

# SOBRE EL MULTILINGÜISME EN LA LITERATURA CATALANA. A PROPÒSIT DEL LLIBRE D'ALBERT ROSSICH I JORDI CORNELLÀ<sup>1</sup>

Enric GALLÉN

## DESCRIPCIÓ GENERAL

L'aportació d'Albert Rossich i Jordi Cornellà suposa una extraordinària novetat en la historiografia literària catalana en encarar-se al tema del plurilingüisme present en la literatura i cultura catalanes i sense voler defugir els problemes inherents a l'àmplia recerca realitzada: «les obres multilingües més complexes, així com la literatura d'avantguarda, es resisteixen a ser traduïdes i, per això, en comptes d'esdevenir textos que superen la literatura nacional queden sovint confinats a la tradició literària que els ha originat» (p. 48). El propòsit dels autors és ben clar: analitzar les variants del plurilingüisme literari, tot partint d'un corpus de textos literaris que «al costat del català fan servir altres llengües», amb un fil conductor: «en la mesura que utilitzen, poc o molt, la llengua catalana, aquestes obres connecten o es vinculen amb la literatura catalana» (p. 32). Els autors exposen unes idees clau pel que fa a la tria: l'ús de diverses llengües ha de ser volgut per part dels escriptors i la selecció ha de ser important des del punt de vista quantitatiu; dos criteris que reconeixen que són subjectius, però que són els que els han permès fixar «uns límits raonables» (p. 42).

Efectivament, en la nostra literatura, el plurilingüisme s'ha manifestat «en forma alternada» (textos amb alternança), «en forma de confusió» (textos amfilingües) i «en forma d'hibridació fonètica, morfològica o sintàctica» (textos mixtilingües o macarrònics). De les tres possibilitats exposades, la que afecta l'alternança de llengües ocupa el gruix central de l'estudi de Rossich i Cornellà (p. 57-237). Una alternança que pot abraçar una o més literatures, si bé «gairebé sempre es poden adscriure bàsicament a una, perquè hi acostuma a haver una llengua que predomina clarament sobre les altres» (p. 57). La nòmina de mostres que ofereixen els autors en aquest àmbit és àmplia i ben representativa. Per començar, les que impliquen una definició de llengua com és el cas d'una cançó and-

1. *El plurilingüisme en la literatura catalana. Retòrica, versemblança, diglòssia*. Girona: Edicions Vitella (Philologica: Sèrie Estudis, 3), 2014.

nima de 1612, composta en totes les llengües (valencià, castellà, aragonès, català, mallorquí, portuguès, basc, occità, “negre” i “morisc”), o un exemple del plurilingüisme induït de Francesc Vicenç Garcia. Rossich i Cornellà assenyalen també casos d'**alternança entre llengua i dialectes** en algunes obres narratives dels segles dinou i vint (Jaume Mas-só i Torrents, Víctor Català i Biel Mesquida), i textos en llengua espanyola amb fragments de català (*Seraphina*, de Bartolomé Torres Naharro), o el conegut cal·ligrama-2, de Joan Salvat-Papasseit, en què incorpora el francès. Hi ha altres formes d'**alternança regular retòrica**, que recull textos d'escriptors de diferents èpoques —Cerverí de Girona, Joan Timoneda, Tomàs Aguiló, Josep Bernat i Baldoví, Francesc Almela o Àngel Burgas— i d'**alternança regular temàtica**, que comprèn peces teatrals del segle XVI textos com *El cortesano*, de Lluís del Milà, o *La vesita*, de Joan Ferrandis d'Heredia, o del dinou, amb una generosa representació d'autors —Josep Robrenyo, Francesc Ubach i Vinyeta, Rossend Arús, Eduard Escalante, Francesc Sales Vidal, Josep M. Arnau o Marçal Busquets—, o *Francfort*, un «juguete cómico tetralingüe en un acto y en prosa original», de Vital Aza, un autor asturià que va ser traduït al català.<sup>2</sup> Un punt i a part el mereixen els llibrets de les revistes musicals del Paral·lel amb noms de referència obligada com Joaquim Montero i Santiago Rusiñol. En un altre ordre de coses, paga la pena comentar el tractament de l'alternança de llengües «com a provocació» d'una novel·la com *El amante bilingüe* (1990), de Juan Marsé, i «des d'una avantguarda irònica que desproblematitza el conflicte lingüístic», el «vodevil quadrilingüe» d'Albert Mestres, *La partida o còctel de gambes* (2009). (p. 219).

