

Les Labourdins de la côte confondent souvent *nau* et *daut*, *hau* et *dauk*, *gaitu* et *dauku*, c'est-à-dire, qui'ls prennent le complément direct d'objet au sens de complément-datif. C'est une grosse erreur.

Afortunadament, Fernández no s'enfronta a aquesta qüestió des de la perspectiva de la gramàtica normativa, sinó de la gramàtica descriptiva, i fins i tot, segons l'autora, de l'ús desinhibit.

En resum, *Basc per a catalanoparlants* constitueix una introducció utilíssima tant per als no iniciats en la lingüística basca, com per als que cerquen determinades clarícies sobre aspectes fonamentals de les llengües ergatives en general i de la llengua basca en particular, amb una atenció especial al marcatge de datiu, amb una exposició senzilla i amena, plena de referències extralingüístiques que dinamitzen la lectura i situen el lector emocionalment en el passat recent i en el present de la llengua basca, tan pròxima i tan llunyana, ahora, de la llengua catalana. No podem fer altra cosa que recomanar-ne vivament la lectura.

Daniel LUJÁN CAZALILLA
Institut d'Estudis Catalans

FOGUET I BOREU, Francesc (2016): *El teatro catalán en el exilio republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento (Biblioteca del Exilio. Anejos, 28), 203 p.

Francesc Foguet concreta en *El teatro catalán en el exilio republicano de 1939* dues labors que mereixerien, si més no, un llibre cadascuna: d'una banda, un treball de síntesi sobre el que fins ara havia estat divulgat sobre el teatre català de l'exili republicà de 1939; de l'altra, una lectura interpretativa de la seva pròpia recerca. De la combinació d'ambdues perspectives, en surt un volum que, ara per ara, és únic en el seu àmbit.

L'autor ha consultat pràcticament tota la bibliografia que durant les quatre últimes dècades ha aparegut sobre l'exili, amb una atenció especial a les publicacions de tota mena que han recollit aspectes diversos de l'activitat cultural, literària i teatral catalana iniciada amb l'èxode del final de la Guerra de 1936-39, des de l'obra simbòlicament inicial *La literatura catalana a l'exili* (1976), d'Albert Manent; l'ha analitzada i hi ha aplicat un criteri de prelació d'acord amb l'objectiu que perseguia amb aquest llibre, i n'ha extret unes conclusions provisionals molt sòlides. Després, s'ha lliurat a una labor de recerca amplíssima que abasta un gran ventall, gairebé exhaustiu, de les publicacions periòdiques dels centres i els casals catalans d'arreu del món entre 1939 i 1975, de les revistes de diversos grups d'exiliats i d'un nombre significatiu dels fons personals d'escriptors que van viure l'experiència de l'èxode i que avui es troben a disposició dels estudiosos. Finalment, ha realitzat una lectura analítica de les dues grans fases de la seva labor i n'ha establert unes conclusions generals d'un gran valor pel que són per si mateixes i pels camins que obren al futur.

El cos del llibre s'estructura en una presentació, sis capítols i unes conclusions. En la presentació, Foguet assegura, amb la modèstia que el caracteritza, que l'estudi és solament una primera aproximació al tema que dona títol al volum —el desplegament posterior del treball demostra, però, que ens trobem davant de molt més del que anuncia l'autor— i afirma que les representacions teatrals «son uno de los aspectos más apasionantes y admirables del exilio republicano catalán de 1939: el esfuerzo cultural que, contra viento y marea, llevaron a cabo los refugiados. Como en el caso español, exilio catalán a todas luces desde el punto de vista político, por la persistente y profunda desunión de las fuerzas republicanas, pero cuando menos generó unas prácticas culturales muy ricas y variadas que constituyen una herencia muy digna de ser recordada» (p. 18). En realitat, en aquesta presentació Foguet ja fa una excel·lent aportació al coneixement del teatre de l'exili en assenyalar i començar a documentar l'activitat de tres persones que, provinents del món teatral català de preguerra, desenvoluparan una gran activitat posterior en la cultura, en la qual s'integraran de ple, dels països americans que els van acollir: Eduard Borràs (1907-1968), Manuel Valldeperes (1902-1970) i Assumpció Casals (1896-1975). Com és evident, obre un

