

Sagarra és, en aquest sentit, emblemàtic. Ferran de Pol reivindica la figura del poeta-dramaturg tot apel·lant als «accents amargants i profunds, punyents i colpidors que, çà i là, es feien sentir, amagats per ventura sota la bellugadissa d'un llenguatge vibrant, pintoresc, acolorit i inesperat», propi de l'obra del Sagarra anterior al 1936.<sup>103</sup> L'experiència traumàtica del de-

sastre nacional arracona, segons Ferran de Pol, l'aparent superficialitat d'aquesta literatura i ofereix un Sagarra «patètic, guarit dels mals de la facilitat, del virtuosisme i de l'aburguesament»,<sup>104</sup> un model prou representatiu dels valors literaris defensats pels «Quaderns de l'Exili».

\*

«normal» amb el públic enfront de l'actitud de determinats escriptors que adopten el castellà com a llengua literària, els quals són objecte d'una crítica contundent. És el cas de Josep Pla, autor d'*Humor honesto y vago*, i sobretot del Carles Soldevila d'*El Paris que yo he visto*, considerats per Pere Matalonga com una «mostra representativa de la literatura que es produeix avui a Barcelona. Trista literatura, de segur; perquè aquests llibres que dic fan molta pena» (Pere MATALONGA, *Llibres a Barcelona*, «Quaderns de l'Exili», núm. 5 [gener-febrer de 1944], ps. 9-10). Això no obstant, aquesta situació té un contrapunt esperançador en els valors nous, encara no coneguts però ineludibles; «els que a poc a poc, i com si diguéssim d'amagat, deuen forjar-se en el dolor d'aquests anys, que no serien terribles i, almenys, fossin purificadors» (*ibid.*, p. 10). Vegeu, en aquest sentit, Josep MASSOT i MUNTANER, *La presa del llibre català a la postguerra*, «Els Marges», núm. 7 (1979), ps. 88-102. La valoració de la literatura catalana del moment es basa sobretot, però, en les obres aparegudes a l'exili. Del balanç fet pels «Quaderns» sobre deu anys de literatura d'exili destaquen només quatre obres que, significativament, no són literatura de ficció: *Vida secreta*, de Salvador Dalí; *La formación de los pueblos de España*, de Pere Bosch Gimpera; *Diari d'un expatriat català*, del comte de Güell; i *Histoire spirituelle des Espagnes*, del canonge Carles Cardó, «pensades en català i impreses en llengua estrangera» (*vid.* Joan SALES, *En Bosch Gimpera*, «Quaderns de l'Exili», núm. 25 [gener-febrer de 1947], ps. 3-5).

<sup>103</sup>. FERRAN DE POL, *Davant d'una fotografia d'en Sagarra*, «Quaderns de l'Exili», núm. 9 (setembre-octubre de 1944), ps. 3-4.

L'edició de l'obra completa de Màrius Torres, mitificat com a poeta i com a home, constitueix el colofó de la tasca portada a terme des dels «Quaderns de l'Exili» durant els aproximadament quatre anys d'existència de la revista. Amb el retorn del grup de Coyoacan a Catalunya, l'any 1947, s'accentuen les divergències ideològiques que s'havien ja insinuat a les pàgines de la publicació mexicana. Les interpretacions posteriors de què són objecte els «Quaderns de l'Exili» o bé la reivindicació de la continuïtat del seu esperit, un cop deixada enrere la situació que dona títol a la revista, pertanyen a un altre moment històric. Qualsevol anàlisi s'ha d'emmarcar, per tant, en la seva conjuntura particular, al marge —sense, però, oblidar-ho— de tot el que s'ha esdevingut a partir de la desaparició de la publicació, que constitueix, en tot cas, el motiu per a un altre estudi.

MARGARIDA CASACUBERTA

<sup>104</sup>. *Ibid.*, p. 4.

