

---

This is the **published version** of the bachelor thesis:

González Tura, Oriol; Aulet, Jaume. Agustí Bartra : de Xabola a Crist de 200.000 braços. La recerca de la veu. 2009.

---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/47977>

under the terms of the  license

**Agustí Bartra:**  
**de *Xabola* a *Crist de 200.000 braços*.**

**La recerca de la veu**

Oriol González Tura

## Índex

1. Introducció	3
2. <i>Crist de 200.000 braços</i> (1974)	5
2.1. Estructura	5
2.2. Personatges	7
2.3. El camp de concentració	13
2.4. Simbolisme	18
2.5. Gènere i gèneres	21
2.6. Recepció de la novel·la	23
3. De <i>Xabola</i> a <i>Crist de 200.000 braços</i> : procés d'elaboració	25
3.1. Els orígens. Cronologia i material	25
3.2. Els canvis	29
3.2.1. L'estructura	29
3.2.2. El text	33
4. Conclusions	61
Bibliografia	63

## 1. Introducció

Agustí Bartra (Barcelona, 1908 – Terrassa, 1982) forma part de la llista d'intel·lectuals que van patir la Guerra Civil espanyola i l'exili en primera persona. En un jove de trenta anys que ha encetat una carrera literària d'incerta glòria,<sup>1</sup> el conflicte bèl·lic i l'estada als camps de concentració francesos li trasbalsen la consciència i li fan replantejar-se el motor de l'escriptura. Des d'aquell moment, Bartra s'erigeix com una «veu en la nit» de la humanitat que ha de reconduir cap a un nou dia, cap a una existència plena de vida i de llum. No podem saber com haurien estat les obres de Bartra si no hagués viscut el daltabaix que suposà la guerra, els camps i l'exili; tanmateix, sabem del cert que aquests fets el marquen i condicionen les pàgines que escriurà. Només cal fer-hi una ullada per adonar-se que, de manera més o menys explícita, aquests motius hi són presents, bé sigui per al·lusió directa (*L'arbre de foc*, 1946; *Ecce Homo*, 1964; o la mateixa novel·la que ens ocupa, *Crist de 200.000 braços*, 1968), bé sigui de manera més metafòrica o al·legòrica (*Màrsias i Adila*, 1948; *Odisseu*, 1953 o *Quetzalcòatl*, 1960).

El canvi d'orientació sobtat de l'experiència i la realitat que l'envolta submergeixen Bartra en una recerca, gairebé constant per tal com sotmet a una contínua revisió els seus textos, de la veu que li permeti expressar una visió tràgica, però a la vegada optimista i esperançada del món. En bona part, els canvis que aplica a la novel·la concentracionària *Xabola* (Mèxic, 1943) per transformar-la primer en *Cristo de 200.000 brazos* (Mèxic, 1958) i després en *Crist de 200.000 braços* (Barcelona, 1968), s'expliquen per aquesta inquietud i, al mateix temps, il·lustren el procés de maduració d'una veu poètica que progressivament es va definint. A més, també fan que es passi d'una novel·la més aviat convencional sobre els camps de concentració de la costa rossellonesa a un text molt més híbrid, en què narració, poesia i testimoni es fusionen, i que situa Bartra de ple entre els altres cronistes/novel·listes catalans dels camps concentració: Lluís Ferran de Pol, Xavier Benguerel, Avel·lí Artís-Gener "Tísner" o Joaquim Amat-Piniella, entre d'altres.

L'objectiu d'aquest treball és, doncs, descriure i analitzar els canvis que es produeixen entre un text i l'altre per tal d'intentar explicar què mou a Bartra a reescriure la novel·la dels anys quaranta i quina finalitat persegueix. En primer lloc,

---

<sup>1</sup> El 1934 va guanyar el concurs de contes socials convocat per l'Ateneu Enciclopèdic Popular, amb la narració «A la ciutat de les màquines» (publicada en el volum *Quatre contes socials*, Barcelona, Ateneu Enciclopèdic Popular, 1934); el 1936 va publicar el primer llibre de narracions, *L'oasi perdut*, i el 1938 va aparèixer el primer volum de poemes, *Cant corporal*.

analitzarem el text de 1974 (darrera edició de la novel·la).<sup>2</sup> En segon lloc, presentarem una classificació exemplificada de la tipologia de canvis i processos que es donen en el pas de *Xabola* a *Crist...* per, finalment, extreure'n les conclusions pertinents.

---

<sup>2</sup> En el marc del centenari del naixement d'Agustí Bartra, l'editorial mallorquina Leonard Muntaner ha reeditat la novel·la (2008). Respecte el text de 1974 publicat per Proa, només s'han corregit les errades tipogràfiques que podia haver-hi. La nova edició compta, a més, amb un reivindicatiu epíleg de Lluís Solà.

## **2. Crist de 200.000 braços (1974)**

### **2.1. Estructura**

La novel·la està estructurada en tres parts, la qual cosa suposa una novetat respecte l'estructura de *Xabola*, basada en l'acumulació de capítols, concretament vint-i-vuit. Les parts tenen un nombre semblant de capítols (quatre, la primera i cinc les altres dues) i estan introduïdes per una citació que n'apunta el contingut, el qual és el criteri per a la divisió. Un epíleg pertanyent al dietari d'un dels protagonistes, Pere Vives, clou la novel·la. En la primera part, encapçalada pels versos del propi Bartra «Crist de dos-cents mil braços, dolor nostre que ets a la sorra», la descripció dels camps de concentració i la vida que els concentrats hi havien de dur n'és l'element vertebrador. La segona part, en canvi, passa del present del camp de concentració al passat, per narrar la història de cada un dels personatges protagonistes. La citació, extreta de l'obra del dramaturg alemany Georg Büchner (1813-1837), *Woyzeck* (1836): «L'etern és l'etern..., m'entens? Però ensems no és l'etern, i aleshores és un instant, sí, un instant...», n'anticipa el caràcter, ja que el passat, en tant que recordat, esdevindrà etern. La tercera part s'enceta amb uns versos del poeta peruà César Vallejo (1892-1938): «Oye tu desnudez, dueña del sueño. Nunca, sino ahora, supe que existía una puerta, otra puerta y el canto cordial de las distancias.» Després del present i del passat, el somni, el desig i el futur esperançats prenen el protagonisme de la novel·la que finalitza, paradoxalment, amb la mort de Roldós com un cant a la vida i l'optimisme. Finalment, en l'epíleg es reflexiona sobre la creació del propi text i la funció testimonial que pot tenir.

Aquesta organització reflecteix la multiplicitat argumental de l'obra. D'una banda, hi ha la narració del present de la vida del camp, en diversos episodis. La construcció de la xabola per part dels quatre companys, l'intent de fugida de Tarrés, la relació entre Puig i Joana, la relació amb els veïns del camp com Caliban, l'estat de salut de Roldós són les principals trames que es van desenvolupant. Al costat d'aquestes, hi trobem els relats sobre el passat dels personatges: experiències de guerra, però també records d'infantesa i de família. D'altra banda, la multiplicitat argumental també queda plasmada en una veu narrativa diversificada, ja que comptem amb un narrador omniscient però també amb personatges que duen a terme monòlegs interiors, com en el cas del primer capítol de la tercera part («Cavall invisible»), en què

Vives passeja pel camp i transmet les sensacions que li causa l'observació del camp, amb un estil sincopat molt suggerent:

Bé. La ràfega de cent mil. Ningú. Cansament per als ulls. Només homes, i un brunzir d'eixam de veus, d'on, de tant en tant, es percep distintament un a paraula, com un tret aïllat quan, en ple combat, es produeix una pausa. Bé. Un gos, allà. El fidel amic de l'home. S'atura, el gos, aixeca una de les potes posteriors i amolla un curt i ràpid rajet, que brilla com una agulla. Un nen. Amb el ventre inflat. Va sol i plora, i les seves llàgrimes rossolen per les galtes plenes de grans. Deixeu que els infants s'acostin a mi. Bé. L'important és que visqui. Com el gos. (p. 161)<sup>3</sup>

En altres casos, però, els personatges esdevenen narradors de les seves històries i anècdotes. És el que passa en els capítols dos i tres de la segona part («Una història» i «Dues històries», respectivament). Com a exemple pot servir el record de Puig de l'estada al mas de Rocabruna juntament amb Vives. En aquest cas, Puig rememora aquells fets en la seva consciència i no els exterioritza. Per indicar-ho, Bartra utilitza la cursiva en un fragment extens de la narració:

*Caminen en silenci. Puig pensa en el mas Rocabruna, on ell i Vives trobaren allotjament, després de la nit d'evasió... La dona que ens obrí s'apressà a fer-nos entrar, i gairebé ni m'escoltà quan li vaig dir que només volíem que ens deixés escalfar una mica de llet, perquè feia dos dies que no havíem provat res calent. I digué que per allà passaven molts refugiats, evadits dels camps, i cap no era rebutjat pel que feia a ella. (p. 36)*

Heus aquí un personatge que esdevé narrador i, al mateix temps, un procés de focalització interna, si es vol evident o poc subtil, ja que la narració es produeix des de la consciència del personatge, a la qual accedim mitjançant el narrador omniscient.

El darrer tipus de veu narrativa té el nom propi de Pere Vives i és una veu en primera persona, quan escriu les pàgines del dietari. En cada una de les parts hi ha un capítol dedicat als papers privats del personatge, a més de l'epíleg que clou la novel·la. Així, doncs, la veu narrativa és múltiple; aquesta pluralitat és l'element que acaba donant unitat a la narració i ens remet al sentit simbòlic del títol: la multiplicitat dels quatre personatges o dels cent mil refugiats del camp es fusiona en una sola història, en un sol home sacrificat.

Tota aquesta diversificació argumental repercuteix en els plans narratius de la novel·la que es van alternant i superposant. D'una banda, hi ha un relat i un temps

---

<sup>3</sup> Per a les citacions, seguim l'edició de 1974 de l'editorial Proa.

interns que és el discurs narratiu en si mateix, és a dir, el report dels fets viscuts. D'altra banda, hi ha el temps extern, és a dir, el temps durant el qual es desenvolupen els esdeveniments de la novel·la. En aquest cas anem des del present més immediat de l'hivern de 1939 als camps de concentració fins als anys d'infantesa dels personatges, potser uns vint anys abans.

## 2.2. Personatges

Els quatre personatges –Vives, Tarrés, Puig i Roldós– són el motor de la novel·la. Bartra va conèixer els seus companys de camp en el pas pels camps de Sant Cebrià, Argelers i Agde. Quan va començar a elaborar la primera versió de la novel·la va decidir traslladar-los a la ficció i fer-los compartir el protagonisme de la història, tot accentuant-ne alguns trets dels caràcters per tal que els contrastos i les complementarietats entre els quatre amics fossin més notables i carreguessin d'intensitat el text. Tot plegat acaba, un cop més, en el motiu del grup i l'individu identificats i indissociables.

Al llarg del text, els quatre amics protagonistes es van presentant, també, mitjançant diversos recursos narratius. Així, els personatges es perfilen amb les descripcions del narrador, però també amb els simbolismes que van adquirint els objectes que s'hi relacionen o a partir del contrast amb els altres personatges. Ben aviat ens trobem la descripció de Roldós, el qual apareix relacionat amb un tallaplomes que posteriorment servirà per ampliar-ne les característiques, com es veurà més endavant.

Declarat inútil a causa d'haver-li estat extirpat un pulmó, feia anys, no havia viscut la guerra al front. Més aviat baix, escanyolit i de moviments vivaços, no aparentava els trenta-sis anys que tenia, tot i que la seva encrespada cabellera començava a grisejar i el seu front alt i estret era solcat de profundes arrugues. Tenia una veu opaca, encavorcada, i solia parlar lentament, en un to si és no és mofeta que semblava més adreçat a ell mateix que no pas als altres. Aquella veu, quan hom la sentia per primera vegada, sorprenia una cosa inesperada i absurda, però aviat hom advertia la relació profunda que tenia amb el cos martiritzat i els ulls tranquils de l'homenic. En veure'l, hom s'adonava tot seguit que el tors es mantenia contínuament enervat: si s'havia de girar, primer eren els peus els que posaven tot el cos en disposició de tombar-se, i aleshores, sense perdre la seva rigidesa, el cos obeïa amb una grotesca precipitació. En canvi, les seves extremitats, com si volguessin compensar la paralització obligada del cos, tenien una mobilitat gairebé simiesca. Malgrat la seva inferioritat física, Roldós no inspirava llàstima, i això es devia al fet que la simpatia que irradiava la

seva persona era tan viva que allunyava tota idea de sofriment. La seva manera de somriure amb els ulls comunicava al seu rostre una expressió de calma senzilla i lluminosa.

I somreia molt sovint. Però gairebé no reia mai, bé que rarament se'l veia trist. La seva bondat era la seva alegria natural. Hom sabia d'ell que la seva dona havia mort de part, als tres anys de matrimoni. Parlava poc d'ella i molt de la seva filla, una nena de set anys que s'havia quedat amb els avis en un llogarret dels Pirineus. (p. 34-36)

Puig, en canvi, és descrit amb força detalls ja ben avançada la novel·la.

Puig era més alt que Vives i tenia el costum de caminar amb les mans agafades al darrera. Es movia amb una certa indolència, gronxant un xic les espatlles, i, en caminar, avançava la cama dreta d'una manera que el peu s'obliquava disgraciosament. El seus llargs braços penjaven com oblidats del cos, al ritme del qual s'adaptaven amb una certa dificultat. Les seves mans, de dits llargs i prims, haurien pogut ésser les d'un músic si no haguessin tingut els palmells massa amples. Duia el cabell tallat molt curt. La seva cara ampla, de pòmuls pronunciats, tenia una expressió de noblesa reflexiva que atreia des del primer moment. Malgrat la irregularitat dels seus trets –front més aviat baix i solcat per una gran arruga entre dues protuberàncies, nas de punta aplanada, ulls rodons d'un color verd daurat i una boca el llavi superior de la qual queia feixugament sobre l'inferior fins gairebé cobrir-lo–, hom podia afirmar que era bell, però d'una bellesa que provenia de contrastos, d'una mescla d'energia i dolçor, de tranquil·litat i passió, d'astúcia i bondat. (p. 97-98)

Una altra descripció rellevant és la de Vives. El més important, però, és que Vives elabora un autoretrat en les pàgines del seu dietari, de manera que es converteix en una mena d'autor. De fet, se'l pot considerar escriptor, en tant que omple les pàgines del seu carnet de notes, però també hi inclou poemes que són presentats com a seus. Tot plegat, a part de les idees que va presentant al llarg de la novel·la, fa que es pugui parlar de Vives com un *alter ego* de Bartra, ja que, per exemple, els poemes que incorpora en les pàgines del dietari es poden llegir en altres obres del poeta, cosa que reforça el vincle entre la persona/personatge de Vives i el propi Bartra i, a més, també recolza la intenció de Bartra de crear una obra total que estigui interrelacionada. Donada la importància d'aquest recurs, queden els exemples per més endavant.

Heus aquí el meu retrat, segons un tros de mirall que he recollit aquest migdia a la platja... Primer, la boca gran i de llavis fins i entreoberts, com invitant tots els nodriments terrestres; té la lleialtat del bes i el feixuc estupor de la soledat rompuda pels crits del cor. Aquesta boca, indubtablement, ha viscut molt més que tot el rostre, i hom diria que al seu voltant s'organitzen les faccions, com entorn d'una ferida es forma el silenci. Les celles delaten la propensió al menyspreu contra totes les formes inferiors de vida; el front, alterós i dur, però

acostumat a inclinar-se, és el d'un lògic entrevistat de místic; i els cabells –una forra revolta i espessa– són d'un negre que brillaria si no duguessin tanta pols de sorra. Però els ulls, oh els ulls!, són la gran nuesa del rostre, la veritat... Aquests ulls que implacablement contemplen els altres –que són ells mateixos– reflecteixen en el mirall, són plens de sofriment i de còlera, i m'asseguren que moriré jove... I no he estat amat dels déus! (p. 129-130)

Aquesta descripció no apareix en la versió de 1943. Però quan Bartra redacta el nou text ja s'ha assabentat que Pere Vives ha mort al camp de concentració alemany de Mauthausen.<sup>4</sup> Probablement aquest final desgraciat de l'amic porta Bartra a fer-lo créixer en la novel·la, gairebé com un mite i com un símbol de la injustícia, de l'amistat i de l'home bo sacrificat pels seus iguals, és a dir del Crist.<sup>5</sup> De fet, la major rellevància del personatge Pere Vives en la novel·la de 1974 és una de les diferències més significatives respecte l'embrió de 1943.

Tot i la importància de Vives, cada personatge té la seva història individual, la qual, al seu torn, complementa la dels altres companys. En el cas de Roldós, tenim el seu estat de salut com a element d'individualitat del personatge; Tarrés intenta, en va, fugir, alliberar-se del camp i de l'opressió; Puig malda per retrobar-se amb la seva estimada Joana i Vives vaga pel camp pensarós i plasma els seus pensaments en el carnet. Darrera de cada una d'aquestes històries individuals hi ha una reflexió universal. Roldós esdevé el màrtir que mor al camp; Tarrés és l'home lluitador que no es resigna i que intenta assolir l'ideal de llibertat; Puig també lluita per un altre ideal, l'amor, que malgrat les condicions adverses podrà assolir perquè, per Bartra, no hi ha res que el pugui vèncer. Vives és l'home savi i intel·ligent que intenta superar les dificultats des del pensament i el sentiment, des de la raó i des de la creació artística.

A més d'aquests quatre companys protagonistes, la novel·la compta amb altres personatges que s'hi relacionen. En la vida del camp, cal destacar el personatge anomenat Caliban. Respecte a *Xabola*, on ja apareix un individu amb unes característiques semblants, ara Caliban creix i pren més entitat, la qual cosa queda demostrada amb el nom, ja que en la novel·la de 1943 aquest personatge no en té cap de concret i se l'anomena de diverses maneres al llarg del text –«ancià gegantí»,

---

<sup>4</sup> Concretament, el 30 d'octubre de 1941, tot i que Bartra no se n'assabenta fins el 1946 mitjançant una carta de Carme Vives, germana de Pere. Vg. Anna Murià, *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, Barcelona, Pòrtic, 1990, p. 68.

<sup>5</sup> Pere Vives i Clavé va deixar empremta en molts dels companys que va tenir en el periple pels camps de concentració francesos i posteriorment el d'extermini nazis. És de sobres coneguda la ficcionalització que en fa Joaquim Amat-Piniella en la novel·la *K.L. Reich* (1946), però en obres menys reconegudes també hi trobem Vives, és el cas, per exemple del text memorialístic de Ferran Planes, *El desgavell* (1969), en el qual ocupa un nombre important de pàgines.

«colós» (p. 54), Caliban (p. 56), Amoníac (p. 102)—, en canvi a *Crist*, des d'un bon principi el personatge se'ns presenta amb aquest nom. Bartra recorre a l'obra *La tempestat* de William Shakespeare, on apareix el personatge de Caliban presentat com un esclau salvatge i estrafet.<sup>6</sup> El personatge del drama anglès també és descrit amb atributs negatius<sup>7</sup> i qualificat de borratxo.<sup>8</sup> Bartra dona al seu personatge característiques semblants, ja que el presenta com un home insensible, egoista i descrit amb trets animals, per subratllar-ne el caràcter salvatge, en contrast amb els quatre companys.<sup>9</sup>

Fa un moment, ha vist la cara roja i gravada d'aquell gegantí ancià que tanta repugnància li causa, un colós brutal que es passa les hores cantant amb una veu rogallosa i desagradable cançons estúpides. Quan no canta es baralla a crits amb el seu company de xabola... L'ancià treu el cap una altra vegada, un moment només, i Vives li ha vist el nas solcat de venetes violàcies. Segurament li agrada massa el vi. Caliban pitof. (p. 44)<sup>10</sup>

Les semblances amb el personatge shakespearí són evidents, i ara no és el moment de fer-ne una anàlisi més profunda, només de constatar que Bartra crea un antiheroi, que s'oposa als quatre companys protagonistes; tot i que no es pot estar d'humanitzar-lo quan generosament cedeix la seva barraca a Vives, Tarrés i Roldós, la nit de la trobada entre Puig i Joana. El terme "caliban" el trobem, també en algunes cartes de Bartra dels companys del camp.<sup>11</sup> Pere Puig, per exemple, escriu el 13 d'agost de 1939 a Bartra, quan aquest ja és al castell de Roissy-en-Brie: «Altra vegada

<sup>6</sup> Vg. William Shakespeare, *La tempestat*, traducció de Josep M. de Sagarra, Barcelona, Institut del Teatre, 1980.

<sup>7</sup> Serveixin d'exemple les paraules de Pròspero: «aquell renoc que ella hi parí, cadell de bruixa tot clapat de pigues.», William Shakespeare, *op. cit.*, p. 31.

<sup>8</sup> «Trínculo: Per aquesta llum! El més pèrfid i el més borratxo dels monstres! Quan el seu déu dormi, li birlarà l'ampolla.», William Shakespeare, *op. cit.*, p. 79.

<sup>9</sup> Bartra reelaborarà aquest personatge i el col·locarà al centre de l'obra *El gos geomètric* (1979). L'explica així: «El meu Caliban és la consciència aclaparadora de la fatalitat tràgica, que endura però que no accepta, de l'ésser i el temps. [...] Caliban, en aquest poema, hi és vist com l'home unitari universal esclafat pel mateixos problemes i límits i aspidat pels mateixos somnis. És l'existent coincident. *El gos geomètric*, Caliban, respon al nucli tràgic central d'una civilització corrompuda que obliga l'home a ésser l'assassí de l'home; si existeix també el solidari, el germà, és perquè l'amor pot néixer i palpitar en el mateix centre de la desesperació assetjada pels poders ferotges.», vg. Agustí Bartra, *El gos geomètric*, Barcelona, Laia, 1979, p. 9-10.

