo. Y tienes que hablarme de usted y llamarme señora Pearce, no oiga. [*Abre la puerta del vestidor, que ha sido reconvertido en un baño.*]

LIZA. ¡La leche! ¿Qué es esto? ¿Aquí se lavan la ropa? Vaya pedazo de barreño raro.

SEÑORA PEARCE. No es un barreño. Sirve para bañarse, Eliza, y ahí te voy a lavar.

LIZA. ¿Qué pretende usted? ¿Que me meta ahí y me moje entera? Ni de coña. Me moriría. Conocí a una mujer que lo hacía todos los sábados por la noche y se murió de eso.

SEÑORA PEARCE. El señor Higgins tiene su propio cuarto de baño en el piso de abajo y todas las mañanas se toma un baño, con agua fría.

LIZA. ¡Ugh! Pues será de hierro, qué hombre.

SEÑORA PEARCE. Si vas a sentarte con él y con el coronel y recibir clases, tendrás que hacer lo mismo. No les gustará tu olor si no te lavas. Pero puedes tener el agua tan caliente como quieras. Hay dos grifos: uno para el agua caliente y otro para el agua fría.

LIZA. [*Llorosa.*] ¡No puedo! No me atrevo. No es natural. Me dará un sopapo. No me he bañado en la vida. Nunca nada que se parezca a bañarme entera.

SEÑORA PEARCE. ¿Pero no quieres estar limpia y adorable y decente, como una dama? Tienes que saber que no se puede ser una muchacha fina por dentro si eres una guarra por fuera.

LIZA. ¡Buaaaaaaaaah!

SEÑORA PEARCE. Deja ya de llorar y vuelve a tu habitación y desvístete. Luego envuélvete con esto [*sacando un albornoz de la perchera y ofreciéndoselo a LIZA*] y vuelve aquí conmigo. Yo mientras tanto prepararé el baño.

LIZA. [*Deshecha en lágrimas.*] No, no puedo. No lo haré. No estoy acostumbrada. No me he quitado toda la ropa en mi vida. No está bien, no es decente.

Acto V, George Bernard Shaw (1916)

to go to Bucknam Palace, I didn't. I was never in trouble with the police, not me. I'm a good girl—

MRS. PEARCE. Don't answer back, girl. You don't understand the gentleman. Come with me. [She leads the way to the door, and holds it open for Eliza].

LIZA [as she goes out] Well, what I say is right. I won't go near the king, not if I'm going to have my head cut off. If I'd known what I was letting myself in for, I wouldn't have come here. I always been a good girl; and I never offered to say a word to him; and I don't owe him nothing; and I don't care; and I won't be put upon; and I have my feelings the same as anyone else—

Mrs. Pearce shuts the door; and Eliza's plaints are no longer audible. Pickering comes from the hearth to the chair and sits astride it with his arms on the back.

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?

PICKERING. 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.

Página 43

PICKERING. Well, nobody told me. But I concluded naturally—

DOOLITTLE. No: that ain't the natural way, Colonel: it's only the middle class way. My way was always the undeserving way. But don't say nothing to Eliza. She don't know: I always had a delicacy about telling her.

PICKERING. Quite right. We'll leave it so, if you don't mind.

DOOLITTLE. And you'll come to the church, Colonel, and put me through straight?

PICKERING. With pleasure. As far as a bachelor can.

MRS. HIGGINS. May I come, Mr. Doolittle? I should be very sorry to miss your wedding.

DOOLITTLE. I should indeed be honored by your condescension, ma'am; and my poor old woman would take it as a tremendous compliment. She's been very low, thinking of the happy days that are no more.

MRS. HIGGINS [rising] I'll order the carriage and get ready. [The men rise, except Higgins]. I shan't be more than fifteen minutes. [As she goes to the door Eliza comes in, hatted and buttoning her gloves]. 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.

Mrs. Higgins goes out. Eliza comes to the middle of the room between the centre window and the ottoman. Pickering joins her.

DOOLITTLE. Bridegroom! What a word! It makes a man realize his position, somehow. [He takes up his hat and goes towards the door].

Página 115

Women upset everything. When you let them into your life, you find that the woman is driving at one thing and you're driving at another.

PICKERING. At what, for example?

HIGGINS [coming off the piano restlessly] Oh, Lord knows! I suppose the woman wants to live her own life; and the man wants to live his; and each tries to drag the other on to the wrong track. One wants to go north and the other south; and the result is that both have to go east, though they both hate the east wind. [He sits down on the bench at the keyboard]. So here I am, a confirmed old bachelor, and likely to remain so.

PICKERING [rising and standing over him gravely] Come, Higgins! You know what I mean. If I'm to be in this business I shall feel responsible for that girl. I hope it's understood that no advantage is to be taken of her position.

HIGGINS. What! That thing! Sacred, I assure you. [Rising to explain] You see, she'll be a pupil; and teaching would be impossible unless pupils were sacred. I've taught scores of American millionairesses how to speak English: the best looking women in the world. I'm seasoned. They might as well be blocks of wood. I might as well be a block of wood. It's—

Mrs. Pearce opens the door. She has Eliza's hat in her hand. Pickering retires to the easy-chair at the hearth and sits down.

HIGGINS [eagerly] Well, Mrs. Pearce: is it all right?

MRS. PEARCE [at the door] I just wish to trouble you with a word, if I may, Mr. Higgins.

Página 44

17 páginas para acabar el capítulo

PICKERING. Before I go, Eliza, do forgive him and come back to us.

LIZA. I don't think papa would allow me. Would you, dad?

DOOLITTLE [sad but magnanimous] They played you off very cunning, Eliza, them two sportsmen. If it had been only one of them, you could have nailed him. But you see, there was two; and one of them chaperoned the other, as you might say. [To Pickering] It was artful of you, Colonel; but I bear no malice: I should have done the same myself. I been the victim of one woman after another all my life; and I don't grudge you two getting the better of Eliza. I shan't interfere. It's time for us to go, Colonel. So long, Henry. See you in St. George's, Eliza. [He goes out].

PICKERING [coaxing] Do stay with us, Eliza. [He follows Doolittle].

Eliza goes out on the balcony to avoid being alone with Higgins. He rises and joins her there. She immediately comes back into the room and makes for the door; but he goes along the balcony quickly and gets his back to the door before she reaches it.

HIGGINS. Well, Eliza, you've had a bit of your own back, as you call it. Have you had enough? and are you going to be reasonable? Or do you want any more?

LIZA. You want me back only to pick up your slippers and put up with your tempers and fetch and carry for you.

HIGGINS. I haven't said I wanted you back at all.

LIZA. Oh, indeed. Then what are we talking about?

Página 116

47 páginas para acabar el capítulo

Volver a la página 47

HIGGINS. About you, not about me. If you come back I shall treat you just as I have always treated you. I can't change my nature; and I don't intend to change my manners. My manners are exactly the same as Colonel Pickering's.