## L'exili a Naufragis, per Maria Campillo

*Naufragis* és una peça escrita per Lluís Ferran de Pol el 1955 i publicada l'any següent dins el recull *La ciutat i el tròpic*, un llibre «d'ambient exòtic» —com el definí Martínez Ferrando al pròleg a la primera edició— producte de «l'experiència immediata, personal, doloridament viscuda» de l'exili. Tanmateix, no em proposo ací de tractar el tema de l'exili en allò que pugui tenir de testimonial o d'estricta reelaboració literària d'una realitat. No només perquè el conte en qüestió —més aviat la narració o el relat— no és pròpiament realista ni testimonial (encara que doni compte d'una realitat determinada), sinó sobre-

tot perquè el que m'interessa és veure com el tema —i la realitat que designa— serveix com a pretext, i com a pretext molt solvent, val a dir-ho, per plasmar, a través d'una «història d'exiliat», algunes preocupacions relatives a la condició humana que han tingut un lloc en la tradició literària moderna. Una d'aquestes, la que estructura el discurs en el seu doble caràcter de reflexió i de narració, és la de l'home enfrontat a una realitat estranya que no pot controlar i que acaba dissolent-lo en el no-res, i aquesta preocupació és vehiculada per l'autor i significada literàriament —a més de ser explicitada al títol— a través del concepte

«naufragi». És a dir, que, de fet, em proposo d'explicar *Naufragis* des del punt de vista del naufragi. He triat aquest aspecte perquè —a banda de la força connotativa que el seu ús explícit té en aquesta peça— em sembla que d'una manera o una altra és present a la major part de la narrativa catalana de l'exili, la qual, des de tendències diferents (des del realisme testimonial al psicologisme, i no cal recordar ara que quan parlem de literatura d'exili fem servir un concepte històric al qual no correspon mecànicament un sol model estètic) o des d'actituds filosòfiques diverses explica, preferentment, naufragis. Més precisament: naufragis individuals que són la conseqüència i la representació del naufragi col·lectiu. I que són, sovint, més coses, com és ara paràboles —amb el prestigi, si cal, de l'experiència i el testimoni— sobre el naufragi de les vides mal gestionades dels homes i de les col·lectivitats.

Naturalment que, prenent el concepte en el seu sentit més ampli i d'una manera genèrica, una quantitat considerable de producció narrativa moderna fa això —explicar naufragis—, des del mateix moment que algú va decidir d'intentar representar-se el món a través de l'antiheroi per comptes de fer-ho a través de l'heroi. Però ens referim ara, dintre la idea del fracàs individual produït pel desencaix home-entorn (que pot generar temes literaris tan diversos com el del «paradís perdut», el de la «redempció per l'art» o el de «l'ascensió de classe» i opcions estètiques diferents, la realista i la romàntica, sense anar més lluny), a alguna cosa més precisa: al discurs centrat en l'aïllament moral i social dels personatges com a producte de la seva inadequació a un medi «imposat», per factors externs i en l'edat adulta, que dificulta la supervivència pròpia dintre uns codis d'actuació considerats «aliens» perquè són diferents dels «apresos» o dels «triat». És així com la circumstància històrica —l'exili— intervé damunt un tema literari de tradició provada —l'estrangeritat. I aquest tema pot arribar a configurar-se filosòficament i literàriament de maneres diverses. Una és la del fracàs individual que es produeix com a conseqüència d'una acció voluntària errada o inútil, justament perquè aquesta acció es dona a partir d'una situació no-voluntària —un medi estrany, hostil o incontrolable— que modifica o trans-

forma, fins a buidar-lo, fins al *non-sens*, el sentit inicial de l'acció. És el cas de *Naufragis* i som a un pas, com es pot veure, de l'existencialisme camusià (el de *L'exili i el regne*, més aviat que no pas el de *La pesta*, malgrat les similituds temàtiques).