<sup>10</sup> A part d'aquesta citació, hi ha altres fragments que amplien la descripció del personatge: «No trigava, en efecte, a aparèixer el vell colós. Sortia de quatre grapes de la seva xabola, gairebé sempre en calçotets, i un cop fora, es posava els pantalons, s'estirava badallant i després es fregava els lleganyosos ulls. Fet això, i després d'escopir un parell de vegades, es llançava a cantar amb tota la seva veuarra: "Si me quieres escribir, ya sabes mi paradero: en el campo de Argelés, primera línea de mierda..."—Quina bèstia bruta! Oh, Déu, quina bèstia bruta!—remugava Vives, dins la xabola.» (p. 91); «El vell colós, amb el cap enterbolit per l'alcohol, vociferava sense parar, gairebé sense veure les cartes que tenia a les mans ni seguir el joc dels tres companys, els quals, pel seu cantó, jugaven d'esma. Amb el rostre congestionat i encrespats els cabells, ventava cops de puny a la sorra en jugar cada carta, es picava el pit o bracejava, fent girar els ulls brillants.» (p. 200).

<sup>11</sup> Aquestes cartes, inèdites, formen part del Fons Bartra, conservat a l'Arxiu Històric Comarcal de Terrassa.

barrejats amb la multitud, en un barracó de 200 persones, amb acusades tendències calibanesques la majoria. [...] Els calibans s'impacienten.» Un dia abans, el 12 d'agost, Roldós també escriu a Bartra des d'Agde i utilitza el mateix adjectiu per referir-se als refugiats: «Crec que fugí [Pere Puig] per no atendre els calibans que encara continuen passant igual pel nostre "Bureau d'Information".» Aquesta complicitat a l'hora d'usar el terme fa pensar que probablement era una manera habitual de referir-se a determinats veïns del camp i que, posteriorment, Bartra el trasllada a la novel·la. En el text memorialístic en què Àngel Pozo Sandoval repassa l'estada al camp d'Argelers, hi trobem la descripció d'un refugiat que recorda, pels termes pejoratius que hi utilitza, el personatge de Caliban.<sup>12</sup> Com s'exposarà de seguida, l'autor pren elements de la realitat del camp per traslladar-los a la ficció, a la qual atribueix una certa funció testimonial.

Un altre personatge secundari, però rellevant pel matís que aporta al text és Joana. És el personatge femení en majúscules de la novel·la; tot i que en les històries dels quatre companys hi ha altres dones (la filla de Roldós o la dona que proporciona refugi a Vives i Puig), Joana, l'estimada de Puig apareix en la novel·la i representa l'ideal femení i amorós, un tema recurrent en l'obra bartriana. És Vives, però, l'encarregat de plasmar les característiques de Joana amb una visió lírica molt particular:

Primer fou una paraula als llavis de Puig. Una paraula pronunciada en somnis, mancada de so, només per als ulls. [...] I després, insospitadament, la paraula es va obrir com una corol·la: Jo... a... na..., amb tot el prestigi de l'inconegut, tres síl·labes clares, un so habitat ja per una presència que, en la meua imaginació, exigia un rostre, un cos, una inefable realitat de vida i espera...

He preguntat a Puig si Joana era bella. I m'ha contestat que, si no l'estimés, podria dir-m'ho... Però m'ho ha anat dient, cada dia, com a tema únic de la seva conversa, des que ella li ha anunciat que vindrà a veure'l al camp. I jo he deixat que Joana s'anés perfilant entre les altres figures de noies

---

<sup>12</sup> «En una chabola vecina se cobijaba un personaje exótico y extravagante: un tiarrón de casi dos metros de altura y azules ojos de niño. Había llegado al campo con su espectacular uniforme de la Guardia Presidencial: paño blanco con aplicaciones rojas, botones dorados, altas botas acharoladas y un casco de bruñido metal blanco rematado por plumero, semejante a los de los guerreros romanos de la antigüedad. Al cabo de algún tiempo yo veía en Argelès a un hombrón en mugriento y astroso uniforme sin correa y casi sin botones, alpargatas sin calcetines en vez de botas de charol, sucio, el pelo le colgaba en largas crenchas, había dejado de lavarse y afeitarse. Sentado en un rincón de la chabola, rescándose con la manaza el velludo pecho, lloriqueaba presa de la mayor desesperación: –¡Pobre mujer mía!... ¿Qué va a ser de mis hijos?... No atendía a razones, nos miraba estúpidamente sin vernos. Y así se consumió. Una mañana sus compañeros lo sacaron yerto de la chabola.», vg. Àngel Pozo Sandoval, «Argelès-Sur-Mer. Miserias y grandezas de un campo de concentración», *Canelobre*, núm. 20/21 (primavera/estiu 1991), p. 51.

que he conegut o estimat, fins al punt que ja no sé quan la reflecteix o la creo. (p. 174-175)

Aquí rau, doncs, el caràcter ideal de la dona, ja que Vives, el qual no l'ha vista mai, n'elabora un retrat imaginat fruit de la suma del millor de cada dona que ha conegut:

Té el cos robust d'una camperola de la plana i la gràcia esvelta d'una esquidora de les altes valls. El sol no la deixa ésser blanca. Quan camina, la qualitat espartana de la seva espigada figura s'atenua pel lleu balanceig del bust. Una flama s'ha perdut en la seva cabellera, una flama que s'acaba en el serpent adormit de la gruixuda tannara que cobreix totalment la seva nuca. Si els arbres parlessin, Joana es confessaria a ells amb una veu de bedoll. No hi ha res d'angèlic en ella. Alta, sí. Fins a on li arriben les messes? Els ulls: dues violetes de metall. Somriu a les coses amb un somris que no canvia en la seva durada natural, com el de les deesses de pedra. El seu salt de donzella a dona serà vertiginós! (p. 175)

Anna Murià, en les pàgines dedicades a la interpretació de la novel·la, ja apunta aquest caràcter ideal i eclèctic del personatge de Joana i fins i tot el vincula a la terra i la naturalesa.<sup>13</sup>

No podem passar per alt "Boira", el gos fidel amic dels quatre companys; perquè, com diu Murià, «el gos és més que el tradicional lloc comú de l'amic de l'home, ja que pren una part humana i fins una part de la divinitat humana, i l'home d'avui, observant-se, acaba per trobar el gos en si mateix. [...] El gos "Boira" d'Argelers participa de l'ascensió metafísica.»<sup>14</sup> En aquest cas, sabem que el gos existia en la realitat, com un company més al camp, i Bartra el trasllada a la ficció perquè li serveix per il·lustrar el concepte de fidelitat que hi ha en tota amistat.<sup>15</sup> El gos apareix des de bon començament de la narració i sempre estretament vinculat a Roldós, el qual el tracta com un company i amic a qui pot confessar sentiments i estats d'ànim que no compartirà amb els altres tres camarades. Aquesta relació es fa palesa en el primer capítol, quan Roldós li posa nom, és a dir, el personalitza. L'extrem de la relació "Boira"-Roldós culmina al final de la novel·la, quan el segon està agonitzant i el gos, lleial, no es mou del seu costat i està amatent a tot el que passa. El vetlla fins a l'últim moment, de manera que es tanca el cercle que havia encetat Roldós batejant-lo, és a dir, individualitzant el gos, el qual acompanya l'amo-amic en els moments de la mort.

<sup>13</sup> Vg. Anna Murià, *L'obra de Bartra: assaig d'aproximació*. Barcelona: Pòrtic, 1992, p. 23-30; i Anna Murià, *Crònica de la vida...*, op. cit., p. 55.

<sup>14</sup> Vg. Anna Murià, *L'obra de Bartra...*, op. cit., p. 143.

<sup>15</sup> «Jo vaig arribar a Agde, amb Tarrés, Puig, Roldós i el gos "Boira", un migdia assolellat.», Pere Vives i Clavé, *Cartes des del camp de concentració*, Barcelona, Edicions 62, 1972, p. 6.

En l'obra bartriana, els gossos hi tenen un paper important.<sup>16</sup> En tot cas, aquesta fixació per l'animal i els punts de contacte que podríem trobar en les diferents caracteritzacions i funcions del gos apunten, un cop més, la voluntat de crear una obra total on totes les peces que la componen tinguin vincles d'unió.

### 2.3. El camp de concentració

Quant als personatges, Bartra pren de la realitat elements o aspectes que manipula i trasllada a la ficció per construir un món autònom, de manera que els quatre companys, amb les seves diferències i els seus contrastos funcionen com un sol home, la qual cosa reforça el sentit unitari i a la vegada múltiple del títol. Aquesta estratègia de transportar elements de la realitat documentable a la ficció és la que aplica quan vol descriure i presentar el camp de concentració. En aquest cas, però, la ficció acaba resultant molt fidel a la realitat viscuda. Resulta útil per entendre la novel·la veure quins aspectes del camp de concentració pren Bartra per traslladar-los al pla de la ficció, el qual està basat en una experiència real i en una realitat compartida, ja que comptem amb nombrosos textos que expliquen l'experiència del camp de concentració, des d'una òptica (pretesament) objectiva o des de l'òptica de la ficció.

El primer punt de la descripció del camp és la pròpia construcció de l'espai. En aquest sentit, la narració bartriana segueix certa lògica, ja que el primer que es fa es presentar l'espai de la història (la real i la fictícia) des d'un punt de vista físic, però també des del punt de vista literari:

Un mes enrera la platja d'Argelers era deserta. Ara el cinyell d'or de la platja havia desaparegut i les gavines eren rares. Ciutat de derrota. Haver estat vençut no era prou. No hi ha fusta. Però cal fer quelcom contra els dies ventosos i les nits fredes. Amb quatre o cinc mantes és possible de bastir una xabola, si els canyissars no han estat arrasats. (p. 24)

De sobte, veieren les filferrades del camp d'Argelers. Hi menava una ampla avinguda de sorra, a banda i banda de la qual s'aixecaven, bastant separats els uns dels altres, grans pavellons de fusta semblants a xalets on hi havia instal·lades les oficines del comandament francès. Al començament de l'avinguda negrejava un bosquet de pins, clos per una estacada. Era una finca particular: entre els arbres es veia una vil·la pintada de blanc. A la dreta de

---

<sup>16</sup> «Crec que es podria escriure un assaig sobre els gossos en la meua obra. N'hi ha a *Crist de 200.000 braços*, *Odisseu*, a *Màrsias i Adila*; una de les *Elegies d'Ecce Homo* és inspirada en la mort d'una gossa que vaig tenir a Mèxic, "Laila"; a la meua novel·la *La lluna mor amb aigua*; hi ha el gos de Garí i, ara, el gos geomètric.», vg. Agustí Bartra, *El gos geomètric*, op. cit., p. 11.

l'avinguda, escassament a cent metres, començava el mar, tranquil i enfosquit en aquella hora. Pel cantó de ponent, a l'est de la plana, acabava de colgar-se el sol i al cel flotava encara un gran núvol incendiari. (p. 33)

D'entrada es presenta una platja buida que es va omplint de refugiats que intenten organitzar-se com poden, sobretot mitjançant la construcció de barraques. Aquest és el nucli narratiu de la novel·la, al voltant del qual s'articulen la resta de trames argumentals. El motiu de la construcció de la xabola és recurrent en els textos concentracionaris, tant de ficció com memorialístics. Lluís Ferran de Pol, per exemple, es refereix en diversos moments a les barraques, a la manera com estaven construïdes i a la categoria de llar que adquirien, amb termes semblants als que utilitza Bartra:

Tots treballen en silenci i febrilment. Després d'haver fet, cavant amb les mans, quatre clots per als puntals –a una distància de quinze pams els uns dels altres, ja que llurs cossos ajaguts no necessiten més espai–, comencen a fixar els puntals utilitzant pedres i llaunes buides. [...] La construcció de la xabola va avançant a poc a poc. Un cop acabat l'entreteixit de canyes, estenen les quatre mantes damunt la sorra i prenen mides. Amb tres n'hi haurà prou per a cobrir tot el bastiment de canya, però abans de fer-ho han d'escollir quina servirà millor per a tapar-se dins. (p. 55-57)

Es ya noche completa. Nuestro grupo ha podido recoger tres trozos de madera y cuatro planchas. Es mucho en comparación con lo que los demás han conseguido y atendidas las dificultades. Lo arreglamos todo. No creemos que se den cuenta. Oímos gritos, pero creemos que la oscuridad de la noche ha amparado nuestra razzia. Ponderamos el descanso que nos aguarda al abrigo de nuestro hurto. La arena se estrella contra las planchas con un sonido metálico y alegre. No más arena, pensamos. [...] Este pequeño triunfo sobre el viento –quizá nuestro enemigo más molesto– nos hace sentir la felicidad, claro que como en miniatura, que el hombre exprimenta al vencer en sus luchas contra los elementos. Es la nuestra una pobre victoria de mendigos, pero tan imensa como las demás.<sup>17</sup>

El caràcter de la xabola com a agent que restitueix la categoria humana que els ha estat arrabassada també és constatat per Xavier Benguerel en la seva novel·la concentracionària, *Els vençuts* (1969):

---

<sup>17</sup> Lluís Ferran de Pol, *Campo de concentración (1939)*, Edició a cura de Josep-Vicent Garcia Raffi, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003, p. 62-63. En el mateix volum llegim altres referències a les barraques del camp: «Pronto vemos cabañas aisladas. Son de junco y paja y están inclinadas hacia el sur, pues el mistral nunca deja de soplar e impone rumbo a todo lo débil.» (p. 49); també la secció titulada «Casa nueva»: «La casa es toda de lona, sin agujeros, y está sostenida por barras de hierro. Es sólida. Tiene una puerta de cuero y una ventana que puede abrirse y cerrarse a voluntad. [...] Lo único desagradable es la humedad del suelo. [...] Desde este momento tenemos casa.», p. 128-129.

Aquella gent, en construir-se una barraca, reconquistava, no el dret de viure, que tenia relativa importància, sinó, al preu que fos i com fos, el dret de treballar-se a partir de zero una autèntica existència d'home.<sup>18</sup>

Tots aquests elements queden reforçats per l'explicació que els estudis històrics en donen. Daniel Díaz Esculies descriu amb precisió les condicions de vida al camp d'Argelers:

Davant la imminència de la nit i les baixes temperatures arrencaven les escasses canyes i matolls que hi creixien i construïren barraques on només podien estar-se ajaçats o asseguts.<sup>19</sup>

En aquesta línia, el treball de René Grando, Jacques Queralt i Xavier Febrés recull el testimoni d'Agustí Bartra sobre l'estat dels refugiats dins el camp:

Le trou dans le sable, c'est le refrain de la longue plainte des exclus. «Nous n'avions, rapelle Agustí Bartra, que des couvertures et nos capotes militaires pour nous protéger du froid et du vent. Le seule solution était de s'enterrer dans le sable. Chacun se démerdait comme il pouvait pour essayer d'avoir le moins froid possible, bouffer, dormir et si possible trouver de quoi fumer.»<sup>20</sup>

Un cop s'ha situat i descrit l'espai, primer la platja i després la xabola, Bartra l'omple amb les descripcions de les condicions de la vida quotidiana al camp. El novel·lista, que ha patit les circumstàncies en la pròpia pell, selecciona aquells elements que a còpia d'omplir pàgines sobre el tema esdevenen simbòlics i fins i tot mítics. Així, els polls, el vent, la sarna, l'aigua del mar, les lleties, els filats, els altaveus són elements que apareixen sistemàticament en tots els textos concentracionaris. Bartra enumera ben aviat bona part de tots aquests components:

---

<sup>18</sup> Xavier Benguerel, *Els vençuts*, Barcelona: Edicions de 1984, 2005, p. 173.

<sup>19</sup> Daniel Díaz Esculies, *Entre filferades. Un aspecte de l'emigració republicana dels Països Catalans, 1939-1945*. Barce lona, La Magrana, 1993, p. 79. Més endavant, l'autor dóna compte dels conflictes que es generaven entre els refugiats a l'hora d'aconseguir materials per construir les barraques i de com el robatori era un dels recursos més habituals per poder-se construir un sostre. A més, si repassem l'extensa bibliografia sobre el tema trobarem abundants descripcions al voltant de les xaboles i les estratègies que els refugiats havien de dur a terme. A tall d'exemple, vg. Geneviève Dreyfus – Armand, *El exilio de los republicanos españoles en Francia*, trad. de D. Poch, Barcelona: Crítica contrastes, 2000, p. 62: «Después, trescientos cincuenta hombres se apretujaban en barracas sobre la paja desparramada por el suelo.»; Marie-Calude Rafaneau-Boj, *Los campos de concentración de los refugiados españoles en Francia (1939-1945)*. Barcelona: Omega, 1995, p. 129: «Cada una de las divisiones del campo será ocupada por 1500 milicianos, que deberán construirse barracones improvisados. A falta de materiales la única posibilidad que se ofrece a todos estos hombres es la de excavar huecos en la arena y de cubrirlos con mantas o ramas.»; David Wingeate Pike, *¡Vae victis! Los republicanos españoles refugiados en Francia (1939-1944)*, París, Ruedo Ibérico, 1969, p. 47: l'informe del Dr. Peloquin, entregat el 23 de febrer al Groupe Parlementaire d'Amitié Franco-Espagnole diu que «en Argelés, los ocupantes han construido, con juncos, pequeñas cabañas individuales.».

<sup>20</sup> R. Grando, J. Queralt, X. Febrés, *Vous avez la mémoire courte...*, Perpignan, Editions du Chiendent, 1981, p. 123.

Ciutat de derrota. Cada dia els arbres són més lluny. Hom diria que la plana cada dia s'enretira. Els núvols errants passen de pressa. El mar amaga les seves escumes. Ni rialles d'infant ni aliret de noia. Fam i misèria. El pa el tasten abans les rates. Avui, lleties. Hom va brut. Demà lleties. Pols de sorra i suor. Demà passat lleties. França és dolça en algun lloc. (p. 25)

A més d'aquestes descripcions fonamentalment líriques i simbòliques, Bartra dedica altres línies de la novel·la a descriure de manera més objectiva aquests elements que esdevenen habituals en el dia a dia del camp:

El petit viatge dels polls pel seu cos l'irrita [Vives]. [...] ¿No podrà treure's mai de sobre aquella immundícia? Dormirà un, com altres nits. Va net: cada dia es banya al mar, faci el temps que faci, però és impossible d'eliminar les llèmenes de la roba. «Viatge d'un poll a l'entorn del meu cos», pensa, mentre deixa caure la cortina i la ferma des de sota, amb la pedra gran com un pa. (p. 66-67)

Sense fer soroll, [Tarrés] agafava la galleda de llauna –antic dipòsit de gasolina d'un camió–, llençava l'aigua que havia sobrat del dia abans i anava a omplena-la a la bomba. De tornada, no l'entrava a la xabola: la deixava damunt la sorra, es treia la camisa i, agafant aigua amb un vas, s'inclinava i la vessava a poc a poc damunt la seva nuca. (p. 91)

Amb els ulls tancats, [Tarrés] torna a caminar, però en flairar la fetor que ve de les letrines, obre els ulls de nou i es desvia cap a un carrer de xaboles. Ara: olor de lleties. Però la pudor segueix, com una invisible bèstia repugnant. Es gira cap als crits alegres d'algú que entra corrent a les aigües fredes: s'atura uns moments i després arrenca a córrer, cridant també, i, sense despullar-se, es llança al mar. (p. 135-136)

La higiene, poca o gens en la majoria de casos, és un tema recurrent en aquesta mena de textos perquè il·lustra molt bé els condicions de vida del camp i perquè també representa la sensació de degradació humana a què són sotmesos els refugiats. Sobre aquest tema hi ha múltiples testimonis que corroboren la realitat que Bartra trasllada a la ficció:<sup>21</sup>

En Argelès comprendimos de pronto el sentido singular que encerraba para nosotros el dicho español: “Eso son lentejas, si las quieres las comes, si no

<sup>21</sup> Disposem d'un text que es publicava en els butlletins que s'emetien des del camp que pretén conscienciar els refugiats de les bones pràctiques higièniques que s'han de dur a terme amb l'ajuda de les instal·lacions del camp: «De la higiene colectiva ya se han ocupado las autoridades [...]. La construcción de botiquines, enfermerías, barracas de infeccioso, duchas, purificación de aguas, etc. nos han puesto en condiciones para que con voluntad y disciplina lleguemos a un rendimiento satisfactorio. Así, pues, debemos sin pereza ir a la ducha general cuando nos corresponda; debemos aislar en la enfermería correspondiente a cualquier infeccioso que tengamos; debemos tomar solamente agua potabilizada, y sobre todo, por ser el factor de mayor importancia higiénica, debemos usar siempre y con el mayor cuidado las cabinas de la playa, que han sido, a no dudarlo, la verdadera piedra angular de la higiene en el campo.», J. C. Villegas, *Plages d'exil (Les camps des réfugiés espagnols en France-1939)*. Dijon: BDIC-Hispanistica XX, 1989, p. 31.

las dejas". [...] Las dichosas lentejas se convirtieron en nuestro palto único y permanente. [...] Otro problemazo para nosotros era el aseo. Acudíamos a la orilla del mar donde cada día flotaban más excrementos humanos. Nos rapamos el pelo, nos afeitábamos i lavábamos diariamente con agua del mar y luego con la que tomábamos de las bombas instaladas a cincuenta o cien metros de la orilla. Pero, de todos modos, nos martirizaban los parásitos. Para combatirlos de alguna manera no tuvimos más remedio que hervir cada semana las mudas interiores en la misma lata que nos servía de cacerola.<sup>22</sup>

Un altre dels elements del camp que també és recurrent en la majoria de textos sobre l'experiència concentracionària és la presència dels soldats senegalesos que vigilen el camp, als quals s'anomena espanyols. En la novel·la, apareixen aquestes tres vegades:

El Senegal és garrell i no sap portar casc. L'ordre ha de tenir també puntals negres. Ai del qui toqui un fill de l'Àfrica! (p. 26)

Els espanyols es lleven la caputxa i, estintolant-se als estreps, giren els cavalls devers l'est. (p. 41)

El cavall de l'espanyol de guàrdia davant el mar ja és de pedra, però el genet es remou en l'alta sella coberta per la seva llarga capa i els esperons sonen amb lleu dringar de braçolet. (p. 63-64)

Tot i l'escassa presència que tenen en la novel·la, els soldats senegalesos esdevenen una mena de símbol de l'opressió, de la manca de llibertat que, al seu torn, augmenta el significat dels filats, per exemple. Sigui com sigui, les línies sobre els soldats africans que llegim en altres textos concentracionaris coincideixen en el fons del que Bartra trasllada a la novel·la. Així, Benguerel parla d'«espanyols muntats en fogosos cavalls blancs».<sup>23</sup> La imponent presència dels soldats africans també és constatada per Ferran de Pol:

Van uno detrás de otro en sus finos caballos árabes. Inmóviles en su cómoda silla no parecen notar la vibrante inquietud de los brutos. Van muy rígidos, muy elegantes con sus capas escarlata que flotan al viento.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Ángel Pozo Sandoval, *op. cit.*, p. 49.