LIZA. That's not true. He treats a flower girl as if she was a duchess.

HIGGINS. And I treat a duchess as if she was a flower girl.

LIZA. I see. [She turns away composedly, and sits on the ottoman, facing the window]. The same to everybody.

HIGGINS. Just so.

LIZA. Like father.

HIGGINS [grinning, a little taken down] Without accepting the comparison at all points, Eliza, it's quite true that your father is not a snob, and that he will be quite at home in any station of life to which his eccentric destiny may call him. [Seriously] The great secret, Eliza, is not having bad manners or good manners or any other particular sort of manners, but having the same manner for all human souls: in short, behaving as if you were in Heaven, where there are no third-class carriages, and one soul is as good as another.

LIZA. Amen. You are a born preacher.

HIGGINS [irritated] The question is not whether I treat you rudely, but whether you ever heard me treat anyone else better.

LIZA [with sudden sincerity] I don't care how you treat me. I don't mind your swearing at me. I don't mind a black eye: I've had one before this.

Volver a la página 47

Página 117

Página 118

45 páginas para acabar el capítulo

HIGGINS. I can't turn your soul on. Leave me those feelings; and you can take away the voice and the face. They are not you.

LIZA. Oh, you ARE a devil. You can twist the heart in a girl as easy as some could twist her arms to hurt her. Mrs. Pearce warned me. Time and again she has wanted to leave you; and you always got round her at the last minute. And you don't care a bit for her. And you don't care a bit for me.

HIGGINS. I care for life, for humanity; and you are a part of it that has come my way and been built into my house. What more can you or anyone ask?

LIZA. I won't care for anybody that doesn't care for me.

HIGGINS. Commercial principles, Eliza. Like [reproducing her Covent Garden pronunciation with professional exactness] s'yollin voylets [selling violets], isn't it?

LIZA. Don't sneer at me. It's mean to sneer at me.

HIGGINS. I have never sneered in my life. Sneering doesn't become either the human face or the human soul. I am expressing my righteous contempt for Commercialism. I don't and won't trade in affection. You call me a brute because you couldn't buy a claim on me by fetching my slippers and finding my spectacles. You were a fool: I think a woman fetching a man's slippers is a disgusting sight: did I ever fetch YOUR slippers? I think a good deal more of you for throwing them in my face. No use slaving for me and then saying you want to be cared for: who cares for a slave? If you come back, come back for the sake of good fellowship; for you'll get nothing else. You've had a thousand times as much out of me as I have out of you; and if you dare to set up your little dog's tricks of

But [standing up and facing him] I won't be passed over.

HIGGINS. Then get out of my way; for I won't stop for you. You talk about me as if I were a motor bus.

LIZA. So you are a motor bus: all bounce and go, and no consideration for anyone. But I can do without you: don't think I can't.

HIGGINS. I know you can. I told you you could.

LIZA [wounded, getting away from him to the other side of the ottoman with her face to the hearth] I know you did, you brute. You wanted to get rid of me.

HIGGINS. Liar.

LIZA. Thank you. [She sits down with dignity].

HIGGINS. You never asked yourself, I suppose, whether I could do without YOU.

LIZA [earnestly] Don't you try to get round me. You'll HAVE to do without me.

HIGGINS [arrogant] I can do without anybody. I have my own soul: my own spark of divine fire. But [with sudden humility] 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.

LIZA. Well, you have both of them on your gramophone and in your book of photographs. When you feel lonely without me, you can turn the machine on. It's got no feelings to hurt.

fetching and carrying slippers against my creation of a Duchess Eliza, I'll slam the door in your silly face.

LIZA. What did you do it for if you didn't care for me?

HIGGINS [heartily] Why, because it was my job.

LIZA. You never thought of the trouble it would make for me.

HIGGINS. Would the world ever have been made if its maker had been afraid of making trouble? Making life means making trouble. There's only one way of escaping trouble; and that's killing things. Cowards, you notice, are always shrieking to have troublesome people killed.

LIZA. I'm no preacher: I don't notice things like that. I notice that you don't notice me.

HIGGINS [jumping up and walking about intolerantly] Eliza: you're an idiot. I waste the treasures of my Miltonic mind by spreading them before you. Once for all, understand that I go my way and do my work without caring twopence what happens to either of us. I am not intimidated, like your father and your stepmother. So you can come back or go to the devil: which you please.

LIZA. What am I to come back for?

HIGGINS [bouncing up on his knees on the ottoman and leaning over it to her] For the fun of it. That's why I took you on.

LIZA [with averted face] And you may throw me out tomorrow if I don't do everything you want me to?

Volver a la página 47

Página 119

Página 120

43 páginas para acabar el capítulo

HIGGINS. Yes; and you may walk out tomorrow if I don't do everything YOU want me to.

LIZA. And live with my stepmother?

HIGGINS. Yes, or sell flowers.

LIZA. Oh! if I only COULD go back to my flower basket! I should be independent of both you and father and all the world! Why did you take my independence from me? Why did I give it up? I'm a slave now, for all my fine clothes.

HIGGINS. Not a bit. I'll adopt you as my daughter and settle money on you if you like. Or would you rather marry Pickering?

LIZA [looking fiercely round at him] I wouldn't marry YOU if you asked me; and you're nearer my age than what he is.

HIGGINS [gently] Than he is: not "than what he is."

LIZA [losing her temper and rising] I'll talk as I like. You're not my teacher now.

HIGGINS [reflectively] I don't suppose Pickering would, though. He's as confirmed an old bachelor as I am.

LIZA. That's not what I want; and don't you think it. I've always had chaps enough wanting me that way. Freddy Hill writes to me twice and three times a day, sheets and sheets.

HIGGINS [disagreeably surprised] Damn his impudence! [He recoils and finds himself sitting on his heels].

LIZA. He has a right to if he likes, poor lad. And he does love me.

HIGGINS [getting off the ottoman] You have no right to encourage him.

LIZA. Every girl has a right to be loved.

HIGGINS. What! By fools like that?

LIZA. Freddy's not a fool. And if he's weak and poor and wants me, may be he'd make me happier than my betters that bully me and don't want me.

HIGGINS. Can he MAKE anything of you? That's the point.

LIZA. Perhaps I could make something of him. But I never thought of us making anything of one another; and you never think of anything else. I only want to be natural.

HIGGINS. In short, you want me to be as infatuated about you as Freddy? Is that it?

LIZA. No I don't. That's not the sort of feeling I want from you. And don't you be too sure of yourself or of me. I could have been a bad girl if I'd liked. I've seen more of some things than you, for all your learning. Girls like me can drag gentlemen down to make love to them easy enough. And they wish each other dead the next minute.