Es tracta d'un relat en primera persona, narrat des del present per un narrador-protagonista que explica la seva experiència des que posa els peus a Mèxic fins al present de l'acció, amb una breu aturada en els antecedents que serveix per donar compte de les circumstàncies externes que expliquen la seva presència en terres americanes i de les actituds que deriven d'aquestes circumstàncies. Així sabem que el narrador és un perdedor de la guerra d'Espanya que ha servit la causa republicana treballant com a metge a Sanitat Militar, ja que era, quan va esclatar la guerra, estudiant de medicina d'un curs elevat, i, per tant, no havia arribat a obtenir el títol. Després de passar pels camps de concentració francesos, arriba a Mèxic ple de projectes sobre ell mateix i la seva carrera, però, quan ha iniciat els tràmits d'ingrés a la facultat de medicina per tal d'obtenir el títol de metge, decideix, de sobte, per una colla de raons que ja veurem més endavant, marxar a una zona de la selva on s'ha declarat una epidèmia de febre groga per actuar com a sanitari. Ací comença un trajecte per una sèrie de pobles cada cop més selvàtics (primer Tuxpan, després Sant Rafael i finalment Riachuelos). La progressió cap al tròpic representa, paral·lelament, l'increment de l'epidèmia, de l'esgotament, de la calor i de l'hostilitat; elements, aquests, remarcats en un procés ascendent. L'hostilitat, al seu torn, té diferents orígens: el medi físic, els mateixos companys metges, que menystenen un col·lega en principi irreprotxable però sense títol, i els mateixos indis, que no poden valorar el diguem-ne mèrit de l'empresa sanitària i, en canvi, se senten agre-dits (fins a identificar els metges amb dimonis) per les mesures profilàctiques que, com en el cas de l'enterrament dels morts, afecten d'una manera greu llurs costums i creences.

En una de les etapes de l'itinerari, Sant Rafael, els sanitaris observen, enmig d'una vasta solitud, l'extensa ruïna d'una antiga colònia de conreadors francesos, provinents de la Martinica i establerts allí en temps de Porfirio

Díaz per ensenyar als camperols mexicans procediments de conreu. A Ria-chuelos, el protagonista fa sortir d'una barraca miserable una índia que té el marit atacat per la malaltia i, en girar-se, descobreix una dona rossa, d'ulls d'ambre, vestida i descalça com les índies, dòcil i servil com elles, però amb totes les característiques d'europea indianitzada (més endavant sabrem que és una supervivent de Sant Rafael aclimatada a la vida dels que la van recollir en la infància). Des de la perspectiva del narrador, «allò» és un monstre, que el repelleix i l'atreu alhora fins a l'obsessió; sigui com sigui, ell s'encara a la doble possibilitat de deixar morir el marit d'aquesta dona (allò que la lliga a la terra i a la civilització índies) o salvar-lo. I decideix salvar-lo, sobretot per salvar-se ell (que és el que pot lligar-la a la civilització occidental de la qual prové però que desconeix). I, a més, decideix salvar-lo amb un esforç exclusiu, contravenint explícitament al principi mèdic de no dedicar esforços inútils a un sol malalt ja condemnat i mirar per la majoria encara guarible. L'índi mor igualment, com preveia malgrat tot el protagonista, i aquest, prosseguint la cadena de fets consecutius que ha començat, inicia una relació amb ella que no té retorn. Jutjat severament per abandó de les seves funcions, és condemnat a ser lliurat a la seva sort. No podent, doncs, recobrar la identitat irrecobrable de l'índia, perd també la seva fins a dissoldre's, en un final impressionant, en la manca de consciència i en l'essencial ambigüitat que el personatge femení representava.

Vegem ara els mecanismes de construcció del relat a partir dels temes enunciats abans. *Naufragis* comença amb una proposició a demostrar, però aquesta proposició s'inclou com a segon terme «verídic» d'una introducció en condicional i feta des del present que exposa una situació en termes d'irreversible. Diu: «Si em quedés encara una ombra d'estimació de mi mateix, si em respectés ni que fos una mica, provaria de defensar-me. Em diria primer a mi i repetiria després als altres que no he tingut sort. Fins i tot podria carregar les tintes i afegir, en defensa pròpia, que he estat un home perseguit per una malastrugança tenaç i aferrissada. Aparentment, no em faltarien arguments. És cosa de fracassats tenir molts arguments. Sobretot,

com a bon mediterrani, em sento disposat a admetre, vivent i totpoderós, l'imperi de la fatalitat.»