<sup>23</sup> Xavier Benguerel, *op. cit.*, p. 175.

<sup>24</sup> Lluís Ferran de Pol, *op. cit.*, p. 96. La descripció del espanyol és molt més extensa i detallada: «Son altos hombres reclutados en las arideces del Sáhara argelino. Sirven a Francia en enganches de cuatro años. Los de ciertas familias pueden llegar a tenientes del ejército francés u obtener cargos en la administración de su tierra de origen. Pero para ellos la verdadera paga consiste en montar todo el día estos nerviosos corceles. Les gusta lanzar los caballos al galope por estos arenales que deben recordarles su patria. Los hacen encabritar y parecen satisfechos con la callada admiración de todos nosotros.» En la mateixa línia del testimoni, Pozo Sandoval també dedica unes quantes línies a recordar la presència dels soldats senegalesos al camp. En aquest cas, però, l'autor reflexiona sobre les causes del caràcter violent dels espanyols vers els refugiats: «Los senegaleses eran jóvenes de tez negra, atrasados, semisalvajes, casi no sabían francés, estaban habituados a ver en el hombre blanco al señor déspota que los maltrataba y explotaba sin compasión y por eso lo odiaban. Ahora les daban poder absoluto sobre los presos de piel

La qüestió del tracte del espanyol vers els refugiats és constatada per altres documents:

Los spahís senegaleses y la Garde Republicaine Mobile que custodiaban el campo trataban a los internados como prisioneros de guerra, en el mejor de los casos y, en ocasiones, como presos de delito comun.<sup>25</sup>

## 2.4. Simbolisme

Tal com apunta Murià el sentit simbòlic del títol de la novel·la rau «en el nom de Crist hi trobem contingudes totes les víctimes de la conseqüència mantinguda en un alçament, una fe o un apostolat assumits»<sup>26</sup>, en contraposició al caràcter descriptiu del títol del text de 1943. Aquest detall remet a un dels recursos cabdals del text: l'ús de símbols. El tractament simbòlic o metafòric dels personatges i de la realitat del camp de concentració permet el desenvolupament de la trama i la caracterització dels protagonistes. A més suposa un grau d'originalitat o innovació respecte d'altres textos concentracionaris, per tal com aquests tendeixen a la recreació objectiva més que a la visió simbòlica de la realitat viscuda.

Els elements del camp com el mar, la sorra, el vent, els filats, etc. van apareixent des de bon començament de la novel·la i fan créixer les idees de llibertat, vida, opressió i mort que representen:

Però aquella era una ciutat de derrota, una ciutat de brusca naixença... [...] Allà dins, arrupits, o arrambats els uns als altres, se senten més o menys protegits. [...] Ciutat de derrota, tancada a les hores. El temps no es mesura per bressols no creus de fusta. [...] Al nord, filferrades; al sud, filferrades; a l'est, filferrades. Ah, però, a l'est hi ha el mar! [...] Ciutat de derrota. La seva història no troba pedres on gravar-se. Potser demà serà un xiscle en la resurrecció triomfal de les ànimes, un ritme èpic i trist que brollarà del poeta que tingui el cor més ample. (p. 24-26)

La imatge més potent és aquesta «ciutat de derrota» que condensa tot el sentit dels homes que s'han hagut de refugiar, que han hagut de deixar les seves vides a l'altra banda dels Pirineus, que han perdut la llibertat. Un altre exemple molt clar d'aquest ús simbòlic de la realitat del camp és la construcció de la barraca. El procés representa el

---

blanca. Los primeros días que estuvieron de vigilancia fueron trágicos: disparaban a mansalva sin previo aviso sobre todo el que les parecía sospechoso.», Ángel Pozo Sandoval, *op. cit.*, p. 48.

<sup>25</sup> David Wingate Pike, *op. cit.*, p. 45.

<sup>26</sup> Anna Murià, *L'obra de Bartra...*, *op. cit.*, p. 148.

treball en equip, la camaraderia i l'amistat que són dos dels grans temes de la novel·la, per tal com els quatre companys col·laboren per alçar la barraca. Però la xabola en si mateixa representa la protecció, l'espai d'intimitat i d'humanitat i de la llibertat perduda en el camp. Per a tot això, Bartra hi dedica les darreres pàgines del segon capítol de la primera part (p. 55-60) i al final esdevé clarament un símbol de la victòria dels refugiats al camp que han aconseguit construir-se una petita barraca, moment que coincideix amb l'anunci del final de la guerra (p. 60). El sentit de la cabana com a espai de protecció dels mals exteriors es fa palès en fragments com:

A l'interior de la xabola, Vives escolta el regolfar del vent, però mentre la llàntia romanguí encesa, la desfermada allau serà amenaçada que es desencadenarà en cegues frustracions. (p. 64)

La barraca també esdevé símbol d'intimitat i de confessió entre els companys quan, en la segona part, la narració es concentra a l'interior de l'espai i els quatre amics s'expliquen els records de les seves vides:

La vida en comú en una mateixa xabola havia fet que els quatre companys arribessin a conèixer-se fins allà on la intimitat és possible entre un home i un altre home. (p. 95)

L'altre ús del simbolisme en la novel·la respon, com ja s'apuntava, a l'objectiu de caracteritzar els personatges i ampliar la significació de les experiències que viuen al camp. Així, en paraules d'Anna Murià, «cada un dels companys té un objecte que el simbolitza: Tarrés, la branca d'ametller; Roldós, una papallona que ha caçat damunt la filferrada; Puig, una flauta que s'ha fet amb una canya, amb la qual toca la marxa nupcial en la seva nit d'amor amb Joana; Vives, una vareta que sembla màgica.»<sup>27</sup> Roldós apareix a la barraca amb una papallona clavada a la visera de la gorra i després la clava en un racó de la xabola. Es tracta del primer capítol de la segona part («La papallona i la llàntia»), en el qual es narra l'arribada de la primavera. Aquest fet té en els refugiats efectes contraris, ja que d'una banda, és un esdeveniment positiu, carregat d'energia per tot el que aquesta estació suposa d'exalçament de la vida, la llum, etc; però, d'altra banda, els cent mil segueixen dins el camp, entre els filats i mancats de llibertat. La papallona, doncs, simbolitza aquesta dualitat que arrossega l'arribada de la primavera al camp. Hi ha un altre objecte vinculat a Roldós, és tracta del martell que vertebrava el darrer capítol de la tercera part. L'agonia i la mort del

---

<sup>27</sup> Anna Murià, *L'obra de Bartra...*, op. cit., p. 245.

company malalt té la sonoritat del percutir d'un martell, com si marqués el pas del temps que s'esgota o els batecs del cor que s'atura:

Fora continuava el colpejar del feixuc martell, lent, regular i obsessionant: un clavament de llargs claus en un gruixut estaloc: primer, un cop breu i sec, i després d'una curta pausa en venien deu o dotze més, rítmics i contundents, i, al final, el repicar de dos o tres, gairebé enjogassats, sobre la cabota del clau ja enfonsat. I de nou la presa del sord percutir... (p. 216)

Estirant una mica més el fil de la interpretació simbòlica, el martell, picant claus en una fusta, produeix els sons que acompanyen la mort de Roldós, com en el moment de la crucifixió de Crist. És possible, doncs, que Bartra, volgués dotar aquesta escena final de la màxima carrega simbòlica i moral, establint aquesta identificació de la mort de Roldós al camp de concentració amb el sacrifici de Jesús. També hi pot haver una referència bíblica darrere de l'escena del retorn de Tarrés amb la branca florida d'ametller, ja que fa pensar en el colom que porta la branca d'olivera al bec després del diluvi.<sup>28</sup> Tanmateix, Murià també vincula el recurs metafòric de l'ametller amb el poeta Joan Maragall, el qual l'utilitza com a símbol de pau i llibertat en diversos textos.<sup>29</sup> Sigui com sigui, tot plegat permet resseguir el llaç de Bartra amb tradició poètica, cultural i religiosa en que s'emmarca.

A banda de la branca florida, Tarrés es vincula a la llàntia que ell mateix elabora (p. 89-90), de manera que simbolitza l'esforç i la tenacitat com a valors fonamentals de la humanitat. Puig es relaciona amb el tallaplomes i la flauta que hi construeix mentre explica a Vives un record d'infantesa, en què la superació del dolor físic i l'aparició de l'amor -Joana- en condicionen el caràcter (p. 98-106). El personatge de Vives pren una major volada quant al simbolisme, ja que més que aparèixer lligat a cap objecte en concret, si es vol la vareta màgica que es fa amb la branca d'ametller, ell mateix esdevé un símbol de l'amistat, de l'home just i de la sensibilitat. Per aconseguir aquest efecte, Bartra li dona la capacitat de la visió poètica de la realitat i en el tercer capítol de la primera part («El vent, el bard i el gos») posa en boca del personatge-poeta la descripció d'una sabata, d'un vas i de la flama de la llàntia fins al punt que els eleva a la categoria de metàfora de tots els sentiments i idees que basteixen la novel·la:

<sup>28</sup> Gènesi 8, 10-11: «Va esperar set dies més i deixà anar altra vegada el colom. Aquest va tornar al capvespre duent al bec una fulla d'olivera acabada d'arrencar. Noè va comprendre que les aigües ja havien minvat.»

<sup>29</sup> Vg. Anna Murià, *L'obra de Bartra...*, op. cit., p. 150. Pel que fa als textos de Joan Maragall, Murià n'assenyala dos. D'una banda, el poema «L'ametller» on llegim: «A mig aire de la serra/veig un ametller florit./Déu te guard, bandera blanca,/dies ha que t'he delit!» (*Les disperses*, 1904); d'altra banda, la prosa «La lliçó dels ametllers» (1904) és prou explícita: «Jo, de l'ametller ne diria l'arbre de la llibertat».

Cadascun d'aquells objectes, que li sembla veure per primera vegada, té per a ell, en aquella hora, una vigència de símbol intemporal, una meravellosa essencialitat que suscita en el seu esperit una successiva transfiguració d'imatges en què somni i vida s'entrellacen... (p. 64-65)

La culminació de la identificació simbòlica entre els personatges i els objectes la llegim en un dels capítols dedicats als records («Dues històries més»):

Les mans de Tarrés sembla que ja tenen enllestida la llàntia; les de Puig fan girar entre els dits la petita flauta; la mà dreta de Roldós acaba d'alçar-se i descriu un arc, d'abaix cap a dalt, s'atura a tocar la manta del sostre i, després, com poruga, descendeix fins a la papallona que desclava i guarda en un capseta rodona de llauna. (p. 109-110)

Així, doncs, el simbolisme que Bartra atorga a personatges i objectes serveix per vehicular les idees que fonamenten la novel·la. Els mateixos fets narrats, l'experiència dels camps de concentració, els records de guerra, l'amor de Puig i Joana, etc. ens porten a unes idees de fons molt concretes; de manera que la llibertat, la justícia, l'amistat i l'amor com a motors de la humanitat esdevenen els pilars ideològics de la novel·la.

Cal tenir present que «Bartra és un poeta d'imaginació metafòrica i per això en la seva obra abunden els símbols» i que «la poesia és vehicle de símbols»<sup>30</sup>, per tant podem pensar que quan Bartra escriu *Crist* no es limita a seguir les convencions del gènere, sinó que fusiona recursos més propis de la poesia amb la forma i les estratègies pròpies de la novel·la. A més, aquest fet insinua un dels possibles motius que el porten a reescriure *Xabola*, ja que el primer text té una càrrega simbòlica molt menor respecte el text definitiu. La recerca de la poesia, entesa com a expressió metafòrica o simbòlica de la realitat, en l'experiència dels camps de concentració fa que es passi d'una novel·la més descriptiva a un text amb una elevada densitat poètica. Això també fa que les fronteres entre els gèneres literaris es difuminin o desapareguin.

## 2.5. Gènere i gèneres

La fusió de gèneres literaris és una característica de la novel·la que no pot passar per alt si se'n fa una lectura atenta. En paraules de Murià, «si ja en la literatura moderna els límits dels gèneres es confonen, la naturalesa particular de Bartra fa que en la seva obra hi hagi realment un sol *gènere*, la poesia, sigui en forma de vers, de

<sup>30</sup> Anna Murià, *L'obra de Bartra...*, op. cit., p. 147.

prosa, de diàleg, d'escenificació, de narració. La seva prosa és sempre lírica fins i tot quan és realista, els diàlegs tenen sempre un matis poètic, la narració té uns equilibris poemàtics i el teatre una plàstica de visió poètica».<sup>31</sup> En un pla estrictament formal, les pàgines de narració convencional es barregen amb el dietari de Pere Vives i algunes pàgines de poesia i prosa poètica (o poesia en prosa). Això allunya la novel·la de la voluntat purament narrativa i la dota d'una notable capacitat de suggestió, també gràcies a la importància dels símbols i les metàfores, si més no diferent, de la resta de textos concentracionaris. A més també és un dels trets diferencials respecte *Xabola*, la qual té una estructura narrativa més clàssica i sense grans experiments formals, llevat de dos capítols dedicats al carnet de Vives.

Aquest trencament dels límits genèrics, que certament fa de *Crist* una novel·la original, culmina amb la incorporació de textos creats prèviament i que formen part d'altres obres o de motius que, més o menys modificats, es repeteixen en diversos punts de la bibliografia bartriana. Així, hi podem llegir els poemes «Flors» i «Ram» (p. 79-80) que es corresponen amb el conjunt «Flors i Ram» del volum *L'evangeli del vent* (p. 167).<sup>32</sup> Més endavant llegim «Esbós d'un himne en la nit» (p. 127-128), del qual també se'n pot llegir una altra versió a *L'evangeli del vent* (p. 168), com el poema encapçalat pels versos «Va cessant el grinyol de la llunyana sínia...» (p. 131-132), que a *L'evangeli del vent* es titula «Qui?» (p. 168). La prosa poètica «Apocalipsi», la qual prové del volum *L'arbre de foc*, en la versió de l'*Obra poètica completa* (1985, p. 63-64) també es pot llegir en la novel·la, també formant part d'un capítol dedicat al carnet de Vives (p. 171), sense títol i amb algunes modificacions.

Els contactes amb altres obres de Bartra no són només de l'àmbit poètic, ja que les narracions «Un» (dins *L'estel sobre el mur*, 1942), «La mort del corneta Joan Alom» (publicada a la revista *Lletres*, núm. 4, octubre de 1944) i «Les mans» (*Lletres*, núm. 8, maig de 1946) també estan vinculades a la novel·la. El primer conte serveix a Bartra per narrar la mort de Roldós en el darrer capítol de la novel·la, titulat «El martell». Pel que fa al motiu del corneta Alom, en la novel·la, el reprèn en el primer capítol de la tercera part («El cavall invisible»), en el qual Vives narra la història del corneta Joan

---

<sup>31</sup> Anna Murià, *L'obra de Bartra...*, op. cit., p. 122-123.

<sup>32</sup> Sobre aquest tema vegeu el punt 3.2.2 d'aquest treball. Per a una anàlisi més detallada, vegeu Oriol González Tura, «Relectura i recreació a *Crist de 200.000 braços*», II Simposi Agustí Bartra, Terrassa – Barcelona, 27 i 28 de març de 2008 (en premsa).

Alom al seu company Roldós.<sup>33</sup> En el cas de la tercera narració esmentada,<sup>34</sup> Bartra n'extreu el motiu de les mans com a fil conductor del tercer capítol de la segona part («Dues històries més») i, a més, l'insereix plenament en boca de Vives, quan aquest explica els seus records d'infantesa als tres amics. Aquests són els vincles més evidents entre les obres i els gèneres que cultiva Bartra, tanmateix si hi poguéssim aprofundir més veuríem que les imatges, els símbols i les idees també troben punts comuns. Només a tall d'exemple, remetem als poemes «Veü en la nit», «Un», «Alba al pavillon T1», «Ciutat sense son» o «Ajagut», publicats dins *L'arbre de foc* (1946), però també a poemes de *L'evangeli del vent*, com «Contrapunt», i la tercera elegia d'*Ecce Homo*, en el qual, en paraules de Bartra, «es fonen les meves experiències dels camps de concentració d'Argelers i d'Agde» (*Obra completa*, p. 460), descripció que també es podria aplicar a *Crist*.

## 2.6. Recepció de la novel·la

Al Fons Bartra de l'Arxiu Històric Comarcal de Terrassa (AHCT) es conserva un ampli arxiu amb retalls de premsa i fitxes de les notícies, notes i comentaris crítics de la novel·la. Pel que fa a *Xabola* només n'hi ha una referència arxivada. Es tracta d'una notícia dels Jocs Florals celebrats a Mèxic el 1942, en els quals la novel·la va ser guardonada amb el premi Fastenrath.<sup>35</sup> Tanmateix, el volum i el contingut de notícies sobre la novel·la canvia amb l'edició de *Cristo* el 1958. L'escriptor mexicà Emmanuel Carballo (Guadalajara, 1929) dedica un extens article a Bartra amb motiu de la publicació de la novel·la i, després de fer una glosa de l'autor, que en aquests moments ja és conegut i admirat a Mèxic, es desfà en elogis de la novel·la. En destaca la construcció del text, el contrast entre l'experiència viscuda i «los sueños vividos», «la simbiosis que se observa entre Vives –el más sensible e inteligente de los cuatro personajes centrales– y el autor». L'altre argument d'elogi del text és l'estil, segons el crític es tracta «de un vasto poema épico escrito en prosa» amb un llenguatge «eminente poético», per concloure que «la obra de Bartra trasciende [...] es un

<sup>33</sup> Sobre la presència del personatge del corneta en l'obra de Bartra, vg. Llorenç Soldevila, «El tema del corneta rilkeà en l'obra de Bartra», dins *Faig. Actes del simposi Agustí Bartra*, núm. 30, octubre 1988, Manresa, p. 129-137.

<sup>34</sup> Recentment s'ha recuperat de l'arxiu del poeta: Agustí Bartra, «*Hi havia una vegada...*». *Dos contes d'exili*, edició a cura de Jaume Aulet, *Papers Bartra*, XI, Terrassa, Ajuntament de Terrassa, 2007, p. 17-21.

<sup>35</sup> *Full Català*, núm. 8-9, Mèxic D. F., maig-juny de 1942. Desconeixem el títol i l'autor del text. La classificació dels retalls de premsa no és exhaustiva, per la qual cosa, la informació de què disposem sobre el document en molts casos és incompleta; per això no podem precisar més les referències.

canto a la amistad, a la esperanza, a la concordia.»<sup>36</sup> El poeta Alfredo Cardona Peña (1917-1995) també dedicà una crítica elogiosa, escrita amb termes semblants a la del seu col·lega, a la novel·la de Bartra.<sup>37</sup>

La resta de retalls de premsa que hi ha als arxivadors corresponen a petites notícies de publicació –de les tres edicions de la novel·la–, amb una mínima i tòpica valoració o amb arguments que es repeteixen, com el poc rigor documental i el caràcter extremadament líric de la prosa de Bartra. Quant a l'edició de 1974, només s'ha detectat al diari *La Vanguardia* una breu notícia de publicació dels llibres *Himnes i Crist...*, aquest últim es presenta com «tercera edición y versión definitiva»<sup>38</sup> i una altra notícia de publicació a la secció «Bibliografía catalana recent» de la revista *Serra d'Or*.<sup>39</sup> Així, doncs, tot sembla indicar que, si més no les versions catalanes de la novel·la, van passar força desapercebudes pels crítics de l'època i pels mitjans de comunicació.

---

<sup>36</sup> Emmanuel Caballo, «Agustí Bartra, un militante de la esperanza», *Novedades*, Mèxic, 1958.

<sup>37</sup> Alfredo Cardona Peña, «Agustí Bartra, *Cristo...*», *Revista de Revistas*, Mèxic, 7 de setembre de 1958.

<sup>38</sup> «*Himnes y Crist de 200.000 braços*, de Agustí Bartra», *La Vanguardia*, Barcelona, 30 de maig de 1974.

<sup>39</sup> *Serra d'Or*, Barcelona, núm. 176, maig de 1974, p. 63.

### 3. De *Xabola* a *Crist de 200.000 braços*: procés d'elaboració

#### 3.1. Els orígens. Cronologia i materials

Anna Murià explica que el 1941, ja instal·lat a la República Dominicana, després d'haver deixat Europa el 1940, Bartra emprèn la redacció d'una novel·la en la qual vol recrear l'experiència dels camps de concentració francesos.<sup>40</sup> El primer estadi de la construcció d'aquesta *xabola* és un breu manuscrit de 15 pàgines, que es conserva al Fons Bartra de l'AHCT,<sup>41</sup> datat el 20 de gener de 1941. Aquest manuscrit és molt incipient i tot just apunta les línies que fonamentaran la novel·la de 1943, per això hi ha elements que patiran una transformació notable, com per exemple la veu narrativa, que en aquest primer text s'expressa en primera persona. Aquest manuscrit és inacabat i, per tant, no es pot establir gaire del tot fins a quin punt és un embrió del text que es publicarà dos anys més tard. Tot i així, la intenció de literaturitzar l'experiència dels camps de concentració és ben clara des de bon principi; tal com Bartra ja havia començat a fer en els poemes que s'han esmentat suara.<sup>42</sup> Entremig d'aquest manuscrit inicial i l'edició mexicana de 1943, comptem amb un manuscrit complet de la novel·la, que també es pot llegir al Fons Bartra i que es correspon plenament amb el text publicat.