camí de recerca molt atractiu i on els estudiosos tenen una gran labor per fer a partir d'altres noms que l'autor esmenta, entre els quals figuren Maria Lluïsa Algorra, Avel·lí Artís Gener (Tísner), Paulí Massip o l'interessantíssim Álvaro de Orriols.

En el capítol primer —«Europa 1939»—, Foguet reporta les notícies de les primeres activitats teatrals en els camps francesos d'internament, amb remarca especial dels casos d'Agde i Argelers. I també assenyala les ciutats i les institucions on es van concentrar la major part d'intel·lectuals catalans exiliats, sobretot els que tenien relació amb el teatre: Tolosa de Llenguadoc, Roissy-en-Brie i Montpeller. D'altra banda, dedica unes pàgines molt notables, per la precisió, a la represa de l'escriptura teatral d'alguns escriptors, entre els quals destaquen, ja entre 1939 i 1940, a França mateix i impulsats per la idea d'assegurar la continuïtat cultural, l'infatigable Ambrosi Carrion, Domènec Guansé i Ramon Vinyes. Altrament, l'autor del llibre dedica també unes pàgines magnífiques, lleugerament i convenientment apassionades, a l'activitat literària i extraliterària d'escriptors com l'irreductible Josep Pous i Pagès, Carles i Ferran Soldevila, el polèmic Joan Puig i Ferrer, Josep M. de Sagarra, Rafael Tasis i Agustí Bartra —autor d'una de les novel·les més interessants de l'exili republicà en qualsevol llengua, *Crist de 200.000 braços*, avui massa oblidada.

En el capítol segon —«Raons»—, l'autor planteja una de les qüestions essencials d'aquest estudi: per què calia continuar fent cultura davant de les necessitats preemptòries i tota mena d'adversitats que es derivaven de la derrota republicana i de l'exili subsegüent? Podem trobar respostes explícites en escriptors tan diferents com Josep Carner, Rafael Tasis o Agustí Bartra. I els tres coincideixen en el que és essencial: el primer deure de la cultura catalana és existir, i l'exili en pot assegurar, tot i les gravíssimes dificultats, la supervivència, que està en perill gravíssim a l'interior del país per causa de la ferotge repressió franquista. Foguet escriu: «Esta necesidad categórica dimanaba de considerar el concepto de cultura como integrado en el ideal de Cataluña. [...] Si había algún consenso entre el exilio político e intelectual —muy atomizado— era precisamente éste: el imperativo de reanudar la actividad cultural, de seguir adelante una vez pasado el estado de shock» (p. 50-51). I això val per a qualsevol branca de la cultura del país, també per al teatre, potser especialment per al teatre, perquè als fonamentals components estètics i educatius, hi afegeix els de la sociabilitat i la visibilitat, cosa que es pot combinar mitjançant un catalanisme molt ampli que aplegui les comunitats d'exiliats catalans. La llengua catalana s'ha de convertir, a través del teatre sobretot, en el símbol de concòrdia que aplegui les tradicions polítiques, molt diferents, que conviuen a l'exili i que, a més, s'han de sumar a la dels emigrats —sovint per raons econòmiques—, de molt abans de la guerra. El teatre català havia de ser, doncs, una expressió bàsica i irrenunciable de la cultura nacional, és a dir, de la pàtria.