Observem, doncs, els termes: en el cas de tenir una dignitat que ja no té però que ha tingut («encara»), el narrador admetria que una part del fracàs que de moment no coneixem es deu a unes circumstàncies externes a ell mateix i definides amb una evident progressió semàntica: «he tingut mala sort», «he estat perseguit per una malastrugança», he caigut sota «l'imperi de la fatalitat». Ara bé, immediatament —i com que no li queda la necessària estimació pròpia per agafar-se a aquests pretextos de manera exclusiva— admet, a través d'una construcció adversativa, la part d'error personal que s'afegeix al seu cas: «Però he de reconèixer que la meitat de les meves dissorts me les he ben buscades.» La conclusió a què arriba, i que constitueix el que abans he anomenat «proposició a demostrar», està formada, doncs, per la suma dels dos aspectes anteriors: el diguem-ne determinista i el diguem-ne opcional (que corresponen, respectivament, a la situació acceptada i a l'acció voluntària) i que són, per al narrador, «la veritat»: «I la veritat és aquesta: que quan un europeu accepta a Mèxic de posar a la seva porta un gran rètol que diu: *Ejerce sin titulo*, cosa que li permet fer de metge sense ser-ho, que quan un europeu es resigna a viure encauat en una ciutat tropical, sense projectes ni amics, amb l'únic tracte dels indis miserables, també podria posar a la seva porta un rètol que digués: Es viu sense títol, o es viu per equivocació, per mandra, per covardia, es viu perquè sí...»

Aquest és el balanç fet des del present; la resta del relat (que canvia immediatament el temps verbal: «Quan va esclatar la guerra d'Espanya...») és la demostració minuciosa d'aquesta proposició, la confirmació de la identitat explícitament establerta entre el motiu real «*ejerce sin titulo*» i el seu correlatiu simbòlic «es viu sense títol», del qual dóna raó el final del text, en recuperar, en els mateixos termes, el moment i el temps inicial de l'acció: «I així visc, així vaig tirant, per equivocació, per mandra, per covardia, perquè sí...».

Em sembla que no interessa ara —i, d'altra banda, és evident— mostrar l'estructura circular del relat i com hi incideix el seu caràcter autodiegètic.

Més aviat vull assenyalar les dues línies principals de la «demostració» que enllaça el punt de partida amb el de tornada. Una d'aquestes és donada per la progressió acumulativa dels elements circumstancials, externs, encara que determinats, del desastre. Això es relaciona amb la divisió, en sis parts, del discurs; cada part va recollint i amplificant els diversos motius referits a la «inadequació» i a l'«hostilitat» i estableix la gradació ascendent —amb un punt central de clímax, la part cinquena, molt més extensa que les altres— de la pressió del medi sobre el protagonista, paral·lela a la seva progressiva desintegració personal. Em refereixo, per tant, a la línia que focalitza els «graus» del naufragi, diferenciable de la que posa l'èmfasi en les causes fonamentals que l'originen, i que apareixen, de manera contrapuntada en relació amb la línia anterior, configurades entorn de dualitats. Dualitats bàsicament reduïbles a una de sola: la de natura-cultura suggerida pels termes «ciutat» i «tròpic».

La significació d'aquests termes no és, però, univalent ni pot identificar-se mecànicament amb equivalències geogràfiques estrictes. A la primera part, just després de l'explicació d'antecedents que veïem, el narrador estableix la primera dualitat entre la capital de Mèxic, «una ciutat sana, alçada a mig aire de l'ofegament del tròpic i de la neu eterna, a la "regió més transparent de l'aire"» (i «amb fraternal disposició d'ajut a homes com jo i en una situació semblant», afegeix de manera ben testimonial i fent referència als temps de Lázaro Cárdenas i a la seva bona disposició envers els exiliats) i —deia— contrasta Mèxic D.F., que permet un cert ordre de vida i uns projectes, amb els aiguamolls de les costes atlàntiques, «la terra baixa i calenta» a les boques del riu Nautla, on s'ha declarat el focus de febre groga. Més endavant veurem que aquesta primera formulació de la dualitat es transforma fins a adquirir un significat d'abast més essencial.

També a la primera part apareix, en termes de contrast, la reflexió sobre les causes de l'opció individual que desencadena el procés: acció immediata com a resultat del gust per l'aventura i el perill (per l'actitud diguem-ne «heroica») o acció pacient resolta en projectes (com és ara prosseguir els estudis) més humils i menys gloriosos. El narrador defineix com a «agitació

estèril» el que, ja inútilment, considera «un greu error».