Fins aquí, tot aquest procés creador i editorial no seria gaire rellevant. Però el 1958 apareix a Mèxic la novel·la *Cristo de 200.000 brazos* signada per Agustí Bartra, el qual havia anat adquirint renom i presència en els cercles literaris i culturals mexicans.<sup>43</sup> Sembla que un editor mexicà li demanà la traducció castellana de *Xabola*; però quan Bartra es retrobà amb la novel·la, quinze anys després d'haver-la escrit, tingué la necessitat de refer-la de dalt a baix. Murià explica:

---

<sup>40</sup> Anna Murià, *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, op. cit., p. 57: «Un any més tard [1941], a la República Dominicana, començaria a plasmar els seus records dels camps de concentració en la novel·la *Xabola*, continuaria treballant-hi a l'Havana i l'acabaria a Mèxic, l'any 1942, en aquella cambra de terrat de l'avinguda Nuevo León.»

<sup>41</sup> El text es pot llegir a Agustí Bartra, *Primer manuscrit de «Xabola»*, edició a cura d'Oriol González i Tura, «Papers Bartra», VIII, Terrassa, Ajuntament de Terrassa, 2004.

<sup>42</sup> Vegeu el punt 2.5 d'aquest treball.

<sup>43</sup> Jaume Aulet apunta l'any 1957 com una data clau per entendre l'evolució personal i literària de Bartra a Mèxic; en tant que l'autor català fa un tomb vers la cultura i la societat que l'ha acollit i comença a interessar-se per temes i mites mexicans, al mateix temps que les edicions castellanques de la seva obra el situen a primera línia de l'actualitat literària. Des d'aquest punt de vista no és estrany, doncs, que es decidís a publicar la nova versió de *Xabola* en castellà. Vegeu Jaume Aulet, «Algunes dades sobre la recepció de l'obra d'Agustí Bartra durant els anys de l'exili». A: Aznar Soler, Manuel (ed.). *Las literaturas del exilio republicano de 1939. Actas del II Congreso Internacional*. Vol.1. Sant Cugat del Vallès, Associació d'Idees – Gexel, 2000, p. 419-437.

No importa que l'autor mateix se sentís temps després descontent de la seva novel·la i que quan la publicà en castellà, l'any 1958, es cregués obligat a modificar-la.<sup>44</sup>

L'abundant correspondència de Bartra conté algunes línies que ajuden a explicar aquest procés de recreació de la novel·la. Sobre aquest tema, doncs, són especialment rellevants les cartes intercanviades amb Jordi Pinell (1921-1997) i Antoni Ribera (1920-2001). Al primer, Bartra li explica els motius que l'han obligat a reescriure la novel·la en una carta de Bartra datada a Ciutat de Mèxic el 28 de març de 1958:<sup>45</sup>

Des del mes de gener fins fa un parell de dies, tot el meu temps i el meu esperit han estat acaparats en la creació d'una obra tan inesperada com profundament necessària: *Cristo de 200.000 brazos*, una novel·la del camp d'Argelés basada en la vella *Xabola*. Quan l'editor me la demanà, vaig acceptar cregut que la meva tasca es limitaria a fer correccions més o menys importants; però en posar-me a la feina em vaig adonar, esfereït, que l'obra escrita fa 15 o 16 anys no tenia cap valor als meus ulls. *L'única solució honrada, doncs, era prescindir completament del text primicer i crear aprofitant només una lleugera trama.*<sup>46</sup> Puc dir-vos que, durant gairebé tres mesos, la febre i el fulgor no m'han deixat. Treball, aferrissament, goig de la creació, caiguda i vol, s'han anat succeint en mi fins que, fa un parell de dies, vaig escriure la darrera frase de l'epíleg. Ahir vaig lliurar l'original a l'editor, cregut que no sabia el resultat fins al cap d'unes setmanes; però aquesta tarda m'ha dit per telèfon que s'ha passat la nit llegint l'obra, la qual l'ha impressionat d'una manera tan profunda que ha decidit fer-ne immediatament una edició de 15.000 exemplars, que passi a veure'l tot seguit per tal de signar el contracte, que vol més obres meves, etc. [...] Mentre escrivia la novel·la més d'una vegada heu estat present en el meu esperit, sobretot en la tercera part, que és la més humana i profunda.

La correspondència entre Ribera i Bartra és extensíssima i dóna compte, per exemple, de les tasques del primer per introduir l'obra bartriana al principat. No obstant això, la relació no deixa de ser complicada i fins i tot en alguns moments se suspèn.<sup>47</sup> Aquestes cartes també contenen reflexions del poeta i del seu interlocutor sobre les obres i en aquest cas, sobre les novel·les que ens ocupen. Així, Bartra explica a Ribera com ha viscut el trasllat de *Xabola* a *Crist* amb termes molt similars als que llegíem a la lletra a Jordi Pinell:<sup>48</sup>

<sup>44</sup> Anna Murià, *op. cit.*, p. 58.

<sup>45</sup> Jordi Pinell mantingué una intensa correspondència amb Agustí Bartra entre el 1956 i el 1982, any de la mort del poeta. L'arxiu epistolari del poeta català és força peculiar perquè és molt habitual trobar una còpia de la carta que Bartra escrivia al seu corresponçal; la qual cosa permet reconstruir amb facilitat i fidelitat el diàleg.

<sup>46</sup> El subratllat és meu.

<sup>47</sup> Sobre la correspondència de Bartra vegeu Jaume Aulet, «La correspondència d'exili d'Agustí Bartra». A: Aznar Soler, Manuel (ed.). *El exilio literario español de 1939: actas del Primer Congreso Internacional*. Vol. 1, Barcelona, Gexel, 1998, p. 539-553 i Jaume Aulet, «Agustí Bartra: la construcció de la imatge del poeta a l'exili», II Simposi Agustí Bartra, Bellaterra i Terrassa el 27 i 28 de març de 2008 (actes en premsa).

<sup>48</sup> La carta està escrita a Ciutat de Mèxic el 25 de gener de 1959, un cop l'obra ja ha estat publicada. Bartra dóna compte, també, de la bona acollida de la novel·la.

Em plau saber per la teva lletra del 12 que has rebut i llegit el *Cristo de 200.000 brazos*. Crec, amb tu, que la vella xabola ha estat deixada molt enrera pel *Cristo*, i això és el que m'havia proposat de fer: *aprofitar el marc i crear de nou, amb una més profunda fidelitat al tema, més sobris afinaments i emocions transcendides*.<sup>49</sup> L'obra fou el resultat d'una nova il·luminació que durà deu setmanes, de gener a març de l'any passat. Quan l'editor, per atzar, em demanà l'obra per a un «pocket» de 15.000 exemplars, li vaig contestar que el que em demanava no existia perquè el vell text no tenia cap validesa per a mi, a més no creia que la novel·la pogués interessar a ningú. Amb gran astorament meu, em va contestar que el primer interessat era ell personalment, perquè havia viscut uns mesos al camp d'Argelès, havia estat un dels 100.000, i que el que havia de fer jo era posar-me a escriure la nova versió immediatament. I el miracle es féu.

Aquests dos fragments confirmen la versió de Murià segons la qual Bartra se sent descontent del text original. Segons diu l'autor, doncs, de la primera versió només en pren els elements de la trama, però se sent empès a modificar el text de dalt a baix. Certament, la sacsejada al primer text és important i el resultat final incorpora novetats i diferències molt significatives respecte l'original. Una altra qüestió, però, és decidir, fins a quin punt prescindeix «completament del text primicer» i crea una nova novel·la.

Fins al 1968, el viatge del *Crist* s'atura. L'arxiu epistolar deixa constància que el 1967 Bartra ha entrat en contacte amb l'editorial catalana Martínez Roca per dur a terme edicions de les seves obres a l'interior. Bartra ho explica així a Antoni Ribera, en una carta del 23 de novembre de 1967:

[...] el que cal, ara, crec jo, és posar-se d'acord sobre la primera obra meva que podria ésser publicada dintre la col·lecció «Sol ixent». Opino que aquesta obra hauria d'ésser el *Crist*.<sup>50</sup> I li dono les següents raons: el títol és abellidor; hi ha milers de catalans a Catalunya que estigueren als camps de concentració francesos i formen un vast públic específic per a la novel·la, que és d'*amor*<sup>51</sup> (en el seu més ampli sentit) [...].

Sembla, per tant, que a final de 1967, el *Cristo* comença el periple que el portarà a Catalunya transformat en el *Crist*. Sis dies després de la carta suara esmentada, el 29 de novembre, Bartra torna a escriure a Ribera per donar-li la notícia que Sergi Puyol, l'editor de Martínez Roca, ha acceptat la seva proposta. Bartra es compromet a enviar el text de la versió catalana abans de final d'any, ja que la intenció de l'editor és que la novel·la surti al carrer per la Diada del llibre de 1968. A mitjan desembre, concretament el dia 15, escriu a Ribera:

Et prego que comuniquis al Sergi que la setmana vinent li enviaré, tal com li deia, l'original i una còpia del *Crist*. Em falten passar a màquina una vintena de

<sup>49</sup> El subratllat és meu.

<sup>50</sup> Es refereix a la novel·la en la versió catalana, però fins ara no ha esmentat que estigui a punt. Potser és la intenció de fer-la el que el fa parlar del text en català.

<sup>51</sup> Subratllat a l'original.

pàgines i llegir amb cura tot el text. Hi he fet canvis, esmenes i empelts, no molts, i estic molt content de com queda. Quina diferència entre la versió de l'any 43 i el text d'ara! Ja ho veuràs.

Heus aquí una peculiaritat de la novel·la: la convivència de versions catalanes i castellanes de la mateixa obra fetes per l'autor. En Bartra, el bilingüisme literari és fonamental, ja que bona part de les obres escrites durant l'exili americà compten amb la versió castellana elaborada per ell mateix.<sup>52</sup> Aquest fenomen és força complex i potser mereixeria un estudi exhaustiu que hem de deixar per una altra ocasió. En el cas de *Crist*, però, podem intentar establir el pes de la versió castellana de la novel·la a l'hora d'elaborar la catalana. Sembla que la segueix, bàsicament, per a l'estructura narrativa, ja que, tret d'algun aspecte que més endavant analitzarem, les versions catalanes hi són fidels. Tanmateix, pel que fa a l'estil, Bartra no es limita a fer-ne una traducció, sinó que reelabora el text en català per tal que tingui entitat lingüística pròpia.

Però en tot aquest procés d'edició de la versió catalana del 1968 hi ha un altre element que cal tenir en compte: la censura. Segons es desprèn de la correspondència de Bartra, el llibre va haver de passar censura, però finalment només se'n va suprimir una línia, tot i que en un primer moment semblava que el retall afectaria tota una pàgina. Així ho explica l'escriptor al seu editor català:

Estimat Sergi:

Acabo de rebre una carta de l'Antoni amb la bona notícia que el *Crist* ha estat aprovat, per bé que ha tornat de Madrid un xic escrostonat, és a dir, ha sofert la mutilació de tota una pàgina del text. Com que ja començava a témer que la mutilació fos completa, (que l'obra no passés), aquest escantellament d'una pàgina ara em sembla mínim, ja que l'arbre té tantes branques que la manca d'una no es notarà. De tota manera, tinc curiositat per saber quina és la pàgina censurada, la pàgina que amb el temps potser serà la més famosa de l'obra.<sup>53</sup>

La resposta de l'editor, datada a Barcelona el 16 de febrer de 1968, aclareix l'abast de la censura:

En efecte, fa uns dies es va rebre un Ofici del Ministeri que «aconsellava» la supressió d'alguns passatges de l'obra i avui he rebut el detall. Només han censurat un parell de ratlles de la pàgina 68, on diu «un milió de morts en la darrera guerra pesa menys que un sac de medalles per als vencedors...»<sup>54</sup> Han suprimit això i res més, la qual cosa demostra ben bé que poca cosa

<sup>52</sup> A part del cas de *Cristo*, podem citar *El árbol de fuego* (1940) / *L'arbre de foc* (1946), *Cora y la granada* (1957) / *Cora i la magrana* (1979), *Quetzalcóatl* (1960) / *Quetzalcòatl* (1971), *Màrsias i Adila* (1948) / *Marsias y Adila* (1962), *Ecce Homo* (1964, en castellà) / *Ecce Homo* (1968, en català) o *La lluna mor amb aigua* (1968) / *La luna muere con agua* (1968), entre d'altres.

<sup>53</sup> Aquesta carta, adreçada a Sergi Puyol, està datada a Mèxic el 12 de febrer de 1968.

<sup>54</sup> Sembla que aquesta expressió no apareix a l'edició de 1974. El número de la pàgina que l'editor esmenta en la carta es deu correspondre al mecanoscrit i no necessàriament a la paginació de l'edició definitiva.

han entès de la vostra novel·la... i millor que sigui així. Tots els símbols de llibertat i d'amor universal que feu respirar en la vostra obra, restaran intactes per bé del nostre poble.

El 1970 l'editorial Plaza & Janés publicarà a Barcelona la segona edició de la versió castellana de la novel·la. El 9 d'octubre de 1971, ja instal·lat a Terrassa, Bartra escriu al crític Miquel Dolç (1912-1994) parlant-li de la recent edició de la novel·la i de l'èxit que ha tingut:

Em dóna molta alegria la vostra carta d'abans-d'ahir, que m'ha arribat —el carter ha estat pròdig— amb un paquet de l'editorial Plaza Janés que conté els exemplars d'autor de la segona edició del *Cristo*. No m'ho acabo de creure, jo, un escriptor que durant trenta anys m'havia acostumat a tiratges que podríem dir de clandestinitat dolorosament minoritària. Que en vuit mesos s'hagin escampat per la península 13.000 exemplars del *Cristo* i que se n'hagi fet ja una segona edició de 7.000 més és realment un miracle de comunicació. Us n'envio un exemplar dedicat. Pot tenir cert interès un dia, per a vós, fer una comprovació de variants i d'algunes —poques— supressions, degudes a la censura. No puc deixar de pensar que la primera edició d'aquesta obra, feta a Mèxic, fou de 100 exemplars, i no es cobrí la subscripció.

Certament, aquesta segona edició castellana segueix la versió publicada a Mèxic. L'única variant respecte l'edició de 1958 és la incorporació de títols als capítols, novetat que ja presentava l'edició catalana del 1968.

Finalment, la darrera i definitiva edició de la novel·la serà publicada per Proa el 1974 i el text es presentarà com a definitiu, de manera que és el que es prendrà per a l'edició de les obres completes.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Més recentment s'ha reeditat en dues ocasions. Primer en el volum *Narrativa catalana de l'exili*, a cura de Julià Guillamon, Barcelona, Galàxia Gutenberg-Cercle de Lectors, 2005, p. 55-164; tanmateix, l'editor segueix la versió de 1968 sense tenir present que hi ha alguna variació respecte la de 1974. Més tard, amb motiu del centenari del naixement d'Agustí Bartra Leonard Muntaner (Palma, 2008) va reeditar la novel·la seguint la versió de 1974 i afegint-hi un epíleg del poeta Lluís Solà.

### 3.2. Els canvis<sup>56</sup>

Si es comparen les diverses edicions de la novel·la, s'hi detecta una diversitat de processos, els quals, al seu torn tenen diferents graus de rellevància en la construcció de l'obra. Tot plegat complica, des del punt de vista metodològic, la descripció i l'anàlisi dels camins que porten de la primera novel·la al text de 1974. Com que no es tracta de fer una edició crítica de l'obra, sinó d'exposar i analitzar aquests processos, s'ha tenir especial cura de no caure en la comparació excessivament minuciosa dels textos. Per això, en primer lloc s'exposaran de manera general la tipologia de processos. Seguidament, s'analitzarà un dels capítols de C, el qual condensa amb claredat els processos de creació, així es podran percebre en conjunt. També s'examinaran altres variacions significatives entre els textos i, finalment, s'intentarà dilucidar els motius i els objectius que porten a Bartra a reescriure la novel·la.

#### 3.2.1. Estructura

De tots els canvis que es duen a terme en la creació de la novel·la bartriana tal i com ens ha arribat, el més obvi, però no menys significatiu, és el del títol:

[...] canvià moltes coses, començant pel títol, que fou *Cristo de 200.000 brazos*, tret d'uns versos del *Poema de l'Home* també creats de nou per donar-lo en castellà.<sup>57</sup>

Els versos als quals es refereix Murià pertanyen a la quarta part de la tercera elegia del volum *Ecce Homo*.<sup>58</sup>

Crist de dos-cents mil braços, dolor nostre  
que ets a la sorra.

Aquesta elegia poetitza l'experiència de l'exili i dels camps de concentració i presenta molts punts de contacte amb la novel·la. Així, des de bon començament, Bartra apunta la inquietud literària de crear una obra unitària i total, la qual explica altres recursos emprats en la narració. A més, planteja un dels altres trets

---

<sup>56</sup> A partir d'ara, un cop ja hem exposat els diversos estadis i edicions del text, utilitzarem les següents sigles per referir-nos a les diferents edicions de la novel·la, a fi d'alleugerir l'exposició: X és *Xabola*, C és l'edició de 1974 de *Crist*, la qual prenem com a text definitiu. Les edicions intermèdies les anomenem segons l'any: C1958, C1968 i C1970.

<sup>57</sup> Anna Murià, *Crònica de la vida...*, op. cit., p. 73. Inicialment el *Poema de l'Home* formava part del volum *L'arbre de foc*, publicat a Mèxic el 1946. Es tracta d'un poema llarg, dividit en onze parts, on l'home, l'experiència de la guerra, dels camps de concentració, la mort hi tenen un pes significatiu. Aquesta composició és l'embrió de les onze elegies del volum *Ecce Homo* (1968). El fenomen que es produeix entre aquests dos treballs poètics de Bartra és molt similar al que estem analitzant amb les novel·les, tant pel que fa a la llengua com a la recreació literària.

<sup>58</sup> Vg. Agustí Bartra, *Obra poètica completa*, I (1938-1972), Barcelona, Edicions 62, 1985 (2a edició revisada i corregida), p. 425.

característics del text –i de l'obra de Bartra en general–, com és la fusió dels gèneres. Sobre la necessitat d'establir fronteres genèriques, Bartra escriu a Joan Fuster: «La delimitació entre poesia i prosa, com a gènere, molt sovint és vacil·lant i arbitrària, i és obvi que la tècnica del vers no condiona els continguts»,<sup>59</sup> és a dir, tant la poesia com la prosa li serveixen per expressar allò que el poeta vol, per tant, no s'ha de veure subordinat a la llei del gènere.

A més, el canvi de títol també il·lustra l'evolució literària de Bartra. Així com el de la primera novel·la és més aviat descriptiu i convencional, com l'estructura de la narració, i remet a un element fonamental en la trama que a la vegada anirà adquirint càrrega simbòlica; el nou títol denota un simbolisme previ que per si sol aporta significat i que arrossega molts altres sentits: sacrifici, individu i col·lectivitat, amor i fraternitat, llibertat, model humà... I, a part del vincle amb els versos citats suara, també es connecta amb altres obres de Bartra que estan agermanades per títols de reminiscències bíbliques: *L'evangeli del vent* o el mateix *Ecce Homo*. És més que evident la connotació religiosa de les tres obres i, si prescindim del sentit estrictament cristià dels mots i els prenem en termes més generals, en els tres casos ens trobem davant de la voluntat de transmetre veritats universals, d'erigir-se com a model d'home a seguir i, fins a un cert punt, de messies. De fet, la novel·la és plena de referents de la tradició cristiana,<sup>60</sup> però s'han d'entendre més enllà de l'explicació doctrinal, en un sentit universal sense connotacions religioses específiques. Bartra utilitza els elements de la tradició cristiana, la seva, en el sentit més primitiu dels conceptes, de la mateixa manera que ho fa amb els mites de la tradició clàssica. El poeta prové d'aquests dos corpus culturals i, en tant que és el que coneix i amb el qual s'identifica, no pot i no vol evitar beure de totes aquestes fonts.

Un altre element rellevant pel que fa a l'esquelet de la novel·la és el subtítol. A *X* no n'hi apareix cap, en canvi a *C1958*, sota el títol, hi figura entre parèntesis «Campo de Argelès». A *C1968* el subtítol es modifica: «Refugiats catalans als camps de concentració». Ara pel fet de tractar-se de la primera edició catalana es reforça molt més aquest sentit nacional. A *C1970* es conserva el subtítol de l'edició de 1958, però s'hi afegeix l'especificació del gènere: «Novela». És significatiu que s'opti per aquest subtítol de gènere, ja que evidencia un dels aspectes formals més notable: la fusió de gèneres. En aquesta línia, quan Bartra negocia amb l'editorial catalana Martínez Roca

---

<sup>59</sup> Vg. Agustí Bartra, *Sobre poesia*, Barcelona, Laia, 1980, p. 38.

<sup>60</sup> Alguns d'aquests referents ja s'han esmentat en el punt 2.4 d'aquest treball.

l'edició de 1968, esmenta la necessitat d'especificar en l'edició el gènere de l'obra. Ho diu així en una carta a Antoni Ribera del 20 de març de 1968:

El *Crist* és en part un testimoni, però no un document. Basant-me en aquest criteri vaig redactar la nota que va a la contraportada, i ara crec que, sota el títol del llibre, convindria posar-hi la paraula *novel·la*.<sup>61</sup>

Finalment, a *C1968* no hi aparegué el gènere que Bartra creia que convenia especificar; encara que fos per evitar que el seu text es prengués com un document de caràcter històric. Serà, doncs, a *C1970* on apareixerà aquesta concreció. Malgrat tot, però, l'edició catalana feta per Proa el 1974 perdrà el subtítol i la marca genèrica; com si l'autor i l'editor creguessin que, d'antuvi i ateses les circumstàncies de l'escriptor i del mateix text, no caldria especificar-ne el gènere.