En l'apartat de l'**alternança caòtica**, els autors situen *Mister Evasió* (1969), de Blai Bonet, i novel·les de Biel Mesquida, Quim Monzó, Oriol Pi de Cabanyes i Patrick Gifreu. Un altre cas és la utilització del català «amb una deformació gràfica» a destacar *Les aventures d'en Massagran*, de Josep M. Folch i Torres (p. 240-241), o l'obra de Joan Daniel Beszonoff, en què el francès i el rossellonès combreguen amb un català estàndard. En l'àmbit televisiu, caldria esmentar manifestacions com el programa APM, i sèries com *Jet lag*, *Plats bruts* o *Polònia*.

Quant als **textos amfilingües**, escrits en dues o més llengües, es tracta d'una variant «gairebé exclusiva de les literatures de l'àrea hispànica, i sobretot de la catalana» (p. 241), que inclou sonets del segle XVI de Joan Timoneda i Jeroni Virués. En els segles XVII i XVIII, les obres amfilingües són més interessants des del punt de vista lingüístic que no literari, amb poemes de doble lectura com «Décima en castellà y cathalà...», de Francesc Sadurní. Segons els autors, «hi havia en aquest esforç mimètic una voluntat contradictòria de reivindicar la bellesa i la perfecció de la llengua pròpia. Per això aquestes composicions, contràriament als textos mixtilingües o macarrònics, no són mai paròdiques» (p. 277). Posteriorment, es poden citar l'anònim «Soneto bilingüe, castellano y catalán a un tiempo, a la partida de sus Majestades» (1802), o el poema liminar de *Rosa mística*, de mossèn Camil Geis, en els primers anys del franquisme.

En l'apartat dels **textos mixtilingües**, es poden diferenciar els «“constitutius”, amb

2. *Mossèn Fèlix*, una «comèdia en dos actes transportada al català de la celebrada obra *El señor cura, original de Vital Aza*», que va realitzar Josep M. Pous Arxer i es va estrenar al Teatre Romea el 9 d'abril de 1898.

elements morfològics de llengües naturals, i els “virtuals”, amb trets en aparença inventats, que «no tenen res a veure amb cap llengua existent» (p. 301). La relació de situacions que afecten els **textos mixtilingües** de caràcter constitutiu és gran, car arrenca amb el *Llibre dels feyts d'armes de Catalunya*, de Joan Gaspar Roig i Jalpí al segle disset, tot passant per «mostres d'imitacions llemosines i arcaïtzants que, pel que fa a la poesia, remunten com a mínim, a Antoni de Bastero» (p. 306) fins a casos d'alternança entre la llengua antiga i la moderna, de què n'és exemple *Los dos extremos* (1867), amb la proposta d'un nou model de llengua (p. 308). En l'època contemporània, Ramon Solsona proporciona a *Figures de calidoscopi* (1989) i *L'home de la maleta* (2011) una mescla de llengües mitjançant un parlant inculte que no domina cap llengua, un recurs pròpiament estilístic, que contrasten amb la barreja de llengües del cançoner popular de Joan Timoneda del segle setze o amb alguns textos de Joaquim Montero com ara *Monterograffito* o *El éxito del año* (p. 325).