HIGGINS. Of course they do. Then what in thunder are we quarrelling about?

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 your feet. What I done [correcting herself] what I did was not for the dresses and the taxis: I did it because we were pleasant together and I come—

came—to care for you; not to want you to make love to me, and not forgetting the difference between us, but more friendly like.

HIGGINS. Well, of course. That's just how I feel. And how Pickering feels. Eliza: you're a fool.

LIZA. That's not a proper answer to give me [she sinks on the chair at the writing-table in tears].

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 are more a brute than a human being; and then cuddle and squabble and drink til you fall 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 and 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 of lips to kiss you with and a thick pair of boots to kick you with. If you can't appreciate what you've got, you'd better get what you can appreciate.

LIZA [desperate] Oh, you are a cruel tyrant. I can't talk to you: you turn everything against me: I'm always in the wrong. But you know very well all the time that you're nothing but a bully. You know I can't go back to the gutter, as you call it, and that I have no real friends in the world but you and the Colonel. You know well I couldn't bear to live with a low common man after you two; and it's wicked and cruel of you to insult me

by pretending I could. You think I must go back to Wimpole Street because I have nowhere else to go but father's. But don't you be too sure that you have me under your feet to be trampled on and talked down. I'll marry Freddy, I will, as soon as he's able to support me.

HIGGINS [sitting down beside her] Rubbish! you shall marry an ambassador. You shall marry the Governor-General of India or the Lord-Lieutenant of Ireland, or somebody who wants a deputy-queen. I'm not going to have my masterpiece thrown away on Freddy.

LIZA. You think I like you to say that. But I haven't forgot what you said a minute ago; and I won't be coaxed round as if I was a baby or a puppy. If I can't have kindness, I'll have independence.

HIGGINS. Independence? That's middle class blasphemy. We are all dependent on one another, every soul of us on earth.

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. 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 toady-ing 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. Aha! That's done you, Henry Higgins, it has. Now I don't care that [snapping her fingers] for your bullying and your big talk. I'll advertize it in the papers that your duchess is only a flower girl that you taught, and that she'll teach anybody to be a duchess just the same in six months for a thousand guineas. Oh, when I think of myself crawling under your feet and being trampled on and called names, when all the time I had only to lift up my finger to be as good as you, I could just kick myself.

HIGGINS [wondering at her] You damned impudent slut, you! But it's better than snivelling; better than fetching slippers and finding spectacles, isn't it? [Rising] By George, Eliza, I said I'd make a woman of you; and I have. I like you like this.

LIZA. Yes: you turn round and make up to me now that I'm not afraid of you, and can do without you.

HIGGINS. Of course I do, you little fool. Five minutes ago you were like a millstone round my neck. 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.

Mrs. Higgins returns, dressed for the wedding. Eliza instantly becomes cool and elegant.

MRS. HIGGINS. The carriage is waiting, Eliza. Are you ready?

LIZA. Quite. Is the Professor coming?

MRS. HIGGINS. Certainly not. He can't behave himself in church. He makes remarks out loud all the time on the clergyman's pronunciation.

LIZA. Then I shall not see you again, Professor. Good bye. [She goes to the door].

MRS. HIGGINS [coming to Higgins] Good-bye, dear.

HIGGINS. Good-bye, mother. [He is about to kiss her, when he recollects something]. 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. [His cheerful, careless, vigorous voice shows that he is incorrigible].

LIZA [disdainfully] Buy them yourself. [She sweeps out].

MRS. HIGGINS. I'm afraid you've spoiled that girl, Henry. But never mind, dear: I'll buy you the tie and gloves.

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.

distante vuelve adentro de la habitación y se dirige a la puerta, pero él le coge la delantera y le cierra el paso.

HIGGINS. Vamos, mujer, no dirás que no te han dado satisfacción. Supongo que ya basta y vas a tener juicio.

ELISA. Usted quiere que yo vuelva a su casa para tener quien le traiga las zapatillas y le tenga las cosas arregladas.

HIGGINS. Si yo no he dicho que vuelvas a mi casa.

ELISA. ¿Que no? Pues entonces, ¿de qué estamos hablando?

HIGGINS. Estamos hablando de ti, no de mí. Si vuelves a mi casa, de lo que me alegraré, te trataré lo mismo que siempre. No puedo cambiar mi naturaleza y no pienso enmendar mis maneras. Mis maneras son exactamente las mismas que las del coronel Pickering.

ELISA. ¡Eso sí que no! Él trata a una florista como si fuera una duquesa.

HIGGINS. Yo trato a una duquesa como si fuera una florista.

ELISA. Ya lo creo. *(Se vuelve de espaldas al altanera y se sienta en el sofá, de frente al balcón.)* Lo mismo a todo el mundo.

HIGGINS. Exactamente.

ELISA. Como papá.

HIGGINS. *(Algo cohibido, con una sonrisa forzada.)* Sin admitir la comparación en todos sus

146

extremos, Elisa, no puedo negar que tu padre no es un hombre vulgar, y que sabrá manejárselas perfectamente en cualquier posición que se encuentre. *(Serio.)* El gran secreto, Elisa, no consiste en tener buenos o malos modales o cualquier clase particular de modales, sino en tratar del mismo modo a todas las almas hermanas; en una palabra: hay que portarse como si uno estuviese en el cielo, donde no hay vagones de tercera ni reservados, y en donde un alma es tanto como la otra.

ELISA. Amén. Usted ha nacido para predicador.

HIGGINS. *(Irritado.)* La cuestión no es si te trato así o asá, sino si me has visto alguna vez tratar a otra persona de distinto modo.

ELISA. *(Con súbita sinceridad.)* Pues, oiga, no me importa nada su trato ni me importan sus palabrotas y sus maneras. Estoy curada de espantos, pero *(levantándose y encarándose con él)* no quiero ser un cero a la izquierda.

HIGGINS. Entonces, lo mejor será que nos separemos, porque yo no quiero hacer una excepción con nadie.

ELISA. Pues yo también puedo pasarme sin usted perfectamente.

HIGGINS. No lo dudo: yo mismo te lo dije.

ELISA. *(Ofendida, yendo hacia el otro extremo del sofá, con la cara vuelta hacia la chimenea.)* Ya me lo figuraba. Lo que usted quiere es deshacerse de mí cuanto antes.

147

HIGGINS. *(Violento.)* ¡Mentira!

ELISA. Gracias.

Se sonríe con cierta satisfacción.

HIGGINS. Supongo que nunca te habrás preguntado si yo puedo pasarme sin ti.

ELISA. *(Seria.)* No perdimos el tiempo con palabras inútiles. A la fuerza tendrá que pasarse sin mí.