Fent atenció a l'estructura de les novel·les, hom es pot fer una idea del procés de creació que porta de *X* a *C*. Fonamentalment ens interessa el pas del text de 1943 al de 1974, però caldrà fixar-se en alguns moments en els graons intermedis d'aquesta escala. Vegem, de moment, l'estructura més aparent, i tanmateix profunda, ja que il·lustra un canvi de concepció de la novel·la, el qual també ajuda a entendre la resta de variacions que patirà el text.

La novel·la de 1943 està organitzada en dues parts i un total de 28 capítols, de manera que la primera part conté els capítols 1 al 17 i la segona part els onze restants (18-28). Malgrat tot, aquesta divisió és força arbitrària, ja que no sembla que hi hagi cap element narratiu que li doni un sentit ple. *C1958*, però, presenta un esquelet força diferent. Ara ens trobem amb una novel·la bastida sobre tres parts i un epíleg, i amb un total de 14 capítols distribuïts entre les tres parts en 4 capítols a la primera i a les altres dues, 5 capítols. Respecte la primera edició catalana (*C1968*), aquesta estructura no pateix variacions i, de fet, es conservarà en les edicions que seguiran, però es produeix la incorporació de títols a tots els capítols de la novel·la. Diem «tots» perquè fins ara només alguns capítols portaven títol, per exemple aquells que representaven pàgines del carnet de Vives (a *X*, els capítols 14 i 23; a *C1958*, els capítols 4 de la primera i la segona part i 2 de la tercera part, a més de l'epíleg) o els capítols 12 i 13 de *X*; a més del capítol 2 de la primera part («Alba», «Ecce Homo», «Atardecer») de *C1958*. Les edicions posteriors (*C1970* i *C*) seguiran aquesta estructura i conservaran els títols dels capítols.

---

<sup>61</sup> Subratllat a l'original.

### 3.2.2. El text

Quant als processos de reelaboració del text, se n'han detectat cinc, amb diversos graus de significació o importància en funció de les conseqüències que tenen en el text. Així, el més significatiu perquè suposa la distància més àmplia d'un text a l'altre són les incorporacions que Bartra introdueix a la nova novel·la, ja que aporten moltes pistes sobre la intencionalitat i la motivació de la revisió del text. A més, aquests fragments nous carreguen l'obra d'un simbolisme i un lirisme que la primera versió no tenia; al mateix temps, la fusió de gèneres queda molt més accentuada, així com el personatge de Vives com un «alter ego» de Bartra molt més potent.

També hi ha dos tipus de processos que en certa manera estan relacionats. Es tracta dels canvis d'estil i, de retruc, les sintetitzacions. De manera semblant a les incorporacions, els canvis d'estil busquen un major lirisme i una major càrrega simbòlica en el text, però aquesta vegada s'aconsegueixen refent fragments que ja existien en la novel·la de 1943. Possiblement l'escriptor n'està descontent perquè quinze anys després la seva veu literària s'ha definit en unes línies molt pròpies i personals i necessita que sigui coherent amb la resta de l'obra que està elaborant.

Un altre procés que estaria relacionat amb els canvis estilístics és el de les sintetitzacions o condensacions de fragments. Segurament Bartra pretén, mitjançant aquests processos, donar més força a determinats passatges de la novel·la que per extensos resultaven més feixucs o menys potents. El següent procés, per ordre de rellevància, és l'eliminació de fragments. Ara no es tracta de reduir-los, de condensar-los o de reescriure'ls, sinó que directament ja no interessin i per tant se suprimeixen.

Finalment, el darrer procés que Bartra aplica al text és l'alterració de l'ordre en elements del relat. Tot i que l'argument segueix sent fonamentalment el mateix, alguns episodis, diàlegs o petits fragments de narracions canviaran d'ordre en la novel·la; la qual cosa fa pensar que l'autor treballa amb una estructura predeterminada de la narració que va més enllà de l'acumulació d'episodis.

Hi ha un capítol que reuneix tots aquests processos enumerats i, per tant, pot servir per entendre'ls en conjunt. Es tracta del capítol 13 de X que es correspon amb el segon de la primera part de C, el qual, casualment, és titulat «La xabola». Aquesta correspondència, però no és exacta. El segon capítol de C es construeix a partir de la revisió de diversos capítols de X. Concretament, la primera part del capítol, la qual està dividida en tres seccions («Alba», «Ecce Homo» i «Ranvespre»), prové del capítol tretzè de X. Una segona part de la narració, en què es transmeten les reflexions de Vives arran de la contemplació del veí del camp, Caliban, prové del capítol 7 de la

novel·la de 1943. Seguidament, el capítol focalitza en Roldós i l'estratègia que segueix per tal d'aconseguir canyes per a la construcció de la barraca. Aquestes escenes, es narren en el capítol 8 de X. A continuació, seguint l'evolució del capítol, es presenten Roldós i Vives caminant pel camp i topant amb l'escena del cavall mort d'un espanyol. Aquest fragment correspon al capítol 10 de X. Finalment, el capítol acaba amb la construcció de la xabola per part dels quatre protagonistes i l'anunci de la fi de la guerra espanyola. Línies que també podem llegir al capítol 11 de la primera versió de la novel·la (X). És a dir, es tracta d'un capítol fruit de la fusió de capítols independents a X, però, a més, crida l'atenció el fet que Bartra pren els capítols 7, 8, 10 i 11 i prescindeix del capítol nou, que de fet, queda suprimit de la novel·la. D'altra banda, també desplaça en l'ordre el capítol 13, que passa a ser la introducció del segon capítol de C i, per tant, previ a l'acció que es narra després, quan a X era posterior als fets descrits. L'autor pot fer aquest canvi perquè aquesta primera part és altament lírica i no conté la narració de cap moment que l'obligui a respectar l'ordre de coherència i versemblança.

**Taula 1: Construcció del capítol «La xabola»**

<b>Xabola</b>	<b><i>Crist de 200.000 braços</i></b> «La xabola», 2n capítol de la 1a part
13	«Alba», «Ecce Homo», «Ranvespre»
7	Vives – Caliban
8	Roldós aconsegueix canyes
10	Escena del cavall mort
11	Construcció de la xabola

Pel que fa als processos interns, de caràcter estilístic, la primera part del capítol és molt il·lustrativa de la revisió que Bartra fa a la seva prosa. Aquesta primera secció està dividida en tres parts, les quals presenten la visió del camp de concentració des d'un punt de vista líric. En la novel·la de 1974, aquestes tres parts es titulen, respectivament, «Alba», «Ecce Homo» i «Ranvespre». A X, en canvi, els títols són diferents («Alba», «Multitud» i «Tarda») i, a més, configuren un dels pocs capítols que tenen títol («Dia»)<sup>62</sup>. Aquesta modificació, aparentment insignificant, ja apunta les intencions literàries de Bartra en tot aquest procés. No canvia el primer títol perquè la connotació i el significat de la paraula ja li serveixen; però amb el segon no passa el

<sup>62</sup> Els altres són el capítol 12, «Nit»; el 14 i el 23, ambdós «Del carnet de Vives».

mateix i de la «Multitud», és a dir, del nombrós grup de refugiats, passa a l'«Ecce Homo», és a dir, al Crist, a l'home sacrificat per i per a la resta; a més, amplifica el sentit de la idea dels cent mil refugiats com un sol home. Així, doncs, aquest canvi respondria, d'una banda, en bona part a la ideologia que fonamenta la novel·la, però d'altra banda també persegueix, com ja hem vist, la construcció d'una obra total i unitària. El 1964 Bartra publica la primera edició castellana d'*Ecce Homo. Elegias*.<sup>63</sup> La relació entre els dos títols és evident, però a més, llegint les obres amb atenció hom s'adona que tenen punts en comú pel que fa a la literaturització de l'experiència dels camps de concentració i, en aquest sentit, es complementen mútuament. El canvi del títol del tercer segment d'aquesta primera part respon a una estricta motivació estilística, a diferència del que acabem de veure, ara Bartra busca l'enriquiment del lèxic amb la intenció de donar-li un matís propi. Aquesta inquietud queda resolta, també en altres moments, amb l'ús de sinònims cultes o fins i tot arcaics. Si ens fixem en el text, salvant les diferències editorials, la secció «Alba» de *X* és més llarga que la mateixa secció de la novel·la de 1974, concretament té vint-i-quatre línies, contra les tretze que té a *C*. Òbviament aquest no és un argument prou sòlid, però sí que pot fer pensar que Bartra ha esporgat notablement el text original.

Comparant-los, es constata que tot i que els dos fragments descriuen la sortida del sol al camp de concentració i la percepció que en pot tenir un refugiat, la manera i els recursos com s'arriba a aquesta poetització són diferents.<sup>64</sup> En el primer text la descripció és molt més plana, en canvi, en la segona versió del text el lirisme i el simbolisme prenen molta més rellevància.

Les banderoles pengen, xopes de rou,  
i el vent està tan cansat que no  
aconsegueix de fer-les moure.  
(*X*, p. 89)

En llurs fràgils astes, les banderoles  
xopes de rosada semblen aviram mort  
penjant de llurs ganxos...  
(*C*, p. 41)

La diferència entre les dues descripcions de les banderoles que pengen de les barraques dels refugiats és prou clara. Mitjançant la comparació de la segona versió la crueltat de la situació es transmet per la força de la imatge de l'«aviram mort». Encara una altra comparació:

<sup>63</sup> L'obra fou publicada a Mèxic el 1964 per l'editorial J. Moritz. La versió catalana de les elegies bartrianes no es pogué llegir fins al 1968, publicada per Edicions 62.

<sup>64</sup> Convé notar que dins *L'arbre de foc* (1946) hi llegim el poema «Alba al 'Pavillon T1'», en el qual també es poetitza el començament del dia al camp d'Agde. És rellevant que Bartra opti per literaturitzar el mateix motiu en diferents gèneres i formes, perquè explica com no deixa encotillar-se per les limitacions genèriques.

Els genets algerians es lleven la caputxa i, estintolant-se als estreps, giren els cavalls devers el mar i obren llurs folgades capes color de desert. (X, p. 90)

Els espahís es lleven la caputxa i, estintolant-se als estreps, giren els cavalls devers l'est. (C, p. 41)

En aquest cas Bartra depura la descripció dels espahís. El canvi del sintagma «genets algerians» per «espahís», respon a aquesta voluntat de síntesi i de condensació, així com d'exactitud. Quan arriba el moment de descriure la sortida de sol, en el primer text opta per una descripció extensa i fragmentada:

El cel es va enrogint perquè sap que el sol aviat sortirà del mar. [...] Encara hi ha nit ran de terra, però les ombres es van desclavant i canvien de positura. Els núvols envermelleixen llur blanc repòs. [...] La llum tusta les fràgils portes de sac, camina seguint les petjades que hi ha a la sorra, cavalca l'escuma de les primeres ones que arriben a la platja, cerca endebades l'alosa que canti ascendint... El sol és una roja cella sota el front del cel. [...] Ja cada cavall té el sol ixent als ulls... (X, p. 89-90)

En canvi, a C la sortida de sol queda sintetitzada en l'expressió «sorgeix el Roig Sembrador» (C, p. 41), que condensa tot el procés descrit en la versió de 1943. Aquest fenomen il·lustra la voluntat de síntesi i de càrrega simbòlica que porten Bartra a reescriure el text. Així com en la novel·la de 1943 s'alterna la descripció dels elements del camp amb la descripció de la sortida del sol, el text de 1974 és molt més lineal, i primer es presenta la descripció dels diversos elements del camp i la secció es clou amb la sortida del sol personificat en el sembrador, amb tot el simbolisme i significats, vinculats a l'home, la vida, la naturalesa, que pugui tenir el concepte. En aquests processos, l'autor reescriu, reordena i modifica estructures i vocabulari; tot i que també opta per la supressió radical d'alguna frase del text, concretament:

Però en el món existeix quelcom de més encès del que mai no podrà ésser la immensa rosa matinal d'orient. (X, p. 89)

En la segona secció del capítol, la titulada en la versió final «Ecce Homo», Bartra centra l'atenció en el rostre dels homes del camp i el descriu com un de sol.<sup>65</sup> A X aquest concepte ja apareix, però a C pren molta més força i l'autor potencia la idea del rostre com a representació de tots els homes que hi ha al camp a base de la repetició, gairebé obsessiva, d'aquest mot. Una altra de les diferències notables del passatge d'una edició respecte l'altra, és, com passava anteriorment, l'extensió. Ara

<sup>65</sup> Aquesta idea és la que fonamenta o explica el sentit del títol de la novel·la. A més, el motiu del rostre com a representació dels refugiats del camp també vertebrava el poema «Un» del volum *L'arbre de foc* (1946): «Com és fàcil ton rostre!», dins *Obra poètica completa, I*, op. cit., p. 60.

comptem cinquanta línies a la «Multitud» de X i vint-i-quatre a «Ecce Homo» de C, la diferència en l'extensió és evident, doncs. Això fa pensar que un cop més Bartra tendeix a la condensació i a la supressió de fragments. De fet, duu a terme una depuració estilística significativa, en tant que prescindeix de l'abundant adjectivació del primer text, per tal de construir un relat molt més directe que cerca de l'impacte i la suggestió del lector. Alguns exemples:

Aquest rostre, aqueix i aquell. Rostres i rostres. Només que rostres difícils, d'esguard brillant i boca dura, marcats per un cansament gregari que els uniformitza. Hom acaba per veure només un mateix rostre, repetit infinitament per una mecànica al·lucinant. Els ulls miren sense veure, cruels, absents, i, amb tot, hom sent que penetren amb una força traspalsadora.  
(X, p. 90)

El rostre d'un i de tots. Rostres i rostres. Rostres difícils, segellats per la boca. Un mateix i distint rostre repetit infinitament per una mecànica de la soledat. Màscara de pols, ulls llastats cap endins, llavis barrinats per la ira i el fulgor del temps.  
(C, p. 41-42)

Al llarg del passatge corresponent a X, Bartra insisteix molt en el fet de la individualitat i col·lectivitat del rostre amb frases com: «Aquest rostre de ningú és el rostre de tots, però no és el nostre.» (X, p. 91). A C aquestes reiteracions queden suprimides i resol la paradoxa amb una descripció molt més lírica, la qual, un cop més, carrega de simbolisme:

Un rostre, només un rostre immens, sempre el mateix ara, un rostre de minotaure i d'àngel, i el multitudinari cos, viu i llancejat pel vent, estès sobre la seva darrera creu de sorra, sota hosannes d'ales refulgents... (C, p. 42)

De fet, el simbolisme és una de les característiques que diferencien el fragment de 1974 del de 1943.<sup>66</sup> Així, hi podem llegir: «mar d'Homer», «el legionari que guanya la túnica...», o «entre una llum futura i una tempesta de cassigalls...» (C, p.42). En el primer cas, Bartra fa una referència a la cultura i la literatura clàssiques, que en bona part són la font literària de l'autor català i com passarà en altres obres, en reelaborarà temes o mites des de la seva particular perspectiva.<sup>67</sup> Les altres referències que incorpora en la reescriptura d'aquesta secció del capítol tenen l'origen en la *Bíblia*. Des del punt de vista del contingut, les referències vinculades a aquest text serveixen a Bartra per traçar la imatge d'home sacrificat pel seus iguals. Entenem, doncs, que

<sup>66</sup> Vg. el punt 2.4 d'aquest treball.

<sup>67</sup> Vegeu per exemple les narracions del volum *Odisseu*, Barcelona, Edicions Llibres del Mall, 1986 (primera edició 1953); també hi ha referents clàssics en la segona part de *L'Evangelí del vent*, titulada «Poemes d'Odisseu» i també a la composició *Màrsias i Adila*, ambdues dins *Obra poètica completa*, op. cit.

l'autor pren aquest referent per filtrar-ne els elements, temes, motius amb un determinat objectiu ideològic, més enllà de la interpretació estrictament religiosa. Començant pel títol de la secció,<sup>68</sup> trobem altres referències que remeten a la narració de la crucifixió de Jesús de Natzaret. En tot cas, el que ens interessa destacar aquí és el fet que Bartra incorpora a C aquestes referències bíbliques que li permeten presentar l'home dels camps de concentració com un sacrificat, gairebé mític. Així, doncs, aquest fragment il·lustra el tomb ideològic i simbòlic que Bartra dóna a la novel·la.

La secció que clou la primera part del capítol també pateix el canvi del títol de la versió de 1943 respecte la de 1974. En aquesta ocasió, a diferència del que passava a «Ecce Homo», el canvi de títol respon a una finalitat estilística, a la recerca d'una llengua molt marcada des del punt de vista literari, una llengua que vol ser, gairebé, exclusiva. Per aconseguir-ho ha de fugir de la llengua estàndard o més general i s'ha de servir dels sinònims més cultes. Això és el que porta a Bartra a fer el canvi de «Tarda» per «Ranvespre». Pel que fa al contingut, en ambdós casos trobem la visió poètica del capvespre, de la posta de sol, al camp, de manera que tanca el cicle que s'obria amb la primera secció. Tanmateix, a diferència del que passava en les altres seccions, aquesta és reescrita totalment i Bartra no en conserva cap fragment, tot i que l'estructura és la mateixa: dóna detalls del camp en el moment del capvespre, amb la intenció suggerir el lirisme del moment, la bellesa de la situació, tot i la crueltat i la duresa de l'experiència. Per transmetre-ho, acumula frases simples amb la descripció dels elements escollits. De totes les frases del primer text, però, n'hi ha una que sobreviu: «El sol es multiplica en els plats d'alumini acabats de rentar [amb aigua de mar i sorra].» (X, p. 92; C, p. 42).<sup>69</sup> Aquest fragment, doncs, demostra la necessitat de Bartra de refer l'estil i la llengua del primer text quan el vol reeditar. Des d'aquest punt de vista el 1974 trobem un text molt més depurat d'adjectius, sobretot epítets, frases molt més curtes, fins i tot amb absència de verb, com si busqués la descripció impressionista, a còpia de taques de color, de la situació d'un capvespre qualsevol al camp:

Les canyes agafen una agressivitat de

Oh mar de bronze imprevist! [...] Cants

<sup>68</sup> «*Ecce Homo*» és el que diu Pilats quan entrega Jesús als jueus per tal que el sacrificuin: «Llavors sortí Jesús portant la corona d'espines i el mantell de porpra. Pilat els diu: "Aquí teniu l'home!» (Jn, 19,5). D'altra banda, aquesta expressió també significa persona molt nafrada o colpejada, que també es pot relacionar amb l'estat físic precari dels refugiats. Per tant, cal afegir aquesta referència a la llista de vincles amb la tradició bíblica que ja hem presentat fins ara.

<sup>69</sup> Els mots entre claudàtors corresponen a la frase sencera de l'edició de 1974.

llança. Els altaveus són lliris negres que no poden cobrar llurs tiges gruixudes, meitat d'or meitat de plata. El sol es multiplica en els plats d'alumini acabats de rentar. Les bombes d'aigua, abandonades, semblen rars ocells de ferro sense ales. [...] Totes les ombres romanen amagades dins les xaboles. [...] Blocs de llum sòlida, llum que no delira, comencen a fondre's a l'avinguda solitària.  
(X, p. 92)

de nostàlgia al voltant de diminutes fogueres. [...] Mar sense déus. La nit corre esborronada per la planura, amb els punys negres enlaire...  
(C, p. 43)

Tal com també passava en els altres fragments comentats, aquí la síntesi a què Bartra sotmet el text es fa palesa en el nombre de línies, tot i que la diferència no és tan notable (setze a X i onze a C, i en l'exemple seleccionat s'han omès algunes línies).

Després d'aquest parèntesi descriptiu i líric, es reprèn la narració. Per fer-ho, l'autor recupera els capítols 7, 8, 10 i 11 de X per refer-los i fusionar-los dins el mateix capítol de C. Heus ací, doncs, la voluntat de construir una novel·la més compacta i condensada que la primera edició. A més, ja hem vist com les tres parts que s'han analitzat més amunt han passat davant dels fets que segueixen, quan en el text de 1943 ocupen un lloc posterior. Aquesta alteració en l'ordre no afecta el desenvolupament de la narració i respon, creiem, a una intenció de carregar de lirisme la narració enmig dels fragments estrictament narratius, d'alternar poesia i narració. A més, el to amable de la descripció contrasta amb la situació cruel i difícil que viuen els personatges, la qual cosa augmenta encara més el sentit de la tragèdia que es vol plasmar.

El setè capítol de X és el següent que passa a formar part del segon capítol de C. Es reprèn la narració de la vida dels quatre amics al camp. En aquesta part el narrador es fixa, sobretot, en Vives, el qual reflexiona sobre l'existència arran de la contemplació de Caliban; i en Tarrés, que haurà de barallar-se per fer-se amb un tros de pa. En el pas d'una versió a l'altra, aquesta mínima línia argumental es conserva, però les modificacions són d'altres tipus: revisions d'estil, sintetitzacions, supressions i alteracions d'ordre. D'entrada, però, crida especialment l'atenció el personatge de Caliban, el qual sembla molt més elaborat, té molta més entitat en la versió de 1974 que no pas en l'inicial. Ens ho fa pensar el fet que a X s'anomena alternativament «vell

colós», Caliban i Amoníac;<sup>70</sup> per contra, a C aquest personatge és des del primer moment Caliban, tot i que també es qualifica com a «vell colós». Així, doncs, Bartra resol certa manca d'unitat que hi havia en la novel·la de 1943.