Un cop més el teatre popular de la primera meitat del segle xx ens ofereix un radiografia singular de l'ús compartit del català i el castellà, com és el tractament paròdic del castellà que es fa a *Don Cuan Tenorio* (1896), de *Llamp-Brochs*, pseudònim de Sixt Rebordosa i Comes, com si fos una «variant literària molt convencional, a la qual el públic devia estar acostumat, ja que, per definició, les paròdies no es poden entendre del tot sense conèixer la font en què es basen.» (p. 337). Tanmateix és Montero qui apareix com un «autèntic mestre del plurilingüisme literari» (p. 242). Durant la dictadura franquista, s'ha de ressenyar el cas de Josep Pla amb la seva tendència ja prou comentada de traduir literalment al castellà modismes i construccions sintàctiques genuïnament catalanes. Quant a mostres més properes, és bo assenyalar les traduccions de Pep Julià de Mark Twain (p. 353) o els poemes i cançons d'Albert Pla (p. 351).

Des d'una vessant paròdica convé ressenyar també la utilització d'un italià macarrònic en les paròdies operístiques d'Abelard Coma (p. 363-364), o els textos dramàtics d'Amichatis i Gaston A. Màntua (p. 370-379), com ara *Baixant de la font del gat*, en què el castellà apareix com a llengua de base del **mixtilingüisme**. Les llengües inventades que comprenen els casos de **mixtilingüisme virtual** acull textos d'Ambrosi Carrion, Enric Lluelles, la poesia d'avantguarda de J. V. Foix, i els textos narratius d'Antoni Munné-Jordà (p. 404-418).

#### PETITS APUNTS SOBRE ALGUNS EXEMPLES D'ALTERNANÇA DE LLENGÜES EN TEXTOS DRAMÀTICS CONTEMPORANIS

Els autors m'hauran de permetre de menar algun dels aspectes del seu estudi als meus interessos com a investigador. En els últims anys les aportacions de Joan Lluís Marfany,<sup>3</sup>

3. Especialment, pel tema que ens afecta: *La llengua maltractada. El castellà i el català a Catalunya del segle XVI al segle XIX*. Barcelona: Editorial Empúries, 2001; *Llengua, nació i diglòssia*. Barcelona: L'Avenç, 2008.

també les d'August Rafanell en relació amb l'època moderna,<sup>4</sup> sobre la situació de la llengua i la literatura catalanes al llarg dels segles dinou i vint han contribuït a revisar i analitzar amb una nova mirada el nostre coneixement sobre el desenvolupament de la llengua i la literatura catalanes d'aleshores ençà. En bona mesura, la contribució de Rossich i Cornellà no deixa de ser-ne deutora, perquè ha dut a terme una investigació de primera línia sobre el nostre àmbit lingüístic, literari i cultural que, tot estimulant les neurones del lector, n'ha eixamplat la seva perspectiva històrica. Certament, la presència de la literatura contemporània —la vuitcentista i la que es desplega al llarg del segle vint— adquireix un paper rellevant en el tractament de la monografia de Rossich i Cornellà. En aquest sentit, voldria de fer algunes consideracions sobre un tipus determinat de text literari en què la incorporació del castellà permet explicar l'abast i la significació de l'ús literari de la llengua catalana des d'una perspectiva social. Em refereixo sobretot als textos dramàtics escrits per a ser representats, tot tenint en compte que: «*a Catalunya, l'àmbit multilingüe més important fins a la guerra civil, és el teatre, amb unes obres que presenten característiques diferents de les que havíem vist fins ara*» (p. 205).