HIGGINS. *(Arrogante.)* Yo puedo pasarme sin cualquiera. Tengo mi alma propia y me basto a mí mismo, pero *(con súbita humildad)* te echaré de menos, Elisa. *(Se sienta en el sofá, muy junto a ella.)* Algo de tus ideas simples se me ha pegado, lo confieso. Y me he ido acostumbrando a tu voz y a tu presencia... Y las dos me agradan.

Cogiéndole una mano.

ELISA. *(Retirando la mano.)* Pues las dos las tiene usted en sus placas fotográficas. Cuando me eche de menos, pone usted la máquina en movimiento y abre usted su álbum.

HIGGINS. Sí, pero no podré evocar tu alma. Falta tu aliento...

ELISA. ¡Oh! Usted es un demonio. Puede estrujar el corazón de una mujer como si fuera un trapo. No le importa nada ni nadie. ¿Qué soy yo para usted?

148

HIGGINS. A mí me importa la vida universal, la Humanidad, y tú eres una parte de ella, que la suerte ha traído a mi casa. ¿Qué más puedes pedir?

ELISA. Pues yo no puedo querer a quien no me quiere.

HIGGINS. Esos son principios comerciales, hija mía. Doy tanto para recibir tanto, y procuro que la ventaja sea para mí. ¿Es eso?

ELISA. No hay nada que sea de balde.

HIGGINS. Pues yo no quiero comerciar en cosas del cariño. Tú te indignas porque no te concedo algún derecho sobre mí por traerme las zapatillas y encontrar mis lentes. Eres una imbécil. Una mujer trayendo las zapatillas a un hombre no tiene nada de airosa. Subiste bastante en mi estimación cuando me las tiraste a la cara. Es inútil ser mi esclava y luego aspirar a mi aprecio. ¿Quién da importancia a una esclava? Si vuelves a mi casa, hazlo por nuestra buena amistad, y no quieras echar a perder mi creación de una duquesita, Elisa.

ELISA. ¿Qué más da, si yo no le importo nada?

HIGGINS. *(Cordial.)* No quiero que nadie estropee mi obra maestra.

ELISA. ¿Y no le preocupa el trastorno que ello podrá causarme a mí?

HIGGINS. ¡Ay, hija! El mundo no hubiera sido creado si su Hacedor hubiese temido causar trastornos. Sólo hay un medio de evitar trastor-

149

nos, y consiste en matar lo que estorba. Sólo los cobardes se asustan de remover obstáculos.

ELISA. Yo no entiendo de eso; yo no sé predicar ni me fijo en las cosas de esa manera... Yo sólo me doy cuenta de que usted no repara en mí.

HIGGINS. (*Brusco e intolerante, paseándose.*) Elisa, eres una simple. He malgastado los tesoros de mi ingenio olímpico al derramarlos sobre ti. Entiende una vez para siempre que yo sigo mi camino y trabajo en mi obra, sin preocuparme un ápice por lo que nos pueda acontecer a ti y a mí. No estoy avasallado, como tu padre y tu madrastra. Así, pues, tú puedes volver a mi casa, si quieres, y si no, irte al demonio.

ELISA. ¿Por qué había yo de volver?

HIGGINS. (*Poniéndose bruscamente de rodillas en el sofá e inclinándose sobre ELISA.*) Porque sí... porque a mí me hace gracia.

ELISA. (*Volviendo la cara al otro lado.*)...Y luego, si no hago todo lo que quiere usted, me echará a la calle.

HIGGINS. Sí, hija, y podrás marcharte si yo no hago lo que tú quieras.

ELISA. Y tendré que ir a vivir con mi madrastra.

HIGGINS. ¡Claro! Y si no, podrás volver a vender flores.

ELISA. ¡Ojalá pudiese volver a mis flores! Sería independiente de los dos, de usted y de mi padre, y de todo el mundo. ¿Por qué me quitó usted mi independencia? ¿Por qué me la deja-

150

ría quitar yo? Ahora soy una esclava bonitamente vestida.

HIGGINS. Nada de eso. Si quieres, te adoptaré como hija y te adoraré. ¿O preferirías casarte con Pickering?

ELISA. (*Mirándolo fieramente.*) ¿Casarme yo con Pickering? ¡Ni que me hubiese vuelto demente!

HIGGINS. (*Con suavidad.*) ¿Demente?

ELISA. (*Perdiendo la paciencia y levantándose.*) Hablo como me da la gana. Ya no es usted mi profesor.

HIGGINS. (*Reflexivo.*) Además, no creo que Pickering quisiera. Es un solterón empedernido, como yo.

ELISA. Me tiene sin cuidado. No falta quien quiera casarse conmigo. Sin ir más lejos, Freddy Eynsford está muerto por mí y me lo escribe dos o tres veces al día.

HIGGINS. (*Desagradablemente sorprendido.*) ¡El mamarracho aquél!

Retrocede, y resulta que, en vez de estar sentado en el sofá, está de cuclillas.

ELISA. Tiene perfecto derecho a ello el pobre muchacho, si le parezco bien. Y me quiere de verdad.

HIGGINS. (*Levantándose.*) No debes darle esperanzas.

ELISA. Toda mujer tiene derecho a ser amada.

151

HIGGINS. ¡Pero no por un mamarracho!

ELISA. Freddy no es un mamarracho. Es débil y pobre y me necesita, y seguramente me hará más feliz que uno que sea más que yo y me trate con dureza porque no me necesita.

HIGGINS. ¿Podrá hacer algo por ti? Ésta es la cuestión.

ELISA. Tal vez yo pueda hacer algo por él. Pero nunca he pensado en hacer algo de alguien, y usted no piensa en otra cosa. Yo soy como Dios me hizo.

HIGGINS. En resumidas cuentas: quisieras que yo estuviese tan encaprichado de ti como Freddy. ¿No es eso?

ELISA. No es así como yo desearía verle a usted. Pero (*muy turbada*) no lo he de negar... Sí me gustaría un poco de consideración, algo de cariño.

HIGGINS. Eso es natural. Ese cariño ya se te tiene, Elisa; eres una tonta.

ELISA. Esa no es contestación.

Se deja caer en la silla, delante del escritorio, y estalla en llanto.

HIGGINS. Sigue la tontería. Mira: en verdad te digo que, si quieres hacerte una señora de verdad, lo que yo llamo una señora, tienes que dejar de sentirte postergada si los hombres que conoces no pasan la mitad del tiempo en verter

152

lágrimas amorosas sobre ti y la otra mitad en darte bofetadas. Si no puedes apreciar el fondo de mi carácter, si te mata la frialdad de mi alma, anda y vuelve al arroyo. Trabaja hasta que te parezcas más a una bestia de carga que a un ser humano, y entonces ama y riñe y emborráchate hasta quedarte dormida. Eso es lo real, lo cálido, lo vibrante; penetra hasta por las epidermis más espesas y lo puedes disfrutar y saborear sin educación especial ni esfuerzo. A mí me encuentras frío, egoísta, sin sentimiento, ¿verdad? Pues bien, busca quien sea como a ti te gusta. Cásate con algún memo sentimental, o con uno que tenga dinero, un par de gruesos labios para besarte y un par de buenos puños para vapulearte. Si no puedes apreciar lo que tienes, es mejor que tengas lo que puedes apreciar.