Quan el narrador focalitza en el personatge de Vives, el qual es troba ajagut a la sorra observant i reflexionant, les diferències entre els dos textos són prou significatives per tal com es presenten revisions d'estil i de contingut que tenen com a resultat un text més sintètic, però a la vegada molt més carregat de sentit i amb un Vives molt més caracteritzat:

Aquest seu amb les mans enllaçades al clatell. Darrera seu hi ha tres canyes clavades a la sorra, restes d'un intent fracassat de xabola. La primera ventada els aclofà. El sol és tebi, un sol de primeres hores del matí, i fa bo de prendre.  
(X, p. 53)

Vives roman ajagut, amb les mans enllaçades a la nuca. A la seva dreta hi ha tres canyes clavades a la sorra. Tres míseres canyes. Mentre el material no augmenti, no hi haurà possibilitat de construir-se una xabola. ¿No seria millor, en lloc de fer el mandra, aixecar-se i recórrer el camp en cerca d'alguna canya, pal, filferro, tros de xarpellera o el que pogués trobar utilitzable per a la xabola que tant necessiten els quatre? Sí, això és el que hauria de fer, però si ara s'aixecava, ¿podria alliberar-se del sentiment que els cent mil homes del camp no estan *contra* ell, *contra un*? A més, era tan deliciós prendre el tebi sol del migdia!  
(C, p. 43-44)

La reflexió que s'afegeix en aquest procés de focalització en el personatge de Vives serveix per construir el caràcter del personatge, de caire molt reflexiu i, com es veurà més endavant, amb un bagatge intel·lectual important que contrasta amb el caràcter més impulsiu o rude d'altres companys com Tarrés.<sup>71</sup> Les diferències estilístiques també es fan evidents en la descripció i les sensacions que té Vives quan observa el veí del camp.

Fa un moment ha aparegut el rostre vermell i picat de veroles d'aquell ancià gegantí que en tanta de manera li desplaia. És un colós brutal que es passa hores i hores cantant amb una

Fa un moment, ha vist la cara roja i gravada d'aquell gegantí ancià que tanta repugnància li causa, un colós brutal que es passa les hores cantant amb una veu rogallosa i desagradable

<sup>70</sup> Sobre l'origen i el sentit del personatge vegeu el punt 2.2 d'aquest treball.

<sup>71</sup> Sobre les característiques i els contrastos entre els personatges de la novel·la, vegeu el punt 2.2 d'aquest treball.

veu aspra i desagradable, fragments de cançons estrafolàries. Quan no canta es baralla amb el seu company de xabola. Seria interessant d'analitzar detalladament per què li inspira tanta repugnància aquell home? Partint de les impressions físiques d'aquella lletjor tan innoble, situar amb exactitud tot allò que... Val més deixar l'anàlisi per més tard. Ha tornat a treure el cap. Nas amb fines venes violàcies.  
(X, p. 54)

cançons estúpides. Quan no canta es baralla a crits amb el seu company de xabola... L'ancià treu el cap una altra vegada, un moment només, i Vives li ha vist el nas solcat de venes violàcies. Segurament li agrada massa el vi. Caliban pitof.  
(C, p. 44)

A part dels canvis estilístics com la depuració d'adjectius, també s'ha de destacar la supressió de reflexions de Vives sobre l'individu que està contemplant. El fil del text és la mirada de Vives que després de repassar Caliban topa amb una canya, a l'extrem de la qual hi ha un mocador lligat, talment una bandera. Aquesta imatge es vincula directament amb la filosofia de Pascal.<sup>72</sup> En aquestes línies, però, tot i que la base és la mateixa, la redacció és notablement diferent.

No vol l'ombra, ell, sinó la realitat, i aixeca l'esguard cap a l'antena de canya que surt d'un angle del sostre de la xabola i no s'atura fins a arribar al blanc mocador voleiadís lligat al cim. La canya es vincla al pes del mocador. La canya pensant de Pascal havia d'ésser per força una canya inclinada! Per què va dir que l'home era una canya pensant? Per què en lloc de canya no podia dir una altra cosa? Quina, per exemple? Va dir canya, una canya, per la seva significació de soledat o per donar al terme home un sentit pejoratiu? La canya Pascal tremolava ran d'abisme, però tenia una rigidesa que no es corbava. Era un pensador gòtic que ja volia tenir raó. El seu esperit matemàtic tenia un afuament d'agulla mística i es perdia a la recerca i afirmació de Déu. L'home, per a ell,

Vives alça l'esguard fins a la canya que, sorgint d'un angle del sostre de la xabola, arriba fins al blanc mocador lligat a dalt de tot. El pes del mocador vincla lleugerament la canya... La canya pensant de Pascal devia ésser forçosament una canya inclinada. ¿Per què va dir que l'home era una canya pensant? ¿Per què no va dir que era un cuc que dansa? Bah! Una canya pensant! Què té de menyspreable una canya? En la circumstància del camp, les canyes tenen un valor definitiu de la possibilitat meravellosa de protecció i de llança contra el temps... Sense canyes, sense xaboles, tot el món immediat esdevé viva hostilitat... La canya de Pascal oscil·lava devora l'abisme del No-res existencial; aquesta que està mirant sosté una irrisòria bandera que s'aixeca per

<sup>72</sup> El matemàtic, físic i filòsof francès Blaise Pascal (1623-1662) destacà per les seves contribucions a la ciència amb la construcció de calculadores mecàniques i estudis sobre probabilitat. Tanmateix, els últims anys de la seva vida els dedicà a l'estudi de la filosofia i la teologia. En aquest àmbit, la seva obra més influent és *Pensées sur la religion* (1669), que no va poder acabar. En aquesta obra hi trobem l'origen de la referència que apareix a la novel·la de Bartra: «El hombre no es más que una caña, la más débil de la naturaleza, però es una caña pensante.» (Pascal, Balise, *Pensamientos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995).

era una canya: poc foc i molt de fum. De Pascal potser hom ha de saltar a Dostoievski –Nietzsche és Atila i Isaïas– i als seus subhomes psicològics. Tot pensament –filosofia o art– ha d'ascendir parabòlicament perquè tota autèntica grandesa implica caiguda tornada. Pot arribar fins als espais siderals, però que per virtut de la corba que descriu acabi sempre per tornar a la terra dels homes d'on s'ha elevat... L'home pensa. L'home està sempre pensant.

Existeixo? Doncs penso. Un front és sempre un misteri. Puig està pensant, ara. En què deu pensar? Les seves mans es mouen intentant desfer l'embolic de cordill. Comparança: el món és l'intricat manyoc i les idees, els pensaments, són els dits que malden per trobar la solució. Quines pobres paraules trobaria si m'hagués de dir en què està pensant? Els pensaments silenciosos omplen el món...

(X, p. 54-56)

damunt del Sorral de Ningú...  
(C, p. 44-45)

Les diferències entre aquests dos fragments de caràcter més filosòfic són força evidents. En primer lloc, sobta la diferència en l'extensió del passatge. És obvi que Bartra opta per esporgar aquelles frases que considera supèrflues o innecessàries, de manera que la reflexió esdevé molt més sintètica i, fins i tot, efectiva. Potser l'experiència literària el porta a reduir aquest fragment de la novel·la, ja que considera que no cal *dir* les coses, sinó que només s'han de *suggerir* perquè com diu Murià «el mot, doncs, el nom de la cosa, dóna entrada a la vastitud de sensacions que aquella cosa suscita.»<sup>73</sup> A més, sembla que en la primera versió volgués fer ostentació dels seus coneixements filosòfics i literaris, en canvi quan refà la novel·la, ja en castellà el 1958, no li cal demostrar tot el que sap per guanyar-se l'autoritat perquè ja és un autor prou reconegut i respectat. En segon lloc, aquest passatge també il·lustra l'evolució narrativa. En la primera versió, la narració és molt més plana, amb un narrador en tercera persona que transmet els pensaments del personatge; en canvi, en la versió de 1974 la focalització en la consciència de Vives és notablement més profunda i queda més integrada en la narració.

<sup>73</sup> Vg. Anna Murià, *L'obra de Bartra*, op. cit., p. 120.

El capítol avança amb el fil conductor de la mirada atenta i els pensaments de Vives. En aquest sentit segueixen havent-hi diferències de redacció entre la primera i la darrera versió de la novel·la, però la línia filosòfica es manté en ambdós casos. Aquestes ratlles presenten continguts essencials en la concepció bartriana de l'existència, per això i perquè el temps que separa *X* de la primera edició castellana (C1958) li ha permès evolucionar i poder formalitzar totes aquestes idees de manera molt més depurada. En la novel·la de 1943, l'observació del vell Caliban clou amb el record de guerra que genera en Vives, però a *C* aquest record de guerra queda suprimit; la qual cosa respon a la voluntat de rebaixar el caràcter documental de la novel·la a favor de la construcció d'un artefacte literari. Pel que fa a la trama argumental, en aquest fragment es redueix gairebé al mínim, ja que només hi ha un comentari de Puig recordant a Vives que s'ha d'anar a rentar el gos i, més endavant, l'arribada de Tarrés amb una mica de pa. Aquesta escena és més extensa a *X* que a *C*, per tal com Tarrés narra l'enfrontament amb un company de camp a fi d'aconseguir el pa –un altre element documental de la realitat del camp–, i per com en la versió definitiva es juga amb l'elisió i la suposició del que ha passat i Vives segueix fixant-se en el vell veí de barraca.

El capítol segueix amb la narració de com Roldós aconsegueix canyes per a la posterior construcció de la xabola. Respecte *X*, es manté l'ordre de l'acció i en aquesta part, les diferències més significatives que observem són fonamentalment estilístiques. El vuitè capítol de *X* és eminentment narratiu, en el sentit que presenta uns fets que fan avançar la línia argumental, quan Bartra l'incorpora al segon capítol de la primera part de *C* en respecta aquest caràcter, però hi aplica modificacions estilístiques. Creiem que els fets que presenta ja li serveixen per fer avançar la novel·la i també per a la presentació de les dificultats de vida dins del camp.<sup>74</sup> Com a exemple d'aquestes modificacions estilístiques, que en alguns casos també porten a la síntesi narrativa, podem fixar-nos en l'inici del capítol de *X* i la part corresponent de *C*:

Roldós camina lentament per la sorra amb les mans a les butxaques dels pantalons. Mal temps. Vent i fred. Així que arriba al camí que uneix el camp militar amb el camp civil apressa el pas i acala la testa. Només veu els seus dos peus enfonsant-se en la

Roldós camina a poc a poc per la sorra, amb les mans a les butxaques de les calces. En arribar a l'indret on el camp militar i el camp civil s'ajunten, apressa el pas. Bufa una brisa contínua. Massa fred per a ell. Hauria estat millor quedar-se amb els

<sup>74</sup> Sobre aquest aspecte vegeu el punt 2.3 d'aquest treball.

sorra. Dret, esquerre, dret, esquerre... El vent li clava crits a l'esquena, li lliga les cames. No hauria hagut de sortir aquesta tarda. No aixecarà el cap fins que no arribi al capdavall del camí, a l'entrada del camp civil. No pas per causa del vent, sinó per tal de no veure el jaç de riera seca que serveix de comuna col·lectiva. És una sort que en aquells moments el vent bufi del Sud. Pensa amb fàstic en l'espectacle dels homes ajupits i en les giragonses que es veu obligat de fer cada matí entre els milers i milers d'excrements per evitar d'embrutar-se les sabates. Dret, esquerre... *Boira* va davant seu i, de tant en tant, s'atura i es gira. El vent li aixeca els rulls grisos, voldria fer-ne una bola i llançar-la contra els sostres de les xaboles. El sol esmorteït sembla afegir fred a la tarda. Roldós s'atura a tossir. Aqueixa maleïda pols! Davant seu, retallant-se damunt l'horitzó amb rojors de posta, les banderoles semblen lligats ocells de colors. Amb les canyes que sostenen aquelles inútils banderoles ells en tindrien prou... Torna a tossir. En té realment la culpa la pols?

Així que emboca a l'ample carrer la veu. És la més gran de totes, és feta amb una quantitat prodigiosa de canyes. Un home seu ran de la porta, a fora, gratant-se les cuixes amb fruïció.

(X, p. 61-62)

companys, menys a causa del fred que per no haver de caminar ran d'aquella brutícia de la zona reservada a les necessitats corporals de la gent del camp. És una sort, però, que l'airet bufi del sud... *Boira* va davant i, adesiara, es detura i gira el cap. Roldós també s'atura, de tant en tant, per tossir.

–Vine, *Boira*! Allà hi ha una xabola de les que m'interessen, saps? No la veus? Aquella gran... D'on cony hauran tret tantes canyes?

Roldós i *Boira*, moments després, s'aturen davant de l'home que està assegut a un parell de metres de l'espaiosa xabola.

(C, p. 48-49)

A partir d'aquí, Roldós es dirigeix al refugi i intenta aconseguir una de les canyes de la seva barraca. Ho aconsegueix, després d'un diàleg força dur, quan li ofereix tabac a canvi del tronc. D'aquest fragment, Bartra també en conserva l'essència, però modifica notablement la conversa entre Roldós i el refugi. Així, per exemple, canvia la forma de tractament entre els dos personatges. A X s'opta per la segona persona del plural (vós), cosa que dóna al diàleg, malgrat la duresa d'alguns moments, una formalitat un xic estranya tenint en compte el context en què es troben

els personatges; per contra, a C la forma de tractament és la segona persona del singular (tu), cosa que confereix al diàleg molta més naturalitat i versemblança.

Després d'aquestes escenes, a X s'enceta el capítol 9, el qual narra el conflicte de Tarrés amb altres refugiats a la cua de la font d'aigua. Aquesta part desapareix a C, de manera que el segon capítol de la novel·la de 1974 continua amb la incorporació del capítol 10 del text de 1943. La supressió d'episodis, encara que no és habitual en la reescriptura de la novel·la, és un procés important en tant que pot apuntar les inquietuds creadores de Bartra. El mateix passa, per exemple, amb el capítol 21, en què Vives explica a Roldós un record de la seva vida abans de l'inici de la guerra. Hi ha moments, però, en què aquesta eliminació és parcial, perquè només es tracta de reduir o fusionar tot un capítol dins d'un altre. Això és el que succeeix amb el capítol 17: la narració del robatori de les sabates de Vives queda reduït a una frase del capítol cinquè de la segona part («La branca»): «Des que una nit, mentre dormien, els fou robat un parell de sabates, amb tanta habilitat que el lladre esquivà la vigilància de Boira, a la xabola s'ha de quedar sempre algú descalç.» (C, p. 137). El mateix cas es dona en el capítol 25, en el qual trobem Roldós, Tarrés i Vives buscant una barraca on passar la nit, ja que Puig es reuneix amb Joana a la seva xabola, finalment Amoníac els acull a la seva. Tota aquesta escena queda reduïda a un paràgraf del principi del quart capítol de la tercera part («La partida de cartes»).

Reprenent el fil del relat, Roldós està aconseguint canyes per a la construcció de la xabola, però la vida al camp continua i el narrador es fixa en els altres personatges, concretament en Vives, que acompanya el primer. Un cop més la trama argumental es respecta en el pas del capítol 10 de X a la incorporació al segon capítol de C. Els dos amics, passejant pel camp, topen amb el cavall mort d'un espanyol. La contemplació de l'escena els deixa perplexos, sobretot Vives, el qual, com ja s'està apuntant des de bon començament, té una sensibilitat especial. Pel que fa a les diferències entre els dos textos, potser, les més rellevants són, un cop més, les estilístiques. En aquest cas, la descripció de l'escena del cavall mort i la reacció d'alguns refugiats és prou il·lustrativa dels canvis i de l'evolució literària de Bartra.

El grup d'homes a la platja forma cercle al voltant de quelcom invisible.  
–Què deuen estar mirant?  
–Anem a veure-ho.  
El cercle de gent és tan tancat que han de mirar entre dues espatlles.  
Senten que un pregunta:

Després d'un curt silenci, Vives diu:  
–És un cavall.  
És el cavall mort d'un espanyol. Mirant entre dos caps, fascinats i ensems presa d'una invencible repugnància davant l'horrible visió, no poden apartar els ulls del cadàver d'allò que

–De què deu haver mort?

I un altre que respon:

–No preguntis idioteses. Deu haver mort d'enyorament.

No poden apartar l'esguard de la testa de la bèstia. Entre les dues orelles, gairebé fregant la taca de pèl blanc, hi ha sorra humida. Dins la boca oberta, entre les dents llargues i verdoses, la llengua inflada i violàcia, sembla un animal estrany que es trobi allí per error. El sol va fonent les gotes brillants de la negra crinera. Els badius estan com arrufats per un renill interminable.

–Era un cavall d'espahí.

Una fetor picant s'exhala del cadàver i sembla excitar les mosques. Grosses, verdes, d'un esmaltat verd fosc, zumzegen de la boca als budells sangonosos que surten de l'enorme esvoranc del ventre, creuant-se i tornant-se a creuar, sense topar mai, preses d'una voraç activitat. De la boca als budells. Bandades brusques volen d'un lloc a l'altre, incansablement, i es posen, pul·lulen, xuclen amb llurs trompes una llarga estona. Una invencible repugnància posseeix tothom, però hi ha quelcom més fort que llur repugnància, que els reté immòbils i indecisos davant l'horrible visió. Cada vegada hi ha més mosques, augmenten per moments. La llengua i els budells de la bèstia estan completament coberts per una capa viva d'insectes... De sobte, un home trenca en silenci el cercle, s'agenolla a la sorra, ran mateix del cadàver del cavall, i enfonsa un tallaplomes a la carn. L'horror i una irreprimible repugnància fan recular tot el cercle. L'home talla, talla posseït d'una fúria salvatge, i riu a grans esclats. Algunes mosques es posen damunt la seva mà ensagnada. Un cop llest, es gira i, sense deixar de riure, aixeca el tall de carn tan enlaire com pot, com si fos un trofeu, i se'n va. Però ja n'hi va un altre que avança cap a la bèstia amb un ganivet obert, i

fou una bella bèstia: dintre la boca, entre les dents llargues i verdoses, la llengua inflada, com un animaló caigut en una trampa vermella; sorra humida cobrint un ull, i l'altre mig tapat per la perpella superior; el belf contret com per un darrer renill interminable, i mosques, mosques arreu de la carronya, mosques com cigrons, d'un brillant verd fosc, posant-se i bronzint de la boca al budellam escampat, i d'aquest altra vegada a la boca, enmig d'una fetor agra que més que desprendre's del cavall mort hom diria que eixia de les pròpies mosques... De sobte, un home surt del cercle, corre a agenollar-se a la sorra, prop de la bèstia, ensorra la curta fulla d'un ganivet en la carn morta i comença a tallar. Algunes mosques es posen sobre la mà ensagnada. L'home segueix tallant, amb un frenesí salvatge, i quan acaba, arrenca amb les dues mans un tall de carn, s'aixeca d'un salt i fuig corrent. Però ja un altre home corre devers el cavall, empunyant també un ganivet...

(C, p. 53-54)

un altre...  
(X, p. 71-72)

Un cop més, la diferència en l'extensió dels dos fragments apunta el sentit de les modificacions que Bartra aplica al text de 1943. Així com la primera descripció és molt detallista, quasi fotogràfica, però no té gaire força expressiva, és a dir, no acaba de transmetre la repugnància que genera l'escena; en la reescriptura, Bartra aconsegueix donar-li aquesta força. Ho fa evitant les repeticions, depurant l'adjectivació i retallant la informació col·lateral o supèrflua. Un altre aspecte nou en l'estil d'aquesta descripció, el qual també fa que guanyi en efectivitat, és el contrast que es genera entre l'escena en si i alguns dels mots que l'autor utilitza per presentarla, com ara «animaló» o «bella bèstia».

En aquest capítol de X hi aplica altres canvis que també poden resultar significatius. D'entrada ens pot cridar l'atenció l'inici i el final d'aquesta secció dins el capítol de C. Com si es tractés d'una mena de parèntesi, Bartra emmarca l'escena del cavall mort de l'espahí amb dues frases descriptives del mar: «El mar semblava de pedra.» (C, p. 53) i «La mar era una immensa fulla d'heura.» (C, p. 55).<sup>75</sup> El cas és que aquestes dues frases s'incorporen de nou en l'escriptura de C, ja que en el text de 1943 no n'hi ha cap rastre. Com a molt hi llegim: «El mar no es movia» (X, p. 69) i «El mar sembla de pedra.» (X, p. 70); però no tenen la funció limitadora que fan en el text de 1974.

Una altra modificació que pot semblar rellevant és la supressió del diàleg inicial del capítol entre Roldós i Vives, en el qual es comenta la necessitat de banyar el gos i més endavant Roldós parla a Vives del seu delicat estat de salut. La introducció del capítol 10 de X queda reduïda a algunes línies al capítol de C que ens ocupa. Bartra opta clarament per la síntesi i la condensació de la narració. Prescindeix d'informació que pugui resultar supèrflua o feixuga i prefereix servir-se de la insinuació o del suggeriment.

Al final del capítol, els quatre companys contrueixien la xabola amb les canyes que ha aconseguit Roldós i materials, com les mantes, que tenen. El capítol 11 de X

<sup>75</sup> Pot sobtar el canvi de gènere en la paraula «mar». Tot i que la normativa n'accepta les dues formes, no deixa de ser estrany que Bartra utilitzi els dos gèneres per al mateix mot. En la segona frase és probable que optés per la forma femenina perquè concorda millor amb el sintagma «immensa fulla d'heura»; tanmateix, es possible que aquesta incoherència lingüística sigui fruit de la manca de correcció estilística que presenta l'edició de 1974 feta per Proa, que es fa palesa en molts altres punts del text, ja que, per exemple hi podem llegir catorze vegades el mot «mar» en femení i disset vegades en masculí. Val a dir, però, que a X la paraula «mar» la hi llegim cinquanta-cinc vegades i en totes el gènere és el masculí. En les dues edicions castellanes de la novel·la, aquest substantiu s'usa sempre en masculí.

queda, doncs, integrat al final del segon capítol de la primera part del text de 1974. Un cop més, es constata la voluntat de síntesi de l'autor, la qual cosa porta també a una revisió estilística notable.

Tarrés acaba d'arribar amb quatre gruixudes barres de fusta. Són a bastament gruixudes perquè puguin servir de puntals. Tindran xabola. La seva xabola. Cal començar immediatament, Abans que res, quatre clots a la sorra. Un clot cadascú. Els poden fer profunds per tal com les barres són llargues. No tan profunds, però, com els de les estaques que sostenen les filferrades. Abans que res, quatre clots que cavaràn amb les mans. Tindran xabola. Aquella nit dormiran ja dins la seva xabola.

–Com t'ho has fet, Tarrés?

Tarrés riu i riu. Li brillen les dents i els ulls. Riu i fa un gest circular amb la mà, movent els dits oberts.

–Pispats–diu.