Els capítols següents del llibre estan dedicats a l'activitat escènica catalana a les ciutats on es va produir la màxima activitat teatral entre 1939 i 1975. El tercer —«Toulouse»— dona notícia àmplia i clara —en un marc de síntesi, és clar— de les representacions que van tenir lloc als tres centres de recepció de Tolosa de Llenguadoc, mitjançant les respectives companyies d'aficionats: el Casal Català, la Llar de Germanor Catalana i Terra Lliure. La riquesa de la informació i l'ordenat detallisme de l'exposició que en fa l'autor del volum no em permet d'entrar amb una mica més de detall en unes pàgines prou reveladores d'aspectes molt diversos de l'exili —per exemple, el de les raons ideològiques, i també personals, de les escissions en els centres catalans de la diàspora i el reflex d'això en l'àmbit teatral.

En el capítol quart —«Buenos Aires»—, Foguet analitza l'evolució de les representacions, al Casal de Catalunya, de la seva Secció d'Art Escènic, que, sobretot durant els anys quaranta i cinquanta, va dur a terme una labor molt intensa, fet que, juntament amb l'activitat de les seccions escèniques dels centres catalans d'altres ciutats argentines —Córdoba, Mendoza i Rosario— determinen que l'Argentina sigui el país amb una més àmplia vida teatral catalana de l'exili de 1939. En aquest sentit, són molt significatives les opinions de crítics, o d'activistes que actuaven com a crítics, com Jordi Casanova —pseudònim de Josep Cabré i Bru— o Hipòlit Nadal Mayol, que van suggerir que la programació i les activitats de la SAE del Casal de Catalunya es convertissin en la llavor del Teatre Nacional català —no n'usaven el nom, però— que les circumstàncies feien del tot impossible a la Catalunya dels anys 1940. Tanmateix, la renovació a fons de l'escriptura i la programació, tal com assenyala Foguet, va ser sempre la qüestió

pendent del teatre català representat a l'exili, malgrat els esforços de persones benemèrites, com Jordi Arbonès a Buenos Aires o Gabriel Fradera a la Ciutat de Mèxic, entre altres. D'altra banda, el Casal de Catalunya és l'únic que va disposar d'un grup destinat a la representació d'autors argentins, òbviament en castellà, i que va oferir una programació entre 1946 i 1949 amb la finalitat doble d'interessar els exiliats pel teatre del país i acostar la societat argentina al centre i a les seves activitats. Ara com ara està per investigar fins a quin punt ho va assolir.

Les activitats de l'Agrupació Catalana d'Art Dramàtic (ACAD) de l'Orfeó Català de la Ciutat de Mèxic centren l'atenció de Foguet en el capítol cinquè —«México D. F.»— del llibre. Aquesta secció teatral, dirigida pel dramaturg Avel·lí Artís i Balaguer i encapçalada per l'actriu Emma Alonso a partir de 1950, va ser l'única relativament professionalitzada de l'exili. La seva trajectòria va quedar profundament marcada per la personalitat d'Alonso, casada amb l'empresari Dalmau Costa, que va ser, igualment, la patrocinadora del premi per a textos teatrals inèdits «Àngel Guimerà» (1952-1958). Aquest premi, al costat del que es concedia anualment en els Jocs Florals de l'exili, va esdevenir el més important atorgat fora de Catalunya entre 1939 i 1975. L'autor del llibre ens dona una detallada notícia de l'evolució del premi, de les peces que hi van ser premiades i dels incidents provocats pel caràcter fort tant d'Emma Alonso com d'Avel·lí Artís i Balaguer.¹

En el capítol sisè —«Dramaturgies»—, Foguet constata que la presència de l'èxode i l'exili de 1939 és relativament escassa en les obres escrites pels dramaturgs catalans expatriats i només apareix, de vegades indirectament, en algunes peces d'Ambrosi Carrion —del qual ens ofereix una primera, però molt minuciosa anàlisi, plena de suggeriments, del seu fons documental, dipositat a la biblioteca de l'Abadia de Montserrat (p. 137-138, nota 341)—, Ramon Vinyes, Josep Carner, Lluís Capdevila, Agustí Bartra i algun altre. És només en aquest capítol on trobo una certa mancança interpretativa —sempre tenint present, però, que el llibre de Foguet és, per damunt de tot, descriptiu i que, per tant, la mancança és secundària: un paràgraf que esbossi les causes de l'absència temàtica de l'exili.²

El cos de llibre es tanca amb unes «Conclusiones», que, a partir de les que recull com a tals Foguet i les que es poden trobar al llarg de l'estudi, intento de resumir tot seguit.