Des d'una perspectiva estrictament respectuosa i fidel amb la normativa lingüística, i abonant també criteris literaris i estètics, s'ha tendit a menysvalorar una part important de la producció dramàtica vuitcentista i posterior, la divulgada i representada pel teatre professional i una munió respectable de grups de teatre d'aficionats de la primera meitat del vint. Una producció dramàtica que afecta un nombre significatiu de dramaturgs, que van ser bescantats en el primer terç del segle vint per la cultura institucional, i tractats de mers conreadors d'uns textos dramàtics de poca volada literària, farcits i carregats de totes les impureses expressives i calcs del castellà en el lèxic i la construcció sintàctica. El resultat va ser la confecció d'una parla característica expressada mitjançant uns productes teatrals que altrament no pretenien altra cosa que distreure i entretenir els sectors populars de la nostra societat. En aquest tipus de textos dramàtics, uns personatges genuïnament catalans fan el joc dramàtic a una altra colla de personatges d'origen foraster, sovint assentats de fa temps en el territori català, que exhibeixen també un determinat conreu literari del castellà. Un ús a cops elevat, i extremadament literari, o de caràcter administratiu, que deriva cap a la caricatura o la paròdia, tot buscant i generant la complicitat i la hilaritat del públic nostrat.

El teatre en llengua catalana, a partir dels anys seixanta del segle dinou, n'està ple d'exemples, alguns dels quals han estat ben acollits per Rossich i Cornellà en el seu llibre. Una manifestació clara: l'abast de la recepció en les classes populars catalanes d'un text dramàtic de referència com és el *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, hàbilment parodiat, el qual encara va ser motiu d'un dels últims èxits de públic de Joan Capri i Mary Santpere al Teatre Romea, el 1976. El rerefons de la qüestió no és altre que el de reconèixer que, a partir dels primers textos teatrals en llengua catalana de la segona meitat del segle dinou, la nostra literatura dramàtica podia arribar a uns determinats sectors socials, amb uns índexs notables d'analfabetisme, que escoltaven dalt de l'escenari una llengua potser embastardida i poc considerada socialment, que tanmateix era la *seva*, a compartir amb l'altra, l'*oficial*, que *no era la seva pròpia*. Aquest és un dels grans atots del desplegament

4. *El català modern*. Barcelona: Empúries, 2000.

progressiu de la producció dramàtica catalana vuitcentista més popular, abans que en Frederic Soler a partir dels setanta, i Àngel Guimerà o Emili Vilanova, a partir dels vuitanta i els noranta, s'esforcessin per donar al teatre en llengua catalana la més alta dignitat literària, la mateixa que altres escriptors esmerçaven en l'àmbit de la poesia, com ara Verdaguer, o la narrativa, com ara Narcís Oller. Recentment, Guillem-Jordi Graells ha editat i estudiat una sèrie de textos dramàtics vuitcentistes d'escriptors terrassencs,<sup>5</sup> que no fan sinó confirmar el que estic intentant exposar, induït per la lectura engrescadora del llibre de Rossich i Cornellà.<sup>6</sup>

Em centraré ara en un cas ben modèlic del que intento exposar, el de Joaquim Montero (1869-1842), un autor d'origen valencià, que va fer els seus estudis a Barcelona i, després d'una estada perllongada a les Amèriques, hi va tornar per convertir-se en el creador de la revista musical de l'escena barcelonina del Paral·lel, que adreçava als sectors populars. Justament l'evolució de la seva producció dramàtica al llarg del primer terç del segle passat assenyalava el guany i el reconeixement que, a poc a poc, un determinat ús literari de la llengua catalana va anar prenent cos entre unes classes populars, allunyades del projecte cultural i literari institucionalitzat a partir del noucentisme.<sup>7</sup> Un ús literari de la llengua catalana expressat mitjançant gèneres com el sànet i formes de caràcter líric, com les sarsueles, els cuplés o les revistes musicals, que compartia o es barrejava amb un determinat ús literari de la llengua espanyola. Una de les primeres revistes de Montero, *Madrid, Barcelona y Valencia* (1900), no era sinó un "juguete cómico trilingüe", ço és, escrit en castellà, en català i en valencià. En tornar del periple americà, el 1913, va reprendre amb força amb una sèrie de revistes en què, tot i l'indiscutible predomini del castellà en nombre de quadres o escenes en relació amb els escrits en català, aquesta situació no li va impedir de reivindicar l'ús de la nostra llengua en els locals del Paral·lel, mal considerats a l'època pels sectors culturals més conservadors. Així, en un dels quadres de *Monterograffl* (1914), en què es fa referència a la crisi del teatre professional en llengua catalana en els locals del centre de la ciutat de Barcelona, Montero reivindicava la seva presència en els del Paral·lel:

5. *Teatre vuitcentista d'autor terrassenc (1865-1870)*. Joaquim Marinello i Bosch. Ramon Coll i Gorina. romualdo Romero. Josep Roca i Roca. Terrassa: Fundació Torre del Palau, 2014. *Teatre vuitcentista d'autor terrassenc 2 (1879-1888)*. Joaquim Marinello i Bosch. Ramon Coll i Gorina. Romualdo Romero. Josep Roca i Roca. Terrassa: Fundació Torre del Palau, 2015.

6. Vegeu, per exemple, el que explica a propòsit de *La dama de los delirios o Les aigües de la Puda* (1867), de Joaquim Marinello: «Els personatges més estrafets i farsescos són els de Nonito, declamant tothora versos del drama [en espanyol] que està engiponant, i amb discursos i expressions d'allò més castisses, i Eugenia, especialista en *aspavientos* de tota mena, ja que cada breu aparició seva acaba en desmai o intent de suïcidi, i que és la "dama de los delirios" del títol. [...] El diàleg català és força més genuí, en fort contrast amb l'artificiositat de les tirades en castellà, amb lèxic arcaïtzant, hipèrbatons constants i una paròdia evident dels excessos retòrics del romanticisme castellà. Cal assenyalar, també com a fet curiós, la dificultat generada i les solucions que adopta per fer rimar versos en llengües diferents.», *ibid.*, p. 35.

7. En un moment donat, en Montero va traduir una adaptació dramàtica francesa de *Pickwick*, de Dickens, que es va estrenar al Teatre Romea, la qual va ser acollida amb cert desconcert per la crítica propera als sectors de la Lliga Regionalista. Vegeu Enric Gallén: «Dickens i el teatre català (1921-1965)», dins Sílvia Coll-Vinent i Marcel Ortín (ed.) (2013): *Dickens en la cultura catalana. La recepció i les traduccions*. Lleida: Punctum, p. 63-89.

Titella.- Aquí el defensem;  
 Som tres teatres que fem  
 Sols Teatre Català.  
 Pitarra.- Sí? A on?  
 Titella.- Al Paral·lel  
 Pitarra.- I hi va la gent?  
 Titella.- Ple cada dia.<sup>8</sup>

La posició de Montero pel que fa a la presència i l'ús literari de la nostra llengua, acollida per altres autors i/o llibretistes de revistes com el seu sogre Josep Amixh i Bert «Amichatis», o Alfons Roure, va evolucionar de tal manera que en els anys trenta els seus llibrets de revista eren escrits gairebé exclusivament en català, en un context farcit de nou de dificultats per regularitzar la presència del teatre en català en l'àmbit professional. En ple esclat de la presència escènica del teatre de Sagarra, i el mateix any de la publicació del *Diccionari de la llengua catalana*, de Pompeu Fabra, Montero hi feia reaparèixer el personatge de Pitarra, tanmateix amb una tessitura més ajustada a les noves “palpitacions del temps” republicà, tot reivindicant el seu retorn escènic i oposant el seu prestigi al de Sagarra:

Que els seus versos són millors  
 I és millor el llenguatge seu  
 Ves, quina gràcia! Llavors  
 no existia don Pompeu  
 Fabra, per dictar-nos normes  
 i no hi havia altres formes  
 nostra llengua de parlar-la.  
 Jo, ja ho deia francament:  
 “el català que ara es parla”  
 I parlàvem malament!  
 Si ell, que és poeta inspirat  
 l' escriu amb magnificència.  
 I jo, amb traça i experiència,  
 haguéssim col·laborat,  
 hauríem estat l'essència  
 del teatre desitjat.<sup>9</sup>