ELISA. ¡Para qué voy a discutir con usted! Siempre salgo perdiendo. Pero bien sabe que no tiene razón y habla por hablar. Bien sabe que no puedo volver al arroyo, como usted lo llama. Bien sabe que yo no podría acostumbrarme a vivir con un hombre ordinario y brutal. Por lo demás, aunque yo no tuviese a mi padre, y aunque no pudiese ya contar con el apoyo de usted y del señor Pickering, no tendría que volver a ser florista. Podré casarme con Freddy en cuanto él tenga un destino.

HIGGINS. (*Sentándose a su lado.*) No digas sandeces, chiquilla. Tú debes casarte con un embaja-

153

dor, o con el gobernador de la India o el virrey de Irlanda; con cualquiera que necesite una diplomática y una reina. Pero no con Freddy. ¡No faltaba más!

ELISA. Ahora quiere usted halagarme, pero a mí no se me olvida lo que ha dicho un momento antes. Me trata usted como si fuera una criatura. Pierde el tiempo. Si no puedo encontrar cariño, quiero al menos tener independencia.

HIGGINS. ¡Independencia! ¡Ay, hija mía! ¿Qué ilusiones son ésas? Todos dependemos los unos de los otros; todos, sin excepción.

ELISA. (*Levantándose resuelta.*) Yo, al menos, no tengo que depender de usted. Si usted sabe predicar, yo sé enseñar. Me dedicaré a enseñar.

HIGGINS. ¿Y qué enseñarás, en nombre del cielo?

ELISA. Lo que usted me enseñó. Fonética.

HIGGINS. ¡Ah...! ¡Qué gracia! ¡Ja, ja, ja!

ELISA. Me ofreceré como auxiliar al profesor Nepean.

HIGGINS. (*Levantándose furioso.*) ¿Qué dices? ¿A aquel impostor, a aquel charlatán, a aquel ignorante? ¿Quieres revelarle mis métodos, mis descubrimientos? Atrévete a repetirlo y te reuero el pescuezo. (*Le pone la mano alrededor del cuello.*) ¿Oyes lo que digo?

ELISA. (*Desafiándole, sin oponer resistencia.*) Adelante; ya me lo había figurado. Ya sabía yo que algún día llegaría a pegarme. (*HIGGINS la*

154

suelta, pateando de rabia por haberse dejado llevar de su carácter, y se echa hacia atrás en su asiento.) ¡Ah, ya sé cómo habérmelas con usted! ¡Qué tonta he sido al no caer en ello antes! Usted no me puede quitar lo enseñado. Confíese que tengo un oído más fino que el suyo. Además, yo sé tratar con la gente, y usted no. Ya verá cómo me manejo. Por de pronto, voy a anunciar en la Prensa que aquella duquesita presentada por usted en la alta sociedad no es sino una florista enseñada por su método, y que, a su vez, ella enseña a cualquier muchacha a presentarse del mismo modo. Estoy segura de que con poco trabajo me crearé una posición independiente y brillante.

HIGGINS. (*Admirándola.*) ¡Vaya con la niña! ¡Bravo! Esto vale más que lloriquear y traer zapatillas. (*Levantándose.*) En verdad, Elisa, ahora eres una señora. Así me gustas. Ahora es cuando te suplico que vuelvas a mi casa y no discutamos más. Tú y yo... y Pickering seremos en adelante tres solterones amigos en vez de dos hombres y una niña boba.

ELISA. Es que yo no tengo vocación de solterona.

HIGGINS. Tú vente a casa y no te preocupes más.

ELISA. (*Se sonríe, mirándole.*) En fin, por no desairarle...

MISTRESS HIGGINS. (*Asomando a la puerta.*) Elisa, el coche nos espera.

155

ELISA. (*Saliendo.*) Voy en seguida, señora. Adiós, mister Higgins. (*Mirándole maliciosamente.*) Hasta..., hasta después de la boda.

HIGGINS se pasea muy satisfecho y triunfante, haciendo sonar llaves y monedas en sus bolsillos.

Epilogo

situación. [*Se pone el sombrero y se dirige hacia la puerta.*]

PICKERING. Antes de irme, Eliza, una cosa: perdona a Higgins y vuelve con nosotros.

LIZA. No creo que papá me deje. ¿Me dejarás, papá? [151](#).

DOOLITTLE. [*Con tono triste pero magnánimo.*] Te la han jugado bien, Eliza, los dos caballeros, los muy zorros. Si fuera solo uno de ellos, lo podrías haber amarrado bien; pero ya sabes, son dos, y uno de ellos es la carabina del otro, por decirlo de algún modo. [*A PICKERING.*] Muy astuto, coronel, pero no le guardo inquina, yo habría hecho lo mismo. He sido la víctima de una mujer tras otra durante toda mi vida, y no les recrimino nada a ustedes por salirse con la suya con Liza. No interferiré. Pero ahora es tiempo de que nos vayamos, coronel. Hasta luego, Henry. Nos vemos en Saint George, Eliza. [*Sale.*]

PICKERING. [*Persuasivamente.*] Quédate con nosotros, Eliza. [*Sigue a DOOLITTLE.*]

ELIZA sale al balcón para evitar quedarse sola con HIGGINS. Él se levanta y va donde ella. Inmediatamente, ella vuelve dentro de la habitación y se dirige hacia la puerta; pero, a toda velocidad, él la ade-

lanta por el balcón, sale y se coloca entre ella y la puerta.

HIGGINS. Bueno, Eliza, ya has tenido un poco de revancha, si quieres llamarlo así. ¿No es suficiente? ¿Vas a entrar en razón? ¿O quieres más?

LIZA. Usted solo me quiere de vuelta para que le recoja las zapatillas, soporte su mal humor y le ordene las cosas.

HIGGINS. En ningún momento he dicho que quiera que vuelvas.

LIZA. Ah, ¿no? ¿Entonces de qué me está usted hablando?

HIGGINS. Estoy hablando de ti, no de mí. Si vuelves, te trataré exactamente igual que como te he tratado siempre. No puedo cambiar mi naturaleza, y tampoco tengo la intención de cambiar mis modales. Mis modales son exactamente iguales que los del coronel Pickering.

LIZA. Eso no es verdad. Él trata a una vendedora de flores como si fuera una duquesa.

HIGGINS. Y yo trato a una duquesa como si fuera una vendedora de flores.

LIZA. Ya veo. [*Se da la vuelta serenamente y se sienta en la otomana, de cara a la ventana.*] Igual que con todo el mundo.