En els camps d'internament de França, l'activitat teatral i parateatral dels primers mesos de l'exili se centra en espectacles molt breus, sovint improvisats, que només tenen dues finalitats: l'entreteniment dels grups d'exiliats, més o menys aleatoris, de l'Espanya republicana que es van formant en aquests camps, i la creació d'un cert clima de comunitat a l'entorn dels valors republicans, encara que els espectacles mínims que basteixen els internats, en català o en castellà, hi tinguin una vinculació ideològica, amb aquests valors, molt llunyana o inexistent.

Quan els exiliats catalans arriben als seus llocs, provisionals o definitius de destinació, a Europa o, sobretot a Amèrica, entren en contacte immediat amb els casals o centres catalans ja existents, en alguns casos des del segle XIX, o en creen de nous. Una conseqüència directa de l'entrada dels nouvinguts en els casals és la reactivació o la creació de grups teatrals emparats pels centres, cosa que converteix la llengua —el gran lligam entre els emigrats antics i els exiliats nous— en instrument d'afirmació col·lectiva davant la persecució franquista de Catalunya com a nació i de la llengua i la cultura que la defineixen. El teatre, considerat per l'humanisme il·lustrat com l'art social per excel·lència, n'és la realització privilegiada. L'afirmació és, sobretot, intracomunitària, dels catalans exiliats davant d'ells mateixos, i només en segon terme ho podrà ser davant les societats d'adopció i, en definitiva, davant la comunitat internacional.

La diversitat ideològica i social de les comunitats catalanes, i la diferència d'objectius polítics i estètics dels seus membres, obliguen a la representació d'obres d'una tradició en què dominen autors vuitcentistes (Frederic Soler i, sobretot, Àngel Guimerà) modernistes (Apel·les Mestres, Santiago Rusiñol, Ignasi Iglésias, Adrià Gual) i algun de posterior que ha obtingut un ressò especial entre el públic

1. Fa uns anys es va publicar un llibre interessant sobre Avel·lí Artís i Balaguer de Diana Coromines: *Avel·lí Artís i Balaguer. Vida i obra*. Pròleg de Francesc Foguet i Boreu. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2014.

2. Un estudiós no pot fer altra cosa en l'estat actual de la recerca.

(Josep M. de Sagarra). A partir de finals de la dècada del anys quaranta del segle passat, quan el franquisme permet, amb restriccions greus, la recuperació de les representacions de teatre català a Catalunya, els escenaris de l'exili comencen a fer atenció als autors i les peces de més èxit estrenats a Barcelona. Així es va configurant un panorama teatral —mai no es pot parlar de sistema— de l'exili en què la funció emblemàtica o nostàlgica d'una obra, la diversió d'un públic que, en conjunt, no és gaire exigent ni té voluntat renovadora, o la simple comercialitat pesen més que altres qüestions que són decisives per al present i el futur d'un teatre. La funció sociabilitzadora dels casals catalans, les seves característiques, la seva tradició institucional, sempre és més determinant que l'estricta dimensió estètica de les representacions.