De la segona part a la quarta —inclosa— es dona la doble trajectòria —geogràfica i psicològica— cap al tròpic, resolta literàriament, com deïem abans, en termes d'acumulació i reiteració de motius referents a l'hostilitat que no cal detenir-nos a examinar ara. Només em referiré a un aspecte: en un moment donat en què el cap d'expedició dona les instruccions als metges, adverteix que l'agent transmissor de la febre groga és la picada d'un mosquit anomenat «Stegomya», però que d'aquesta varietat només són perilloses les femelles («Al tròpic una femella pot ser fatal»). Aquesta advertència funciona, igual que altres incidències del trajecte —la més explícita és la devastació de Sant Rafael—, com a premonició.

La conseqüència de tots aquests elements és l'aïllament absolut del personatge, la seva solitud en un món estrany i ple d'estranyes, que marca la transició entre la quarta part i la cinquena. En aquesta és on es produeix la presa de consciència, per part del protagonista, de la dualitat: la concreció en termes explícits i en representació concreta (és ací on troba l'índia rossa) del que s'havia anat anunciant implícitament des de la segona part: la impossibilitat de conciliació de dues realitats, dues formes de vida, dues idiosincràsies irreconciliables. La importància que el narrador concedeix a aquesta constatació com a nucli del relat i, per tant, com a factor determinant de la situació que explica —recordem que el discurs té forma de «confessió»— queda demostrat per la centralitat que adquireix aquesta part des del punt de vista de l'estructura i pel canvi de temps verbal, que passa a ser present ja fins al final.

Hem dit que és ací on apareix la dualitat natura-cultura com a irreconciliable. Això és així perquè en aquesta peça (i a diferència d'altres tractaments d'aquest tema, com seria, per exemple, el d'Alejo Carpentier a *Los pasos perdidos*) el procés de dissolució se situa en el primitiu, en el vertigen d'aquest tròpic ofegador que posa de manifest tot el que hi ha de caòtic i de tràgic en la condició humana i que destrueix —substitueix en una mena de restabliment dels orígens— tots els esforços de l'home per allunyar-se de les dependències naturals i constituir-se com a ésser aproximadament lliure. Dit

d'una altra manera, l'ordre natural és el caos enfrontat a l'ordre «humà» i la tragèdia és que l'home oscil·la entre els dos ordres i és, per tant, un producte essencialment ambigu.

El primer grau d'aquest triomf de la naturalesa sobre la civilització (i, més concretament, en els termes en què es planteja la situació al relat, del tròpic sobre Europa, i ja he dit abans que «ciutat» i «tròpic» no tenien una significació univalent), s'apareix al protagonista a Sant Rafael. A l'antiga colònia francesa en ruïnes han aparegut «abjectes excrescències que s'han arraïmat a les velles construccions» en forma de barraques de palla, etc., i la vegetació, abans ornamental, ha crescut sense control, aegantada i invasora, per les parets, els antics jardins i els sostres enfonsats. És una anticipació del destí del mateix narrador, que, abans d'arribar a Riachuelos, l'últim i definitiu estadi del viatge, ja es demana pel sentit de «tota aquesta agitació». A Riachuelos, com sabem, troba una imatge colpidora: la francesa indianitzada, «monstruosament bella», diu, que l'atreu d'una manera irresistible com l'atreuen les restes d'arbres embarrancats a la platja, «arrencats segurament de soca-rel i vinguts ací de qui sap on. El llarg viatge per mar els ha deixat pelats, blancs, polits com ossamentes». Unes despulles que han adquirit formes estranyes i primiceres (pop, cavall, serpent, sina, fallus) i amb les quals arribarà a identificar-se perquè, de fet, s'hi reconeix, com es reconeix en la dona, i sap fins a quin punt el representen: «Miro l'estranya platja, vasta, plena d'aquestes soques de formes inquietants. I penso que totes aquestes despulles han vingut a raure aquí, jo i aquesta dona entre elles, des de lluny, i que han perdut en el viatge la saba i la verdor, el sentit i el destí. Tots hem naufragat. Tots hem estat varats en aquesta platja...»