HIGGINS. Exactamente.

LIZA. Igual que mi padre.

HIGGINS. [*Sonriendo, un poco derrotado.*] Sin llegar a aceptar ni un ápice de la comparación, sí es cierto, Eliza, que tu padre no es un esnob, y que se encontrará siempre como en casa durante toda su vida, independientemente de donde le lleve su excéntrico destino. [*Seramente.*] El verdadero secreto, Eliza, no está en tener buenos o malos modales, o cualquier otro tipo de modales, sino en tener los mismos modales para con todas las almas humanas; en definitiva, comportarse como si se estuviera en el Cielo, allí donde no hay carruajes de tercera clase y donde todas las almas son igualmente buenas.

LIZA. Amén. Usted es todo un predicador.

HIGGINS. [*Molesto.*] La cuestión no es si te trato o no groseramente, sino si alguna vez me has visto tratar a alguien con mejores formas.

LIZA. [*Con repentina sinceridad.*] No me importa cómo me trate usted. No me molesta que usted me insulte. No me molestaría recibir algún palo de usted: ya me han dado varios antes. No me ha de importunar tener mala reputación: ya tuve una así antes. Pero [*levantándose, enfrentándose a él*] no seré ignorada.

HIGGINS. Entonces quítate de mi camino, porque yo no me detendré por ti. Hablas de mí como si fuera un autobús.

LIZA. Porque usted es un autobús: todo brusquedad e ir y venir, y ninguna consideración con nadie. Pero yo puedo vivir sin usted, no piense que no puedo.

HIGGINS. Sé que puedes. Yo fui quien te dijo que podías.

LIZA. [*Herida, alejándose de él, hacia el otro lado de la otomana, mirando a la chimenea.*] Sé que lo dijiste, bruto. Querías librarte de mí.

HIGGINS. Mentirosa.

LIZA. Gracias. [*Se sienta con dignidad.*]

HIGGINS. Supongo que nunca te preguntaste si yo podía vivir sin ti.

LIZA. [*Con seriedad.*] No intentes convencerme. Tendrás que vivir sin mí.

HIGGINS. [*Arrogantemente.*] No necesito a nadie para vivir. Con mi propia alma me basta: mi propia chispa de fuego divino. Sin embargo [*con un arrebato de humildad*], te echaré de menos, Eliza. [*Se sienta junto a ella en la otomana.*] He llegado a aprender algo de tus estúpidas ideas: te lo confieso con humildad y gratitud. Incluso me he aca-

HIGGINS. Exactamente.

LIZA. Igual que mi padre.

HIGGINS. [*Sonriendo, un poco derrotado.*] Sin llegar a aceptar ni un ápice de la comparación, sí es cierto, Eliza, que tu padre no es un esnob, y que se encontrará siempre como en casa durante toda su vida, independientemente de donde le lleve su excéntrico destino. [*Seridamente.*] El verdadero secreto, Eliza, no está en tener buenos o malos modales, o cualquier otro tipo de modales, sino en tener los mismos modales para con todas las almas humanas; en definitiva, comportarse como si se estuviera en el Cielo, allí donde no hay carruajes de tercera clase y donde todas las almas son igualmente buenas.

LIZA. Amén. Usted es todo un predicador.

HIGGINS. [*Molesto.*] La cuestión no es si te trato o no groseramente, sino si alguna vez me has visto tratar a alguien con mejores formas.

LIZA. [*Con repentina sinceridad.*] No me importa cómo me trate usted. No me molesta que usted me insulte. No me molestaría recibir algún palo de usted: ya me han dado varios antes. No me ha de importunar tener mala reputación: ya tuve una así antes. Pero [*levantándose, enfrentándose a él*] no seré ignorada.

HIGGINS. Entonces quítate de mi camino, porque yo no me detendré por ti. Hablas de mí como si fuera un autobús.

LIZA. Porque usted es un autobús: todo brusquedad e ir y venir, y ninguna consideración con nadie. Pero yo puedo vivir sin usted, no piense que no puedo.

HIGGINS. Sé que puedes. Yo fui quien te dijo que podías.

LIZA. [*Herida, alejándose de él, hacia el otro lado de la otomana, mirando a la chimenea.*] Sé que lo dijiste, bruto. Querías librarte de mí.

HIGGINS. Mentirosa.

LIZA. Gracias. [*Se sienta con dignidad.*]

HIGGINS. Supongo que nunca te preguntaste si yo podía vivir sin ti.

LIZA. [*Con seriedad.*] No intentes convencerme. Tendrás que vivir sin mí.

HIGGINS. [*Arrogantemente.*] No necesito a nadie para vivir. Con mi propia alma me basta: mi propia chispa de fuego divino. Sin embargo [*con un arrebato de humildad*], te echaré de menos, Eliza. [*Se sienta junto a ella en la otomana.*] He llegado a aprender algo de tus estúpidas ideas: te lo confieso con humildad y gratitud. Incluso me he aca-

bado acostumbrando a tu voz y a tu aspecto. Y me gustan, mucho.

LIZA. Bueno, tienes ambos en tu gramófono y en tus libros de fotografías. Cuando te sientas solo sin mí, siempre puedes encender la máquina. Ella no tiene sentimientos que puedan sentirse heridos.

HIGGINS. Pero no puedo encender tu alma en ninguna máquina. Déjame a mí esos sentimientos y llévate la voz y el rostro. Ellos no son tú.

LIZA. Oh, *eres* peor que el diablo. Eres capaz de retorcer el corazón de una mujer con la misma facilidad con la que cualquiera es capaz de retorcer sus brazos para hacerle daño. La señora Pearce me lo advirtió. En muchas ocasiones ella ha querido dejarte; pero tú siempre la persuades en el último momento. Y no te preocupas por ella ni lo más mínimo. Como tampoco te preocupas lo más mínimo por mí.

HIGGINS. Yo me preocupo por la vida, por la humanidad; y tú te has cruzado en mi camino y has llegado a crecer y formar parte de mi casa. ¿Qué más querrías, tú o cualquiera?

LIZA. No me preocuparé por nadie que no se preocupe por mí.

HIGGINS. Leyes de mercado, Eliza. Igual que [*reproduciendo su pronunciación de Covent Garden con precisión profesional*] vender violetas, ¿no es así?

LIZA. No te burles de mí. Es mezquino.