La trajectòria de les seccions teatrals dels centres és molt semblant en tots els casos: un període d'efervescència i d'augment de l'activitat durant els anys quaranta; el manteniment, a grans trets, de l'activitat durant els anys cinquanta i els primers seixanta, combinat amb alguns intents de renovació de les programacions —que no s'aconsegueix mai plenament— i una relativa obertura a les societats d'acolliment —potser no es podia fer gran cosa més, ateses les limitacions personals, artístiques i estructurals amb què es treballava—, que té un ressò restringit i que, només de tant en tant, arriba al conjunt de la societat de la ciutat d'adopció, i el declivi progressiu, indeturable, a partir de mitjan anys seixanta i durant els setanta, encara que és l'època en què els intents renovadors són més interessants. Els canvis en els costums ciutadans provocats per la generalització de la televisió, l'organització familiar de l'oci del cap de setmana amb l'extensió de l'ús particular de l'automòbil, i també un cert allunyament de la segona generació d'exiliats de l'activitat general de casals i centres —que, altrament, no acabaven d'oferir un teatre que pugui interessar immediatament a la nova generació— expliquen, si més no en part, l'esllanguiment de les representacions dramàtiques entre els exiliats.

Amb l'excepció parcial de l'Agrupació Catalana d'Art Dramàtic (ACAD) de l'Orfeó Català de Mèxic, les agrupacions teatrals no van sobrepassar mai la frontera de l'amateurisme, tant pel que fa als actors com als directors. És evident que això, ben comprensiblement d'altra part, en restringia de manera molt greu els objectius i l'eficàcia, sovint tot i la voluntat dels implicats. Més enllà d'algun cas personal, més que meritori, mai no es va poder produir un coneixement real i continuat de les noves tendències del teatre internacional per part d'uns grups que s'havien de fonamentar en el voluntarisme dels seus membres i en imponderables personals —com la formació i el gust dels directors o també, de vegades, les necessitats generals del casal que els acollia. Altrament, la dependència exclusiva del públic dels centres catalans, necessàriament reduït i amb unes preferències molt fixades, encara restringia més les possibilitats d'evolució i progressió estètica d'aquestes agrupacions.

Els premis a l'autoria convocats a l'exili —com el premi dels Jocs Florals o el Premi Àngel Guimerà— van complir perfectament la missió d'assegurar la continuïtat de l'escriptura teatral en català durant els anys més durs de la repressió a l'interior. Però els autors premiats, i molts altres de no premiats, van oferir obres d'un interès literari variat, però que només van ser dutes a l'escenari amb greus dificultats i, així, els autors no en van poder treure les conseqüències teatrals pertinents. Molts d'aquests autors, grans i allunyats del seu públic natural, no van poder renovar —ni si ho van voler— les dramaturgies pròpies en el sentit en què ho feien els nous llenguatges teatrals. La seva actitud, la seva voluntat d'escriptura dramàtica en plena adversitat i durant molts anys, va ser molt lloable, però no va tenir l'eficàcia escènica que, en altres circumstàncies, hauria pogut tenir. Pel que fa als autors nous, que es van donar a conèixer a través dels premis esmentats, només es van consolidar en casos comptats. Quant als autors que van aparèixer vinculats a les activitats escèniques d'algun casal, tot i uns inicis esperançadors, com Núria Ripoll o Odó Hurtado, no es van consolidar en un medi que, emocionalment, els acollia bé, però que no els donava els instruments necessaris de progressió —deixant de banda, aquí, el factor personal, que no podem ignorar.

La producció teatral catalana de l'exili republicà només va reflectir aquesta experiència, i la de l'èxode inicial, d'una manera limitada, és a dir, circumscrita a unes quantes obres, no gaires, dels autors que les van viure. A més, fent abstracció de l'indubtable qualitat de diverses aportacions —sobretot, de Carner i de Bartra—, la renovació del llenguatge dramàtic hi va ser discutible i, sovint, molt escassa.

El llibre es completa amb un pròleg —del professor Manuel Aznar, director de la magnífica col·lecció que publica l'estudi de Foguet—, una excel·lent bibliografia i un annex utilíssim on l'autor recull, de manera relativament sintètica, però destacant les contribucions més rellevants, l'activitat teatral en els casals catalans de ciutats no tan significatives, en aquest aspecte, com les que són el centre dels capítols 3, 4 i 5 del llibre, però que no poden quedar oblidades: Caracas, Còrdova, Mendoza, Rosario, Santiago de Xile, Montevideo, Nova York i París. Només he de lamentar, i això no és atribuïble a l'autor, que *El teatro catalán en el exilio republicano de 1939* no inclogui, també, un índex onomàstic final.