No es tracta, doncs, d'un problema de nostàlgia, sinó d'un problema d'identitat. Cal dir que, per al narrador, el que resulta més inquietant de la dona és l'ambigüitat d'identitats que reflecteix: «Ara fa poc, una dona arraulida en un racó de la cabana batia les mans amb un ritme primitiu i tristíssim, però aquella no pot ser la dona que ara tinc al davant. Aquesta no hauria pogut sorgir del mite selvàtic del foc, del moresc i del batre de mans.» Interrogada sobre els seus orígens, ella estableix, amb dos mots, una diferen-

cia entre la seva vida («aquí») i la seva procedència («allà»). «Allà... Aquí... Tristesa infinita de dues paraules. Plantejament exacte, esborronador, del seu destí [...]. Però més terrible que la separació de l'allà i de l'aquí, la seva confusió, la seva mescla.» Naturalment, «allà» és Europa, els seus pares francesos; «aquí» és «aquesta terra maleïda, malalta, calenta, obscura, primitiva...», «Aquí és aquesta barraca, aquest fum, aquesta calor de forn...»

És en aquesta oposició d'identitat-arrelament on s'estableix progressivament el mite dualisme entre un aquí d'estrangeritat i un allà irrecuperable. Irrecuperable perquè l'aquí engoleix l'allà en una de les variades formes de devoració que configuren el tema del «viatge sense retorn» comú a una gran part de la narrativa de l'exili i que trobem, per exemple, en Ramon Vinyes i a *Tots tres surten per l'Ozama* de Vicenç Riera Llorca, a *Les dues funcions del circ* d'Avellí Artís-Gener i a *L'ombra de l'atzavara* de Pere Calders, el qual utilitza, per explicar el seu personatge, expressions tan contundents com «El país se'l menjava lentament, amb una flemàtica masticació de rumiant».

Perquè és, precisament, el país, el que es menja els personatges d'aquestes novel·les i, també, el protagonista del relat que ens ocupa. Per al narrador, ell mateix és la veu antiga de la sang de la dona índia, i el marit és la terra on ha viscut. Però és el marit —i, doncs, la terra—, que fa de pescador de taurons, qui li tira l'ham a ell —convertit en tauró en una imatge recurrent que apareix fins al final— i que l'enfitora a través d'ella, continuant el seu ofici fins i tot després de mort. I contra aquesta força res no pot fer «la veu antiga de la sang» representada per la cançó francesa «*Sur le pont d'Avignon, on y danse, on y danse...*» (i —fixem-nos-hi— és, significativament, una cançó, no una altra cosa) que ell li canta sovint perquè a ella li agrada escoltar-la encara que no l'entén. La voracitat de la terra engolirà, fins i tot, aquest minúscul senyal de la «veu antiga d'enllà del mar» en dissoldre, com veurem, el seu contingut referencial.

A l'última part del relat, l'home que havia arribat a Mèxic ple de projectes «nobles i magnífics», conscient de ser —cito del començament— «una voluntat lliure, un destí autònom i sobirà, únic, només igual a mi mateix», ha

estat condemnat a la seva sort. Ha penjat a la porta del seu tuguri un gran rètol que diu «*Ejerce sin título*» i allí rep la clientela que els curanderos rebutgen o s'espolsen. A la nit, per consolar-se, beu el tequila que ella li serveix, dòcil, fins que cau. Absorbit pel tròpic, ha passat a formar-ne part: «Aspiro amb avidesa la fortor densa, feta d'humitat i de barcaça, de fruites podrides i de llot, de peix assecat al sol i de femta característica d'aquesta banda de la ciutat... Sóc un tauró amb l'ham a l'entranya... *Ejerce sin título*... Sempre, fins ara, després de cada aventura, ha succeït quelcom que, a darrera hora, m'ha deixat malmès però lliure, ensagnat però solitari... He engolit el darrer esquer?... Visc amb ella. Sovint canta, amb una pronunciació deplorable, la vella tonada, i el pont d'Avinyó pentina per un moment l'ample corrent del Nautla, després

perd un a un els arcs i resta penjat, frèvol i vacilant pont tropical... Aquí ens estem ella i jo, sense esperar res, amb la inútil certitud que no som ben bé d'aquí, però convençuts que mai no fugirem, agafats de la mà, d'aquests aiguamolls pestilents i calitjosos. [...] I així visc, així vaig tirant, per equivocació, per mandra, per covardia, perquè sí...»