HIGGINS. Nunca me he burlado de nadie en toda mi vida. La burla no favorece ni al rostro humano ni al alma humana. Solo expreso mi recto menosprecio al mercantilismo. Ni trafico ni traficaré con mi cariño. Me llamas bruto porque no pudiste arrogarte ningún derecho respecto a mí por traerme las zapatillas o encontrar mis gafas. Fuiste una tonta: pienso que ver cómo una mujer le calza las zapatillas a un hombre es un espectáculo repugnante. ¿Alguna vez te he traído yo a ti las zapatillas? Te estimé mucho más por habérmelas tirado a la cara. No tiene sentido trabajar como una esclava y luego decir que quieres que se te tenga en cuenta: ¿quién se preocupa por un esclavo? Si vuelves, vuelve por el bien de la amistad, porque no recibirás nada más. Has sacado en provecho cien veces más de mí que yo de ti, y, si te atreves a comparar tus trucos de perrito capaz de encontrar y traer las zapatillas con mi creación de una duquesa, te daré un portazo en la cara, Eliza.

LIZA. ¿Y por qué lo hiciste si yo no te importaba nada?

HIGGINS. [*De corazón.*] Pues porque es mi trabajo.

LIZA. Nunca pensaste en todos los problemas que me ocasionaría.

HIGGINS. ¿Acaso se hubiera creado el mundo si su creador hubiera temido las dificultades? Crear vida conlleva crear problemas. Solo hay una manera de evitar los problemas: y consiste en acabar con todo. Te habrás dado cuenta de que los cobardes siempre están pidiendo a gritos que se mate a las personas problemáticas.

LIZA. Yo no soy una predicadora y no me doy cuenta de esas cosas. Solo me doy cuenta de que tú no me echas cuenta.

HIGGINS. [*Levantándose de un salto y deambulando sin paciencia.*] Eliza, eres idiota. He malgastado los tesoros de mi mente miltónica al desplegarlos ante ti. Entiende de una vez por todas que yo sigo mi camino y hago mi trabajo sin preocuparme lo más mínimo por lo que le ocurra a nadie de nosotros. No vivo intimidado, como tu padre y tu madrastra. Así que vuelve o vete al infierno, haz lo que prefieras.

LIZA. ¿Para qué voy a volver?

HIGGINS. [*Sentándose sobre sus talones en la otomana e inclinándose hacia ella.*] Por diversión. Por eso te acogí.

LIZA. [*Desviando la mirada.*] ¿Y me echarás mañana si no hago todo lo que quieras?

HIGGINS. Sí: y tú podrás marcharte mañana si yo no hago todo lo que tú quieras.

LIZA. ¿Y me voy a vivir con mi madrastra entonces?

HIGGINS. Sí, o a vender flores.

LIZA. ¡Ah! ¡Ojalá *pudiera* volver a mi canasta llena de flores! ¡Sería independiente de ti y de mi padre y de todo el mundo! ¿Por qué me arrebataste la independencia? ¿Por qué renuncié a ella? Ahora soy una esclava, pese a todas estas ropas elegantes.

HIGGINS. En absoluto. Yo te adoptaré como una hija y te daré dinero si eso es lo que quieres. ¿O preferirías casarte con Pickering?

LIZA. [*Mirándole a los ojos con furia.*] No me casaría contigo por mucho que me lo pidieras; ni aun siendo tú más joven que él, así te lo digo.

HIGGINS. [*Amablemente.*] Así te lo digo, no «así te lo digo».

LIZA. [*Perdiendo los nervios y levantándose.*] Hablaré como me dé la gana. Ya no eres mi profesor.

HIGGINS. [*Pensativamente.*] De todos modos, no creo que Pickering aceptara. Es un solterón empedernido, como yo.

LIZA. Eso no es lo que quiero; ni lo pienses. Siempre he tenido alrededor multitud de tipos que querían algo así conmigo. Freddy Hill me escribe dos o tres veces al día, páginas y más páginas.

HIGGINS. [*Desagradablemente sorprendido.*] ¡Maldito descarado! [*Se yergue y se descubre sentado sobre sus talones.*]

LIZA. El pobre chaval tiene derecho a hacerlo si quiere. Además, me quiere de verdad.

HIGGINS. [*Levantándose de la otomana.*] No tienes derecho a darle falsas esperanzas.

LIZA. Todas las mujeres tienen derecho a ser amadas.

HIGGINS. ¿Cómo? ¿Por idiotas como ese?

LIZA. Freddy no es idiota. Y qué si es débil y pobre y me quiere; tal vez me haga mucho más feliz que aquellos mejores que yo que me maltratan y que no me quieren.

HIGGINS. ¿Puede él ofrecerte algo? Esa es la cuestión.

LIZA. Tal vez sea yo la que pueda ofrecerle algo a él. Pero nunca pensé en nosotros como un inter-

cambio de favores; aunque tú no pienses en otra cosa. Yo solo quiero ser natural.

HIGGINS. En definitiva, lo que quieres es que yo esté tan colado por ti como Freddy. ¿Eso es?

LIZA. No, no quiero eso. Ese no es el tipo de sentimiento que quiero de ti. Y no estés tan seguro de ti o de mí. Podría haber sido una niña mala si hubiera querido. Sé algunas cuantas cosas que tú no, pese a toda tu sabiduría. Las mujeres como yo pueden conseguir con mucha facilidad que un caballero se rebaje a lamerles las suelas de los zapatos; y que al minuto siguiente desee estar muerto.

HIGGINS. Pues claro que sí. Pero, entonces, ¿por qué rayos estamos discutiendo?

LIZA. [*Muy confundida.*] Solo quiero un poco de amabilidad. Sé que yo solo soy una chica vulgar e ignorante, y tú un sabio caballero; pero no soy mierda... [*Corrigiéndose*] mugre que puedas pisar al pasar de largo. Lo que hice no lo hice por la ropa ni por los taxis, lo hice porque lo pasábamos bien juntos y he llegado... llegué... a cogerte cariño; nunca quise que me llegaras a cortejar, sino más bien, sin olvidar la diferencia que hay entre los dos, un poco de amistad.

HIGGINS. Pues claro. Así es exactamente como me siento yo. Y como se siente Pickering. Eliza, eres una idiota.

LIZA. Esa no es la respuesta que esperaba. [*Se hunde en el sillón del escritorio con lágrimas en los ojos.*]

HIGGINS. Es la que recibirás siempre si no dejas de ser una vulgar idiota. Si vas a ser una señorita, tendrás que dejar de sentirte ignorada si los hombres que conoces no pierden la mitad de su tiempo suspirando por ti y la otra mitad denigrándote. Si no puedes soportar la frialdad de mi forma de ser, ni la carga que esto supone, vuélvete a las cloacas. Trabaja allí hasta que seas más animal que ser humano; y luego acurrúcate y peléate con quien sea y bebe hasta caer inconsciente. Esa sí que es una buena vida, la vida de la calle. Es real, es sentimental, es violenta: puedes sentirla por muy dura que tengas la piel; puedes saborearla y olerla sin necesidad de estudiar ni de entrenarte para ello. No como las Ciencias, la Literatura, la Música Clásica, la Filosofía o el Arte. Me encuentras frío, insensible, egoísta, ¿no es así? Muy bien, vete entonces a vivir con quien te guste. Cásate con algún cerdo sentimental o con cualquiera que tenga mucho dinero y un buen par de labios con los que besarte y un buen

par de botas con las que patearte el culo. Si no sabes apreciar lo que tienes, mejor confórmate con tener solo lo que sí puedas apreciar.