Tindran xabola. El vent podrà fer xiular tant com vulgui els seus fuets de sorra. Tenen quatre hores de claror abans que no es faci fosc. Tots riuen. Abans que el sol no s'amagui darrera les muntanyes tenen ben bé quatre hores de claror. La lluna avui caurà damunt la seva xabola. Ja estan fets els quatre clots. Hom aferma els puntals amb pedres i pots de llauna buits.

–Qui ha estat la víctima, Tarrés?

Tarrés continua somrient sense deixar la feina. El somriure li cau damunt les mans polsoses.

–El gendarme encarregat de la fusta.

Treballen febrilment. Entre puntal i puntal hi ha una distància exacta de quinze pams. Llurs cossos ajeguts no necessiten pas més. Aplanen la sorra amb els peus. Una música alegre els circula per la sang. Roldós es poda a cantar, baixet. Puig somriu, també. Tindran xabola. Senten com si bruscamment s'haguessin quedat sols al camp.

(X, p. 73-74)

L'arribada de Tarrés amb quatre sòlids puntals de fusta decidí els quatre companys a començar tot seguit la construcció de la xabola. En ésser-li preguntat d'on havia tret la fusta, Tarrés contestà amb evasives, però acabà donant a entendre que havia burlat la vigilància del gendar-me que estava de guàrdia al magatzem de fusteria del camp.

–El que compta –diu, somrient– és que, si ens afanyem, aquesta nit dormirem dins la xabola.

Tots treballen en silenci i febrilment. Després d'haver fet, cavant amb les mans, quatre clots per als puntals –a una distància de quinze pams els uns dels altres, ja que llurs cossos ajaguts no necessiten més espai–, comencen a fixar els puntals utilitzant pedres i llaunes.

(C, p. 55)

Les diferències entre els dos fragments, corresponents a l'inici del capítol, són evidents. El text de X és molt reiteratiu, com un recurs per donar compte de l'obsessió, la preocupació, l'ansietat dels personatges i també de l'emoció que senten en poder-se construir una barraca que els protegeixi del fred i del vent. Al mateix temps, però, aquestes repeticions fan més feixuga la narració. Sembla que Bartra se n'adoni i les supprimeixi per aconseguir l'agilitat narrativa que el text demana. La síntesi tampoc no afecta, però, la caracterització del personatge de Tarrés, el qual tindrà un paper molt destacat en el procés de construcció de la barraca, ni la informació que es pugui donar sobre el camp, en aquest cas la presència de gendarmes i d'una fusteria. Tot i la reelaboració estilística que tendeix a la poetització per l'ús de recursos com el simbolisme, entre d'altres, l'autor opta per respectar la veracitat de la narració, és a dir, no deixa de plasmar la realitat viscuda, perquè com Vives escriu a l'epíleg, el text sigui «el testimoni bategant i commovedor d'un home en qui no oblidar és la central militància de la seva ànima» (C, p. 225).

Al llarg del capítol del text de 1943, anem trobant, intercalades amb la descripció de la construcció, referències al fet victoriós de tenir una xabola i de poder protegir-se del fred («Sí, tindran xabola. Cada nit hi encendran la llàntia. [...] El fred restarà a fora. [...] Però si plou...»), X, p. 75). Aquestes frases han desaparegut en la versió de 1974, en la qual el narrador se centra únicament en la presentació dels passos de la construcció de la xabola i en destacar el paper de Tarrés com a líder del grup en tot aquest procés, paper que també queda palès al primer text, tot i que potser ara es fa molt més explícit:

És ell qui porta la iniciativa i més que ningú sap com s'ha de fer una xabola, i és destre amb les mans i d'hàbil abrivada quan cal. [...] Fa tot això d'una manera senzilla, silenciosament superior, com si es mogué en un món únicament familiar a ell. Sense adonar-se'n, els altres tres l'obeeixen, contents d'acceptar la seva tàcita autoritat. [...] Tarrés ho ha dit. I Tarrés sap de què va. Tarrés no s'ha cremat molt les celles llegint llibres, però és savi en ferro i en fusta i en conèixer el temps. (X, p. 74-75)

Tarrés, que és l'únic camperol dels quatre, porta la iniciativa des del primer moment, perquè sap molt bé com s'ha de construir una xabola, i és fort, i té els mans destres. [...] Es mou i treballa d'una manera senzilla i ensems superior, com si fos l'únic en el món cridat a realitzar aquella feina, i els seus tres companys, satisfets i alleujats, s'inclinen obdeients davant la seva tàcita autoritat. (C, p. 55-56)

Pel que fa a la descripció de la construcció de la xabola, és força semblant en les dues novel·les; tanmateix, tot i que s'hi perceben algunes modificacions estilístiques que coincideixen amb les de la resta del text, l'essència de la descripció es conserva. Com també respecta el final del capítol, en què, simbòlicament, coincideixen l'entrada a la xabola amb l'anunci pels altaveus del camp del final de la guerra.

Un altre procés que cal tenir en compte en la reescriptura de la novel·la és la incorporació de nous fragments. Concretament, quan refà X l'autor dona molt més pes al personatge de Vives, fonamentalment, a partir dels fragments del seu diari. En aquestes pàgines s'hi llegeixen les incorporacions més rellevants. La majoria són textos poètics de Bartra que també podem llegir en altres obres. Sembla que tenen dues funcions fonamentals. D'una banda, ajuden a ampliar o a fer créixer el caràcter, el perfil de Vives com a alter ego de Bartra, en tant que personatge sensible i amb interès i do per la poesia. D'altra banda, aquestes incorporacions de textos poètics, com de seguida s'exposarà, construeixen la xarxa de connexions de l'obra bartriana, amb la finalitat de crear una mena d'obra total en què tots els textos estiguin relacionats entre si i, a més, potencia el trencament o la fusió de les fronteres entre els gèneres.

Pel que fa a aquests capítols, d'entrada el que ens pot cridar més l'atenció és el nombre. A X només hi ha dos capítols dedicats a les pàgines del dietari del personatge de Vives, en canvi a C n'hi ha quatre: un en cada una de les tres parts i l'epíleg, el qual porta el subtítol d' «Darrer full del carnet de Vives».<sup>76</sup> Aquests capítols i les variacions que s'hi produeixen també són útils a l'hora d'acostar-se als motius i les intencions de Bartra en la reescriptura de la novel·la. La diferència més evident és el nombre de capítols del dietari fictici de Vives. N'afegeix un dins el cos de la novel·la i un altre que funciona com a epíleg. Els dos primers capítols «Del carnet de Vives» de C (quart de la primera i de la segona part, respectivament) es corresponen en bona part amb els dos capítols de X (catorze i vint-i-tres). Els dos restants de la novel·la de 1974 són noves incorporacions. Pel que fa als primers, els processos que en part s'hi duen a terme són paral·lels als que hem vist fins ara, de manera que refà fragments d'acord amb un estil molt més poètic i elaborat, amb millor domini de la llengua i dels recursos, així com de la simbologia que ell mateix ha anat creant al llarg de la novel·la, però també en la resta de la seva obra. Des del punt de vista estilístic, el que sí que conserva, tot i que en menor grau, és la fragmentarietat dels capítols, bastits a partir

---

<sup>76</sup> Vg. Taula 2: Del carnet de Vives.

de pensaments de Vives, més o menys dispersos i més o menys extensos. Vol reproduir l'escriptura pròpia d'aquest tipus de textos, en els quals la ploma es deixa portar pels pensaments sense, moltes vegades, organitzar prèviament el discurs. Això potser era molt més extremat a *X*, on aquests capítols es formen a partir de l'acumulació de pensaments, d'extensió diversa, els quals estan separats entre si per espais en blanc. A *C* aquest fenomen no es dóna tant i, a més, els fragments són més llargs i cohesionats. Però, com s'apuntava suara, aquests capítols interessen perquè suposen incorporacions significatives respecte la primera novel·la i donen pistes de l'objectiu literari de Bartra.<sup>77</sup>

**Taula 2: Del carnet de Vives**

<i>Xabola</i>	<i>Crist de 200.000 braços</i>	
cap. 14	cap. 4, 1a part	«Flors i Ram»
cap. 23	cap. 4, 2a part	«Esbós d'un himne en la nit» «Va cessant el grinyol...»
∅	cap. 2, 3a part	«Apocalipsi»
∅	Epíleg	

En el capítol 4 de la primera part, el primer dedicat a el carnet de Vives, hi afegeix els poemes «Flors» i «Ram». Vives explica que ha rebut «d'un amic, per correu, el llibre genial i terrible que estimo des de fa molt de temps i en la dura llum del qual segueixo, en part, vivint» (*C*, p. 78-79), en el qual hi llegeix el primer poema «d'un dels meus poetes» (*C*, p. 79). Vives es refereix a Arthur Rimbaud i al llibre *Illuminations* (1886)<sup>78</sup> i el poema és una traducció de «Fleurs». El segon poema que incorpora és de creació pròpia de Vives/Bartra, com a resposta o complement al primer. En aquestes pàgines, doncs, ja queda clara la creació del personatge de Vives com un alter ego de Bartra, en tant que el primer té els mateixos interessos i inquietuds literaris que el segon. La incorporació d'aquests poemes també respon a la voluntat d'obra total que té Bartra, ja que més tard, els incorporarà al llibre *L'evangeli del vent* quan el revisi per publicar-lo dins l'*Obra poètica completa*. En aquest cas, però, fondrà els dos poemes en un de sol titulat «Flors i ram».<sup>79</sup>

<sup>77</sup> En el punt 2.5 d'aquest treball s'apunta aquesta característica de la novel·la, per la qual es fusionen gèneres literaris i l'autor hi incorpora altres textos propis. Ara, però, ens proposem analitzar les diferències entre les diverses edicions de la novel·la.

<sup>78</sup> El títol del llibre de Rimbaud queda insinuat per l'expressió «dura llum» amb què Vives el qualifica.

<sup>79</sup> Vg. *Obra poètica completa, I (1938-1972)*, p. 167. Sobre la relació dels textos d'altres obres de Bartra presents en la novel·la vegeu la taula 3.

Aquesta és la línia que prenen bona part de la resta de modificacions que aplica als capítols del dietari de Vives. En el segon, a C capítol 4 de la segona part, el qual respecta en part l'estructura del capítol 23 de X, també hi trobem la incorporació de dos poemes. El primer és «Esbós d'un "Himne en la nit"». En aquest cas, el referent literari és el poeta alemany Novalis i els seus *Himnes a la nit* (1800). Però també apareix un fenomen que en tot aquest procés encara no s'havia donat. Des del punt de vista estructural, les diferències entre les dues versions catalanes de la novel·la (1968 i 1974) són nul·les; tanmateix, en aquest capítol sí que hi trobem una diferència. En la primera versió catalana l'«Esbós d'un "Himne en la nit"» el llegim al segon capítol de la tercera part i no al quart de la segona part, com en la versió de 1974 i les dues versions castellanes (1956 i 1970). Desconeixem per quin motiu Bartra va modificar la ubicació del text i no hem detectat cap indicatiu que ens ajudi a esbrinar-ho, per tant ens limitem a descriure el fenomen. A més, però, el text de la versió de 1968 és diferent que el que es publica en les altres tres versions de la novel·la, però, en canvi, coincideix (tot i que amb lleus variacions) amb el que Bartra inclou a *L'evangeli del vent* quan publica l'*Obra poètica completa*, titulat «Esbós d'un himne».<sup>80</sup> Sigui com sigui, la trajectòria literària d'aquest text és una altra qüestió que, tot i el seu interès, ara no podem abordar. No és gratuït, doncs, que Bartra incorpori aquest text respecte X. Fent-ho, l'escriptor dona al personatge de Vives aquest caràcter de poeta que li interessa ampliar respecte la primera versió del text i, al mateix temps, connecta la novel·la amb altres obres seves, cosa que dona al conjunt de l'obra bartriana una gran unitat.

L'altre poema que té una trajectòria i variació extenses i interessants, i que tampoc no apareix en la versió de 1943, és el que comença amb el vers «Va cessant el grinyol de la llunyana sínia...». El text prové de la composició titulada «Compañeros» del volum *El árbol de fuego*, publicat a Mèxic el 1940. Quan el 1946 editi la versió catalana del llibre, el traduirà, sense aplicar-hi canvis importants, més enllà dels obligats pel trasllat d'una llengua a l'altra, llavors es titularà «Companys». El 1958, en preparar la primera versió castellana de la novel·la, recuperarà el poema i també el reescriurà per incloure-l'hi. En aquest procés perdrà el títol i creixerà en simbolisme i significació, d'acord amb la línia de la novel·la. Per a l'edició catalana de 1968 el traduirà, amb canvis propis del traspàs lingüístic, però també amb alguna variació estilística que el farà molt més natural i bartrià. A patir d'aquí el tornem a trobar dins de *L'evangeli del vent*, en la versió de l'*Obra poètica completa*, ara, però, amb el

---

<sup>80</sup> Vg. *Obra poètica completa, I* (1938-1972), p. 168.

títol «Qui?».<sup>81</sup> Entremig, però, l'inclou amb el títol «¿Quién?» a *La luz en el yunque*, l'antologia en castellà que publica a Mèxic el 1965. Sobre la incorporació de tots aquests poemes en la novel·la i el sentit que tenen, Bartra en parla a Antoni Ribera en un carta del 12 de maig de 1968, quan aquest li fa alguns comentaris sobre la narració, que s'acaba de publicar.

Em sembla que, sense risc d'equivocar-me massa, podria indicar quins són aquests passatges "obscurs" en una primera lectura: Les *Flors* (de Rimbaud) i el *Ram* (meu, vull dir, de Vives), de les pàgs. 52, 53 i 54. No hi ha oposició entre les flors de Rimbaud i les meves, sinó complementació. Rimbaud descriu; el teu poeta, partint d'una descripció, també, carrega de símbol les seves flors: la innocència del món assassinada per la destal de botxí violeta i sense rostre. Quina idea, oi?, adornar amb aquests dos rams de l'esperit poètic la "petita xabola il·luminada que flotava en la nit del segle"! Malgrat la seva transparència narrativa, el poema que comença amb les paraules "Va cessant el grinyol..." pot resultar de significació obscura. Jo diria que és d'interpretació polivalent. El poema es mou en dos plans: l'un exterior i l'altre interior, però trenats. Si analitzés un a un aquests setze alexandrins, ompliria moltes pàgines. De qui es tracta en aquest poema tant senzill com difícil, d'aquest poema que en la versió castellana (*La luz en el yunque*) porta el títol misteriós de: "¿Quién?" Fixa't, Antoni, en el *moviment*<sup>82</sup> del poema. Algú que parla en primera persona avança sol pel camp (grinyol de la sínia, pollanc, granotes), però al quart vers l'home afirma que arribarà de nit amb "la lluna de les messes". El cinquè vers, prescindeix de tota narració: l'esdeveniment de l'arribada queda introduït i palès amb una simple salutació en veu alta als amics i companys. Al sisè vers hom torna al diàleg interior de l'home (Vives-Bartra-Crist-un cabdill d'homes?) que ha arribat amb el misteri del seu silenci i una "branca esqueixada de l'arbre del crepuscle". Però allò que segella el caràcter de l'ésser essencial d'aquest home és que, posat damunt la seva mà esquerra, duu l'ocell de foc del Verb que il·lumina els rostres dels qui l'havien estat esperant, que són els seus florits apòstols de l'esperança. L'escena és de bivac, d'apòstols-soldats d'una mateixa causa, però subjacent, batega el mite cristià del Sant Sopar, completament recreat. Des de la seva interioritat el poema explica que l'home que acaba d'arribar, després d'haver lliurat el seu foc (l'ocell), lliurarà la seva ànima, que serà acceptada i compartida pels seus companys, la gran presència passiva i receptiva. Tot d'una, quan les granotes callen, la veu de l'home parla en veu alta per segona vegada, i la realitat del sopar fratern queda simbolitzat pel pa que ell demana que es llesqui. Indiscutiblement, en aquest poema vaig voler fixar un mite de sublimació autobiogràfica, inserit a una situació que els símbols potencialitzen. Els companys, en aquest poema, s'assimilen als *Dotze*<sup>83</sup> de la llegenda de Joan Alom, la corneta del qual encarna la llibertat de la paraula i de la vida. El poema titulat "Esbós d'un himne" (pàg. 121) em transcendeix en el sentit que se'm fa inefable. És d'aquells poemes que no he escrit: m'han estat *dictats*.<sup>84</sup> Per la seva

<sup>81</sup> Vg. *Obra poètica completa, I (1938-1972)*, p. 168.

<sup>82</sup> Subratllat a l'original.

<sup>83</sup> Subratllat a l'original.

<sup>84</sup> Subratllat a l'original. Aquesta afirmació ens fa pensar en els versos del poema de Joan Maragall «Oda infinita» (dins *Poesies*, 1895): «Tinc una oda començada/que no puc acabar mai;/dia i nit me l'ha dicatda/tot quan canta en la ventada,/tot quan brilla per l'espai.» La relació de Bartra amb Maragall, el qual

densitat, em vaig sentir temptat d'incorporar-lo a *Ecce Homo*, però em sabia greu treure'l del *Crist*: hauria estat com una mutilació que Vives no hauria acceptat, n'estic segur. El tema fonamental d'aquest "Esbós d'un himne" és el misteri del cant que murmura l'ànima del poeta, més enllà de la maduració de les esperes que li han imposat el món i la vida. Jo diria que aquest Himne és travessat per la consciència òrfica de la vida total cantada des d'una situació que en podríem dir de fill pròdig.

A part d'aquests poemes, hi ha altres novetats en els capítols «Del carnet de Vives», respecte els corresponents de *X*. En aquest mateix segon capítol dedicat al dietari del personatge, per exemple, afegeix, després del record de l'intent de fugida de Tarrés, el qual conserva respecte l'edició de 1943, un autoretrat de Vives, amb la intenció de presentar-lo com una mena de mite, com el màxim exponent d'aquest home que encarna el dolor de tots, tal com es pot desprendre del final d'aquestes noves ratlles:

Però els ulls, oh els ulls!, són la gran nuesa del rostre, la veritat... Aquests ulls que implacablement contempen els altres –que són ells mateixos– reflecteixen en el mirall, són plens de sofriment i de còlera, i m'asseguren que moriré jove... I no he estat amat dels déus! (C, p. 130)

A continuació segueix una descripció del camp des del punt de vista de Vives, que el contempla des d'una escletxa que hi ha en un costat de la xabola. Aquesta visió particular d'«una petita part del meu "infern"» (C, p. 130) serveix a Bartra per acabar de configurar el caràcter sensible i la capacitat poètica de Vives; característiques que en la versió de 1943 quedaven més difuminades.

Els altres dos capítols «Del carnet de Vives», el segon de la tercera part i l'epíleg, són completament nous respecte la primera versió de la novel·la (*X*). De manera que amb aquestes incorporacions i la redistribució de capítols, a cada part n'hi ha un de centrat exclusivament en el dietari de Vives i, per tant, en el personatge, cosa que ens fa pensar que Bartra vol donar-li un protagonisme especial o superior al dels altres tres. Però, a més, una primera secció del segon capítol de la tercera part és un poema en prosa que Bartra recupera de *L'arbre de foc* (1946) i reescriu per incorporar-lo a *C*. Es tracta del text titulat «Apocalipsi». La primera versió d'aquest poema apareix el 1940 dins l'edició castellana de *El árbol de fuego* i, sis anys més tard, en l'edició catalana. A *C1958* l'incorpora amb algunes modificacions, ja que, per exemple, trenca els versos i el converteix en un poema en prosa. A *C1968*, però, en prescindeix i en el lloc on llegim el text hi col·loca l'«Esbós d'un Himne». A *C1970*, fidel a la de 1958,

---

ja ha apregut en dues ocasions en aquest treball, també mereixeria una anàlisi més profunda que hem de deixar per una altra ocasió.

tornarà a comptar amb el text i el 1971 el llegirem dins *L'arbre de foc* en l'edició de l'*Obra poètica completa*.<sup>85</sup> Amb aquesta última incorporació creiem que Bartra vol acabar de reforçar la creació del personatge de Vives com a reflex seu i treballa per a la composició d'una obra total en la qual els gèneres no siguin cap frontera ni cap límit, sinó que es complementin per tal d'ajudar-lo a transmetre de manera poètica la seva filosofia.

Al capítol vint de X, la narració se centra en els records dels diferents personatges, però el nexa d'unió entre cada una de les anècdotes que configuren el capítol és la contemplació i la descripció de les mans dels quatre companys. Des del punt de vista de l'estructura, Bartra resol la convivència de veus narratives (cada un dels personatges i el narrador omniscient) de manera molt lineal, alternant cada una de les veus ben delimitades. És interessant el tractament de les mans, perquè en aquest capítol de X funcionen com una sinècdoque de la resta del personatge i serveixen per donar-ne característiques o informació sobre l'estat d'ànim. A C (capítol tres de la segona part), les mans dels quatre protagonistes tenen un paper molt més escaritat, però en canvi, la narració dels records de Vives té com a fil conductor el motiu de les mans. Les línies en què es descriuen les mans dels protagonistes poden servir per veure les variacions que Bartra aplica al text.

Les mans de Roldós, quan ell enraonava, volaven. Es movien potser amb un xic de precipitació convulsiva, com si temessin de no arribar al final que cercava la darrera paraula. Planaven com un núvol, amb vent a dins, que gaudia reflectint-se damunt l'aigua de la veu que fluïa, fluïa opaca i monòtona: aquell so mutilat que s'esqueixava dintre del seu cos abans de sortir. I les mans ho sabien i s'aixecaven i es movien, inquietes, per tal de fer oblidar als altres, amb el seu vol, la pobra veu que s'arrossegava... [...] Les de Tarrés descrivien, empenyien les imatges que anaven arrencant de l'esperit. Eren unes mans plenes de confiança, de seguretat. Entre la veu i elles no hi havia mai conflicte. Eren com una terra damunt la qual podia bufar el vent i podien desencadenar-se les tempestes. Elles estaven allí, brotades de la vida

Les mans de Tarrés sembla que ja tenen enllestida la llàntia; les de Puig fan girar entre els dits la petita flauta; la mà dreta de Roldós acaba d'alçar-se i descriu un arc, d'abaix[sic] cap a dalt, s'atura a tocar la manta del sostre i, després, poruga, descendeix fins a la papallona que desclava i guarda en una capseta rodona de llauna. [...]