En un altre ordre de consideracions, i en un període que ens és més proper, a *Flor de Otoño. Una historia del Barrio Chino* (1974), de José M<sup>a</sup> Rodríguez Méndez, l'alternança de llengües, respon bàsicament a l'interès personal d'un escriptor madrileny que el 1939 es va establir a Barcelona amb la família, on va fer el batxillerat i va iniciar la carrera de Dret, uns estudis que va acabar a Saragossa. Durant una pila d'anys Rodríguez Méndez va exercir de periodista a *El Noticiero Universal*, i va estar sobretot molt especi-

8. *Montegoraff 1<sup>a</sup> Revista cinematogràfica en un acto, dividida en: prefacio, dos cuadros, dos películas y entreacto de variedades*. Barcelona: Imprenta Bonavia, 1914, p. 33-34.

9. *El “Papitu” Santpere. Setmanari sonor en dues planes i varies seccions, La Escena Catalana*, 370 (17 de desembre de 1932), p. 6.

aliment vinculat al moviment teatral català. Alguns dels seus textos dramàtics van ser estrenats i representats pel grup “La Pipironda”, que dirigia Àngel Carmona, i altres peces van ser representades pel TEU i l’escena professional de Barcelona. *Flor de otoño* ve a ser el seu testimoni de re/coneixement al llarg període de vinculació a Catalunya, uns quants anys abans de la definitiva incorporació de Rodríguez Méndez a la vida social i cultural espanyoles. En relació amb l’ús del català a l’obra, com assenyalen els autors, «el català vacil·lant que utilitza l’autor reproduceix les formes que va percebre en les seves estades a Barcelona, i per això hi ha errors i incongruències» (p. 217). Un model de llengua catalana que, d’altra banda, respon a un criteri preconcebut de Rodríguez Méndez, el d’un “xarnego”, que «lo capta como un elemento folklórico más de esta ribera mediterránea.» I afegia: «El catalán que escribo en ese drama contribuye a rellenar la caricatura. Es un lenguaje convencional y admisible en cualquier tipo de teatro. Es un catalán mío. No pretendo hacer la competencia a Pompeu Fabra, ni a Espriu, ni a Molas, ni a Fuster, ni a los restantes santones de la “llengua” de Maragall. Es un acto de libertad por mi parte, que me concedo con la venia de los doctos...»<sup>10</sup> Més clar l’aigua.

És una llàstima que els autors no hagin pogut incorporar al seu estudi un comentari sobre *Una història catalana. Un western català*, (2011-2013), un text de Jordi Casanovas, un jove dramaturg que es proposa exposar una “història” catalana, tot partint d’àmbits geogràfics i personatges tan contrastats com ara el món rural del Pallars i el dels *quillos* del barri de la Mina, amb el contrapunt del personatge d’un emigrant català que va anar a raure a Nicaragua. En aquest cas, el tractament de l’alternança de llengües, i la caracterització d’uns personatges que poden expressar-se lliurement, i per motius diversos, en les dues llengües en distints espais i territoris, reflecteix una realitat social i cultural contemporània molt propera a la de l’espectador actual. Com es pot percebre, *Una història catalana* representa una aproximació social i de tractament de l’alternança de llengües en els textos dramàtics ben distintes de les explicitades en la segona meitat del segle dinou o en la primera del vint ençà. Els separen entre cent-cinquanta i vuitanta anys de diferència, respectivament.

Sense cap mena de dubte, l’estudi de Rossich i Cornellà ha iniciat una línia de recerca, que queda oberta a la seva revisió, però sobre la seva necessària continuïtat i ampliació. Que en el nostre temps de globalització i qüestionament arreu del valor i la funció dels estudis humanístics i literaris, hi hagi encara investigadors com Rossich i Cornellà que malden per aprofundir en la nostra història lingüística i literària, és digne d’agrair i del meu més sincer reconeixement.

10. J. M. R. M. : «Conmigo mismo», *Primer Acto*, 173, octubre 1974, p. 16.