LIZA. [*Desesperada.*] Oh, eres un déspota cruel. No puedo hablar contigo, lo vuelves todo contra mí. Nunca tengo razón, siempre estoy equivocada. Sin embargo, en el fondo tú mismo sabes que no eres más que un matón. En el fondo sabes que no puedo volver a las cloacas, como tú lo llamas, y que no tengo en el mundo más amigos de verdad que tú y el coronel. Sabes muy bien que no podré soportar vivir con un hombre vulgar y ordinario después de haber vivido con vosotros dos; y es malvado y cruel que me insultes queriendo decir que sí soy capaz de todo eso. Pienso que debo volver a Wimpole Street porque no tengo otro sitio donde ir salvo a casa de mi padre. Pero no estés tan seguro de que me tienes contra la espada y la pared como para pisotearme y hablarme de ese modo. Me casaré con Freddy, eso es, tan pronto como encuentre alguna forma de poder mantenerlo¹⁵².

HIGGINS. [*Atónito.*] ¡¡¡Freddy!!! ¡Pero si es un idiota! ¡Ese pobre diablo sería incapaz de encontrar trabajo como recadero incluso si tuviera el coraje de

intentarlo! Mujer, ¿no entiendes que te he convertido en la consorte de un rey?

LIZA. Freddy me ama: eso le hace para mí igual que un rey. No quiero que trabaje, no fue educado para eso, al contrario que yo. Trabajaré, seré profesora¹⁵³.

HIGGINS. ¿Y qué enseñarás, por Dios Santo?

LIZA. Lo que tú me enseñaste. Enseñaré fonética.

HIGGINS. ¡Ja, ja, ja!

LIZA. Yo misma le solicitaré un puesto de ayudante a ese húngaro bigotudo¹⁵⁴.

HIGGINS. [*Levantándose completamente enfurecido.*] ¿Qué? ¿A ese impostor? ¿A ese charlatán? ¿A ese pelota ignorante? ¿Le enseñarás mis métodos? ¡Mis descubrimientos! Como te acerques un solo paso a él, te retorceré el cuello. [*Tiende las manos hacia ella.*] ¿Me has oído?

LIZA. [*En tono desafiante, sin ofrecer resistencia.*] Venga, retuércemelo. ¿Qué me importa? Sabía que algún día acabarías pegándome. [*Él la deja ir, pateando el suelo con furia por haber perdido los nervios, y luego recula tan rápidamente que tropieza de espaldas con la otomana, cayendo sentado.*] ¡Ajá! Ahora sé cómo he de tratar contigo. ¡Qué idiota he sido por no haberlo pensado antes! No puedes arrebatarme el conocimiento que me has

dado. Dijiste que tengo mejor oído que tú. Y yo puedo ser civilizada y amable con la gente, que es mucho más de lo que tú eres capaz. ¡Ajá! [*No pronunciando las haches a propósito para irritar a HIGGINS.*] Te gané, Enry Iggins, ahora sí que sí¹⁵⁵. Ahora ya me dan igual [*chasqueando los dedos*] tus intimidaciones y tus bravuconadas. Pondré anuncios en los periódicos diciendo que tu duquesa es una vendedora de flores a la que tú enseñaste, y que enseñaré a cualquiera a ser igual que una duquesa, como tú hiciste conmigo, en seis meses, por mil guineas. Oh, ahora que pienso en cuando vivía arrastrándome bajo tus pies y siendo pisoteada e insultada, y que, sin embargo, todo este tiempo me hubiera bastado con levantar el dedo para ser tan buena como tú me patearía hasta yo misma.

HIGGINS. [*Sorprendido por la reacción de ELIZA.*] ¡Maldita furcia insolente! ¡Sí, tú! Pero es mejor serlo que lloriquear, mejor que traerme las zapatillas, mejor que buscarme las gafas, ¿no es así? [*Levantándose.*] Por Dios, Eliza, dije que te haría toda una mujer, y de verdad que lo he conseguido. Así sí me gustas.

LIZA. Sí, cambia ahora de opinión y hazme la pelota, ahora que no te tengo miedo y puedo vivir sin ti.

HIGGINS. Claro que lo hago, pequeña idiota. Hace cinco minutos eras una cruz sobre mi espalda. Ahora eres una fortaleza, un barco de guerra. Tú, Pickering y yo seremos tres viejos solterones en vez de solo dos hombres y una niña tonta.

La SEÑORA HIGGINS vuelve, vestida para la boda. Al instante ELIZA se calma y vuelve a moverse con elegancia.

SEÑORA HIGGINS. El carruaje está esperando, Eliza. ¿Estás lista?

LIZA. Por supuesto. ¿El profesor viene?

SEÑORA HIGGINS. Desde luego que no. No sabe comportarse en la iglesia. Se pasa todo el tiempo criticando en voz alta la pronunciación del sacerdote.

LIZA. Entonces no le veré de nuevo, profesor. Adiós. *[Marcha hacia la puerta.]*

SEÑORA HIGGINS. *[Acercándose a HIGGINS.]* Adiós, querido.

HIGGINS. Adiós, madre. *[Está a punto de besarla cuando se acuerda de algo.]* Oh, por cierto, Eliza, tráeme un poco de jamón y un queso Stilton, por favor. Y cómprame un par de guantes de piel de reno, talla ocho, y una corbata que conjunte con ese

nuevo traje que me he comprado¹⁵⁶. Te dejo elegir el color. *[Su tono alegre, descuidado y vivaz demuestra que es incorregible.]*

LIZA. *[Con desdén.]* La talla ocho es demasiado pequeña para usted, sobre todo si los quiere con ribetes de lana de cordero. En el cajón bajo el lavabo del cuarto de baño, encontrará usted tres corbatas que se dejó allí olvidadas. El coronel Pickering prefiere el queso doble Gloucester antes que el Stilton; y usted no los distingue. Esta mañana llamé por teléfono a la señora Pearce para que no se olvidara del jamón. Qué hará usted sin mí; no puedo imaginarlo¹⁵⁷. *[Sale con la cabeza bien alta.]*

SEÑORA HIGGINS. Me temo que has malcriado a esa muchacha, Henry. Estaría preocupada por ti si ella no fuera tan cariñosa con el coronel Pickering.

HIGGINS. ¡Pickering! Sandeces: se va a casar con Freddy. ¡Ja, ja! ¡Con Freddy! ¡Con Freddy!! ¡¡¡Ja, ja, ja, ja, ja!!!

Ruge a risotadas mientras cae el telón.