Com havíem anunciat, el discurs es tanca amb aquest enllaç amb la «proposició a demostrar» i, doncs, amb la verificació —amb totes les conseqüències— de tot allò que hem anat assenyalant seguint la «demostració» és a dir, llegint el relat com el mateix relat proposa, com una paràbola de l'exili i, també, com una reflexió sobre els avatars a què està sotmesa la pretesament lliure condició humana.

MARIA CAMPILLO

## El moviment poètic de la postguerra valenciana, per Mavi Dolç i Assumpció Bernal

Literàriament parlant, la postguerra reuneix unes característiques peculiars. Hom tendeix a pensar que als ulls del nou govern del dictador el País Valencià era una zona menys perillosa que altres regions de l'estat pel que fa al nacionalisme polític.<sup>1</sup> El buit his-

toriogràfic és, tanmateix, aclaparador, i la nostra manca de coneixements sobre el període abraça no sols el lent

tebració nacional. Durant la República el sistema de partits catalans s'estructura al voltant de la Lliga Catalana —ja en procés de davallada—, l'Esquerra Republicana i la CNT. El catalanisme, en aquests moments, i amb l'ajuda de l'Estatut i de la Generalitat, havia armarat ja els programes i el comportament de tots els grups polítics, fins i tot els anarquistes.

El valencianisme polític, altrament, mai no havia aconseguit influir més enllà dels limitats termes de l'intellectualisme més conscienciat amb els problemes del País. Tots els intents per aconseguir representació política van fracassar, fins i tot l'experiència de la Unió Valencianista. Amb la República, l'Agrupament Valencianista Republicà va assolir de col·locar dos dels seus membres com a regidors de la ciutat de València en les eleccions del 14 d'abril de 1931, i l'Esquerra Valenciana obtenia una acta de diputat en les generals del 16 de febrer de 1936 (l'escó serà per a V. Marco Miranda, que una vegada a Madrid s'integrarà en la minoria parlamentària d'Esquerra Catalana). La situació política per al valencianisme semblava la ideal per fer el salt definitiu endavant quan el cop militar d'aquell any deturà qualsevol projecte de caire nacionalista. D'altra banda, hem de referir-nos necessàriament a la falta de vertebració que patia —i encara pateix— el País, fet que dificultà i impedí l'assoliment d'una mancomunitat de la qual es parlava des del 1907, i d'un estatut d'autonomia que ja es veia pròxim quan esclatà la insurrecció militar.

1. Galícia, Euskadi i Catalunya havien aconseguit d'estructurar uns partits nacionalistes al llarg del primer terç del segle que durant la República ja eren ben representatius en l'espectre polític de cadascun d'aquests territoris, encara que amb diferent vitalitat i força. Galícia s'havia dotat el 1931 d'un Partido Galeguista que aconseguí la consolidació d'un galleguisme de masses i la creació d'una certa consciència nacional gallega, però no reeixí a l'hora d'erigir-se com a partit hegemònic. El Partit Nacionalista Basc, amb una història més dilatada —els primers èxits electorals els assolí amb la integració, el 1898, d'un sector de la burgesia no monopolística bascaïna—, havia aconseguit que, en la seua lluita per l'hegemonia política, s'identifiqués el partit amb l'únic País Basc possible. Malgrat que les candidatures del Front Popular van resultar més votades que les del PNB a les eleccions del febrer de 1936, el Partit Nacionalista Basc s'assegurà —gràcies a la necessitat que tenia el govern republicà de la fidelitat del PNB envers la República— l'aprovació de l'Estatut d'Euskadi i la presidència del nou govern, és a dir, l'hegemonia en la política basca. Pel que fa a Catalunya, és ben sabut que la presència del regionalisme aviat hi esdevé hegemònica i que la presència de la Lliga en les institucions catalitzà la ver-