En definitiva, el llibre de Francesc Foguet, documentadíssim, bastit sobre un positivisme aplicat amb un gran rigor, d'orientació eminentment descriptiva, però obert a l'anàlisi i a la interpretació documental, és des de la seva aparició un referència indefugible, de consulta i lectura obligada, per als estudiosos del teatre català contemporani, i més àmpliament, de la literatura catalana del segle xx, i per a qualsevol interessat en la sociologia cultural de l'exili català de 1939-1975.

Miquel M. GIBERT
Universitat Pompeu Fabra

GÓMEZ DURAN, Gemma (2016): *Gramàtica del català rossellonès*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Textos i Estudis de Cultura Catalana, 205), 193 p.

El llibre de la jove lingüista barcelonina Gemma Gómez Duran és una descripció general i molt completa del rossellonès contemporani, bàsicament sincrònica però amb freqüents referències diacròniques. La gramàtica s'hi concep en el sentit més ampli, des de la fonètica fins a la morfologia i la sintaxi, i hi veiem un capítol per a cadascun d'aquests temes: «Fonètica i fonologia» (p. 29-60), «Morfologia» (p. 61-120), «Sintaxi» (p. 121-169). Se n'exclou el lèxic malgrat que n'hi ha alguna referència i un bon recull d'adverbis dins l'apartat de la sintaxi. Un capítol introductor («Introducció», p. 9-27) ens dona el marc geogràfic, històric i sociolingüístic del dialecte, amb una justificació de la llengua de la redacció, qüestió que comentarem més endavant, tot avançant que és una mica sorprenent en un treball situat en el registre de la divulgació de la recerca (o de la tesi universitària), que és el de la col·lecció «Textos i Estudis de Cultura Catalana» de les Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

L'espai geolingüístic que s'estudia correspon a les comarques del Rosselló, del Vallespir, del Conflent i del Capcir. Amb raons justificades a partir d'enquestes pròpies, l'autora exclou tota la Cerdanya, tant la francesa com l'espanyola, del dialecte rossellonès (p. 22). Un espai geolingüístic que coincideix amb el que estableixen també els manuals de Joan Veny (*Els parlars*, diverses edicions) o el més recent de Joan Veny i Mar Massanell (*Dialectologia catalana*, 2015).

Les dades de partida han estat recollides per la mateixa autora, en particular en enquestes a parlants de diversos punts, fetes entre el 2008 i el 2010, que es combinen sovint amb dades de textos d'autors del s. xx (esporàdicament d'altres èpoques). El llibre té l'origen en la tesi doctoral llegida a la UAB el 2011, de la qual no se'n separa gaire (s'han retallat alguns apartats i s'han compendiat algunes explicacions). Diguem també que el llibre és presentat amb molta claredat, amb els quadres pertinents, i amb l'acompanyament de l'explicació d'alguns conceptes que es preveu que no són coneguts pel lector general. De manera que, amb l'atenció a aquestes explicacions i una mínima immersió en la terminologia gramatical actual, el llibre es fa ben assequible al lector comú que estigui habituat a la transcripció fonètica. La transcripció fonètica que s'hi fa servir és l'anomenada ampla, és a dir, es tracta de fer constar els trets fonamentals, passant per alt detalls de combinacions contextuais. L'autora creu que amb aquest criteri d'observar la part fònica bàsica i més perceptible a l'orella general cal excloure la diferència entre la *r* general i la *r* uvular, d'influència francesa (un tret ben característic del rossellonès). També s'exclouen les diferències de realització de la vocal neutra final, que poden anar des d'una (gairebé) *e* oberta a una (gairebé) *o* oberta. Es tracta doncs d'una descripció més fonològica que no pas fonètica, cosa que és pertinent per als propòsits i els destinataris del llibre.