Vives pensa:

«Les úniques mans que han romàs immòbils són les meves. Aquestes mans que s'assemblen tant a les del meu pare, que tenien el poder d'una màgia que omplí moltes hores de la meva infància... No les mouré, encara: que continuïn sobre els meus genolls, esperant el conjur de la meua veu...»

(C, p. 109-110)

<sup>85</sup> Vg. *Obra poètica completa, I (1938-1972)*, p. 63.

d'aquell home, i les paraules eren espigues madures, corbades... Queien i s'aixecaven a intervals regulars, com les estacions de l'any, com el dia i la nit, i esdevenia que sovint restaven uns moments plegades formant clot, talment com si sostinguessin dues boles de silenci... [...]

Les mans de Vives no parlaven de records. Contaven un somni. [...] Dins la penombra de la xabola es movien lentes, lluminoses, amb crepuscle. Ningú no creia en aquelles mans que desapareixien així que Vives parlava, que no tenien professió, estranyament sensitives i rudes. [...]

Les mans de Puig, invisibles dins la foscor de la xabola, romanien abandonades damunt els genolls. Cap veu no ordenaria que no es moguessin. Elles i la nit que havia caigut no feia gaire sabien què era tenir records. [...] Si s'alçaven –adés una, adés l'altra– era per pujar lentament fins al front abrupte, cimal, aturar-s'hi un moment, comprovar després que els ulls continuaven closos i tornar a caure...

(X, p. 144-151)

De fet, Bartra descompon tot un capítol de X en dos a C (el segon i el tercer de la segona part). En aquesta descomposició, les mans com a nexes d'unió entre les històries contades pels personatges perden sentit i, per tant, se'n pot reduir notablement la presència, tot i que segueixen fent aquesta funció descriptiva. Estilísticament, les diferències són evidents. Es tendeix, un cop més, a la depuració i a la potenciació del símbol com a vehicle de la descripció; però a C les mans segueixen ocupant un lloc central perquè són el motiu principal de la narració de Vives. Aquest cop Bartra recórrer al conte «Les mans», que havia publicat a la revista *Lletres* (núm. 8), que ell mateix dirigia a Mèxic, el 1946.<sup>86</sup> Ara no podem endinsar-nos en l'estudi crític de la narració, però observem que en fa els mínims retocs per tal d'inserir-lo perfectament en la novel·la. El que interessa és constatar un cop més el recurs de Bartra d'ajudar-se d'altres obres seves per a la composició de la novel·la i, en aquest cas, també la voluntat de crear el personatge de Vives com un reflex d'ell mateix.

<sup>86</sup> Vg. la nota 32 d'aquest treball.

La segona incorporació és la història del corneta Alom que Vives explica a Roldós. Així com en el cas anterior Bartra reelaborava el motiu de les mans que ja apareixia a *X*, ara ens trobem amb una novetat absoluta respecte *X*, ja que en el text de 1943 no hi ha cap rastre del tema del corneta. Tanmateix, el corneta, el qual té el seu referent principal en el poeta alemany Rainer Maria Rilke, esdevindrà un element fonamental en la literatura bartiana.<sup>87</sup> El que volem constatar ara és que a *X* no hi trobem cap corneta, en canvi a *C* ja l'hi ha incorporat. L'estratègia, però, és similar a la que vèiem abans. El 1944 publicà la narració «La mort del corneta Joan Alom»<sup>88</sup>, la qual modificà per poder incloure-la a *C* sense que resultés forçat o estrany. Bàsicament en canvia la veu narrativa, ja que en la novel·la Vives narra la història en tercera persona i en canvi en el conte està narrada en primera persona. També sintetitza determinats moments de l'acció i alguna descripció de l'espai o el personatge. Tot i això, en la versió de la novel·la en potencia la «categoria de símbol essencial» (*C*, p. 156) amb el símil del corneta i la merla, per exemple. Aquesta incorporació ens porta, novament, a dos punts. D'una banda, la intenció de Bartra de crear el personatge de Vives com a reflex d'ell mateix i, d'altra banda, la voluntat de presentar una obra amb múltiples i complexes imbricacions.

Encara trobem un altre pont de contacte entre la novel·la i la resta de l'obra de Bartra. En aquest cas ens situem al final de la narració, en el capítol dedicat a la mort de Roldós. Tot i que ara les diferències entre *X* i *C* són menys que en altres fragments, destaca la reelaboració del capítol en relació al conte «Un»,<sup>89</sup> ja que les modificacions que Bartra aplica al darrer capítol de *X* tenen com a referent aquesta narració. De manera que si bé conserva l'estructura del capítol, amb els companys vetllant Roldós durant la seva agonia, amb els pensaments de Puig i Vives i les referències a la vida del camp, la novetat rau en el martell que va picant incessantment i obsessiva fins que Roldós mor. Aquest és l'element que pren de la narració inclosa al volum *L'estel sobre el mur*.

---

<sup>87</sup> Vg. La nota 33 d'aquest treball.

<sup>88</sup> *Lletres*, núm. 4, Mèxic, octubre de 1944.

<sup>89</sup> Aquesta narració forma part del volum *L'estel sobre el mur*, vg. *Obra completa*, vol.4, Barcelona, Edicions 62, 1987, p. 123-125. La primera publicació del conte fou el 1942 a *Full Català* (Mèxic). Al Fons Bartra de l'Arxiu Històric de Terrassa hi ha el manuscrit de la narració. Al marge superior del primer full hi ha una anotació de Bartra: "Aprofitar mort Roldós". A més, dins *L'arbre de foc* hi ha el poema «Un», en el qual es poetitza la presència del company del camp de concentració. En certa manera, doncs, es connecten entre si diverses obres.

**Taula 3: El contacte amb altres obres**

<b>Xabola</b>	<b>Crist de 200.000 braços (1974)</b>	<b>Altres obres</b>
∅	«Flors» i «Ram» (p.79-80)	«Flors i Ram» <i>L'evangeli del vent</i> , dins <i>Obra poètica completa</i> (1971, p.167)
∅	«Esbós d'un Himne en la nit» (p.127-128)	«Esbós d'un himne» <i>Crist de 200.000 braços</i> (1968, p.121)
		«Esbós d'un himne» <i>L'evangeli del vent</i> , dins <i>Obra poètica completa</i> (1971, p.168)
∅	«Va cessant el grinyol...» (p.131-132)	«Compañeros» <i>El árbol de fuego</i> (1940)
		«Companys» <i>L'arbre de foc</i> (1946)
		«Quién?» <i>La luz en el yunque</i> (1965)
		«Qui?» <i>L'evangeli del vent</i> , dins <i>Obra poètica completa</i> (1971, p.168)
∅	«Apocalipsi» <sup>90</sup> (p.171)	«Apocalipsis» <i>El árbol de fuego</i> (1940)
		«Apocalipsi» <i>L'arbre de foc</i> (1946)
		«Apocalipsi» <i>L'arbre de foc</i> , dins <i>Obra poètica completa</i> (1971, p.63)
Cap. 28	«El martell» cap. 5, 3a part	«Un» <i>Full català</i> (1942)
		«Un» <i>L'estel sobre el mur</i> (1942)
∅	«El cavall invisible» cap. 1, 3a part	«La mort del corneta Joan Alom» <i>Lletres</i> (1944)
∅	«Dues històries més» cap. 3, 2a part	«Les mans» <i>Lletres</i> (1946)

<sup>90</sup> Ja hem fet notar que aquest text no apareix a C1968.

Les variacions que s'han presentat fins ara poden ajudar a entendre tot el procés de recreació de C. Potser seria interessant comentar allò que no canvia en el pas d'un text a l'altre, perquè també pot ajudar a aportar-hi llum. Òbviament, l'autor respecta els personatges, la localització dels fets, els elements descriptius del camp, els quals donen aquest caràcter documental al text, i les mínimes trames argumentals. A part de tot això, hi ha un capítol que, en comparació als altres, pateix modificacions mínimes, bàsicament estilístiques. Es tracta del tercer capítol de la primera part de C («El vent, el bard i el gos»), el qual prové del dotzè capítol de X, un dels pocs que en l'obra de 1943 tenen títol («Nit»). Des del punt de vista estructural, aquest capítol conserva l'essència de X. Es tracta de la visió lírica de la nit al camp, per part de Vives; per això està dividit en seccions que representen el pas de les hores ("Les vuit", "Les nou", "Les deu" i "Mitjanit"). Al final del capítol hi ha el poema «Bard», que Vives llegeix a Roldós. Comparat amb la resta de X, aquest capítol és força diferent i original, per això és rellevant que Bartra el conservi amb tanta fidelitat quan escriu C. L'origen d'aquest capítol el trobem en dues cartes que Pere Vives escriu a Bartra. En la primera li tradueix un fragment d'una obra de l'escriptor nord-americà William Faulkner (1897-1962), el qual té la mateixa estructura que el capítol de C, ja que es tracta de la descripció d'una ciutat a la nit i per fer-ho divideix el text en hores ("Dos quarts de deu", "Les deu", "Dos quarts d'onze" i "Les onze").<sup>91</sup> El paral·lelisme amb el capítol de X i C és evident. En una altra carta Vives remet a Bartra el poema<sup>92</sup> que inclourà en el capítol, amb escasses variacions, perquè, tal com explica a Carme Vives, la germana de l'amic, en una carta «aquest meravellós poema anònim alemany el vaig incloure íntegrament en la meua novel·la de camp de concentració *Xabola*, en un capítol on se m'hi va imposar d'una manera definitiva.»<sup>93</sup> Aquesta és, doncs, la gestació del capítol de X que resulta menys afectat quan elabora C, perquè en vol conservar la mà de Vives, els referents que li ha proporcionat i el protagonisme que l'amic pren en aquestes pàgines. Potser per això Bartra decideix mantenir, gairebé intacte, aquest capítol i en canvi, n'hi hagi d'altres que reescrigui de dalt a baix.

La darrera incorporació a la novel·la, en sentit literal del terme, és l'epíleg constituït pel «Darrer full del carnet de Vives». A X no hi ha aquesta clausura, sinó que l'autor la hi afegeix en la primera edició castellana. Així, hom es situa fora de la

<sup>91</sup> Vg. Pere Vives i Clavé, *Cartes des dels camps de concentració*, Barcelona, Edicions 62, 1972, p. 23-26. Al llarg de les cartes que escriu a Bartra, Vives li fa comentaris diversos sobre l'obra que va escrivint i també l'orienta en la lectura d'altres obres i autors.

<sup>92</sup> Vg. Pere Vives i Clavé, *op. cit.*, p. 55-56. Agustí Bartra respecta escrupolosament la versió del poema que li tramet l'amic i l'inclou en totes les edicions de la novel·la, segurament perquè el text arrossega la idea del poeta com a ésser que ha de cantar les veritats humanes i que res ni ningú podrà silenciar.

<sup>93</sup> Vg. Anna Murià, *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, *op. cit.*, p. 71.

narració i de l'experiència del camp, i Vives reflexiona sobre la funció de les pàgines del carnet i per extensió de tota la història dels quatre companys al camp de concentració. La novetat respecte X rau en la reflexió metaliterària que porta a Vives/Bartra a plantejar-se el sentit i la funció del text, el qual entén com a «testimoni bategant i commovedor d'un home en qui no oblidar és la central militància de la seva ànima» (p. 225). Però al costat d'aquesta voluntat testimonial s'hi reivindica el contingut poètic del bloc de notes –i per extensió de la novel·la– per tal com «en aquest carnet hi ha històries que he inventat només per a mi en hores de descoratjament o de soledat, històries que m'han estat contades i històries que he viscut; i s'hi han registrat també sentiments i visions, experiències del cor i somnis ocnvocats per l'esperit» (p. 225). Aquesta reflexió és fruit de la maduresa literària de Bartra, potser massa incipient el 1943, i de la culminació d'una concepció artística molt personal, segons la qual les obres, sense perdre la seva condició de creació i d'artefacte artísitic, són portadores d'un missatge de pau, de llibertat i de fraternitat per als homes.

#### 4. Conclusions

Hem intentat exposar el tipus de canvis que Bartra aplica al text de 1943 quan decideix reescriure'l perquè n'està descontent i no s'hi identifica. Més enllà de les modificacions estilístiques, fruit dels anys de pràctica literària que li han permès trobar un to i una veu propis, també hem descrit els canvis estructurals que aplica al relat dels anys quaranta. Aquests també s'entenen per la voluntat de presentar un text original, fora dels convencionalismes del gènere i que li permeti aprofundir en l'ànima dels personatges i, fins i tot, de la realitat del camp de concentració. Les novetats respecte la novel·la de 1943 es poden explicar per la intenció de superar les mancances que l'autor podia detectar-hi. En aquest sentit, les incorporacions més significatives són els poemes o textos poètics que Bartra afegeix en diversos punts de la nova versió de la narració. El gènere no ha de ser un límit i la seva obra ha d'esdevenir un tot en què els textos estiguin relacionats entre si i creïn una xarxa d'idees, de conceptes, de símbols que creixin i s'expliquin els uns als altres. Sense oblidar que «escriure d'ells és escriure de mi» (*Xabola*, p. 178), l'autor busca un estil unitari, que combina l'expressió poètica i l'originalitat.

A l'hora de les conclusions, preguntar-se si estem davant d'un mateix text o són obres diferents no aporta gaire res a l'anàlisi dels textos; fet i fet, només hi ha a l'abast del públic general la reedició del text definitiu de 1974. En canvi, el que concloem després d'acabar les novel·les és que tots aquests processos que hem intentat descriure responen a l'evolució literària de Bartra, la qual es veu fortament condicionada per l'exili i les relacions –personals i intel·lectuals– que hi estableix; tant als països d'acollida com amb els contactes a l'interior. Aquesta evolució el porta, com també demostren els volums de poesia, a una concepció messiànica de la literatura i del poeta, recolzada per una lírica en què el símbol esdevé vehicle fonamental del missatge del poeta i que es va carregant, va creixent, al mateix ritme que l'obra i que l'autor. De manera que, al final, superant fins i tot la barrera convencional dels gèneres, l'autor aconsegueix construir un univers poètic, propi i complex, total.

Quan es desmunta el motor que mou la revisió del text de 1943, cal tenir en compte, també, els vint anys passats entre l'experiència del camp de concentració i la primera edició castellana de la novel·la. Sens dubte, aquest lapse temporal i la distància que suposa respecte els fets viscuts és determinant en la perspectiva que es té de la història i la implicació del narrador en el text; de manera que la serenor creadora governa l'impuls i els sentiments, i la racionalitat li permet articular l'obra responent a la pròpia concepció literària.

Finalment, no podem obviar l'aportació de Bartra a la temàtica concentracionària. Al costat dels nombrosíssims volums de memòries i de textos de ficció, *Crist de 200.000 braços* suposa una visió molt particular de l'experiència dels camps de concentració francesos, tant des del punt de vista de la interpretació moral de la realitat, com des de la perspectiva literària. Més enllà de la dicotomia de bons i dolents, de vencedors i vençuts, del bé i del mal, Bartra advoca pels sentiments positius que hi ha en els homes, fins i tot en situacions extremes, perquè el poeta creu en l'home, en l'amistat i l'amor. Però com hem anat veient, des del punt de vista literari, la novel·la suposa un pas endavant en el tractament del tema. Fuig del convencionalisme literari i del catastrofisme i, basant-se en fets reals i viscuts en primera persona, els passa pel sedàs de la ficció i de la recreació literària per donar una visió particular i original de la realitat. Pretén ser testimoni de la tragèdia, però a la vegada pretén donar un missatge d'optimisme; per fer-ho, se serveix de recursos literaris com l'ús de símbols, els jocs referencials o la fusió de gèneres, entre d'altres, que tenen la capacitat de subvertir els tòpics literaris del tema concentracionari.

## Bibliografia

- AULET, Jaume. «L'obra narrativa». A: SOLDEVILA (ed.), Llorenç. *Actes del simposi Agustí Bartra*. Manresa: Parcir, 1988, p. 87-105.
- «Vuit cartes de Pere Calders a Agustí Bartra», *Catalan Review*, vol. X, núms. 1-2, 1996, p. 39-61.
- «La correspondència d'exili d'Agustí Bartra». A: AZNAR SOLER, Manuel (ed.). *El exilio literario español de 1939: actas del Primer Congreso Internacional*. Vol. 1, Barcelona, Gexel, 1998, p. 539-553.
- «Agustí Bartra al camp d'Agde». *El pou de lletres* [Manresa], núm. 11-12 (tardor 1998 – hivern 1999), p. 27-29.
- «Algunes dades sobre la recepció de l'obra d'Agustí Bartra durant els anys de l'exili». A: AZNAR SOLER, Manuel (ed.). *Las literaturas del exilio republicano de 1939. Actas del II Congreso Internacional*. Vol.1. Sant Cugat del Vallès, Associació d'Idees – Gexel, 2000, p. 419-437.
- BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1987.
- BARTA, Agustí. *L'oasi perdut*. Barcelona: Edicions de la Rosa dels Vents, 1936.
- *Cant corporal*. Barcelona: Edicions Oasi, 1938.
- *Xabola*. Mèxic: Biblioteca catalana, 1943.
- *L'arbre de foc. Poema de l'Home. Poema de Rut*. Mèxic: Editor Gally, 1946.
- *Cristo de 200.000 brazos*. Mèxic: Novaro, 1958.
- *Crist de 200.000 braços*. Barcelona: Martínez Roca, 1968.
- *La lluna mor amb aigua*. Barcelona: Martinez Roca, 1968.
- *Cristo de 200.000 brazos*. Barcelona: Plaza Janés, 1971.
- *Crist de 200.000 braços*. Barcelona: Proa, 1974.
- *Sobre poesia*. Barcelona: Laia, 1980.
- «Breviari de la muntanya (1958)», *Serra d'Or*, maig 1982, p. 27-29.
- *Obra poètica completa, I (1938-1972)*, Barcelona: Edicions 62, 1985 (2a edició revisada i corregida).
- *L'estel sobre el mur*, dins *Obra completa, IV*. Barcelona: Edicions 62, 1987.
- *Crist de 200.000 braços*. Palma: Lleonart Muntaner, 2008.
- BENQUEREL, Xavier. *Els vençuts*. Barcelona: Edicions de 1984, 2005.
- *Memòries 1905-1940*. Barcelona: Alfaguara, 1971.

- BOU, Enric. «Agustí Bartra». A: Riquer, M., Comas, A., Molas, J., *Història de la literatura catalana*, Vol. X. Barcelona: Ariel, 1987, p. 360-366.
- CABRUJA, Agustí, *La ciudad de madera*. Mèxic: Vértice, 1947.
- CAMPILLO, Maria. *Escriptors catalans i compromís antifeixista (1936-1939)*. Barcelona: Curial/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994.
- «El grup d'exiliats catalans a Roissy-en-Brie». A: AZNAR SOLER, Manuel (ed.). *El exilio literario español de 1939: actas del Primer Congreso Internacional*. Vol. 1. Barcelona: Gexel, 1998, p. 569-577
- «Memòria literària i ficció de l'univers concentracionari». A: SOBREQÜÉS, J., MOLINERO, C., SALA, M. (eds.). *Els camps de concentració i el món penitenciari a Espanya durant la guerra civil i el franquisme*. Barcelona: Crítica, 2003.
- CAMPILLO, Maria i VILANOVA, Francesc. *La cultura catalana en el primer exili (1939-1940). Cartes d'escriptors, intel·lectuals i científics*. Barcelona: Quaderns de l'Arxiu Pi i Sunyer, 2000.
- CAPDEVILA I CANDELL, Mireia. «El "Camp dels catalans" d'Agde». *L'Avenç*, Barcelona, núm.322 (març de 2007), p. 20-22.
- CARBONELL I FITA, Pere. *Entre la vocació i el deure: un estudiant de mestre a artilleria de l'exèrcit popular (1936-1939)*. Barcelona: Abadia de Montserrat, 2002.
- CARNER, Josep. «Pròleg». A: BARTRA, Agustí. *Xabola*. Mèxic: Biblioteca catalana, 1943.
- CASTELLET, J. M., MOLAS, J. *Poesia catalana del segle xx*. Barcelona: Edicions 62, 1963.
- CATE-ARRIES, Francie. «Agustí Bartra's *Cristo de 200.000 brazos (Campo de Argelès) (1943): Resurrection, or the Redemptive Beauty of Fraternity*». *Spanish Culture behind Barbed Wire. Memory and Representation of the French Concentration Camps, 1939-1945*. Bucknell University Press, 2004, p. 189-207.
- CHEVALIER, Jean i GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1988.
- COMES, Melcior. «Ciutat de derrota». *Presència*, núm. 1892 (del 30 de maig al 5 de juny de 2008), p. 26.
- DD.AA., *Congrés Internacional sobre l'Exili als Països Catalans (1939-1978)*. Barcelona: Centre d'Estudis Hstòrics Internacionals – UB, 4-11 d'octubre de 1989.
- DÍAZ ESCULIES, Daniel. *Entre filferrades. Un aspecte de l'emigració republicana dels Països Catalans, 1939-1945*. Barcelona: La Magrana, 1993.
- *L'exili català de 1939 a la República Dominicana*. Barcelona: La Magrana, 1995, p. 67-70.

- DESCLOT, Miquel. «Pròleg: només quatre mots». A: BARTRA, A., *Sobre poesia*. Barcelona: Laia, 1980, p. 7 - 13.
- «Introducció». A: BARTRA, A., *Obra poètica completa*, II (1972 – 1982). Barcelona: Edicions 62, 1983.
- DI FEBBO, Giuliana, «Un espacio en la memoria: el paso de la frontera española de los exiliados españoles. La despedida». A: ALTED, A., i AZNAR M. (eds.), *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*. Salamanca: Aemic-Gexel, 1998.
- DOLÇ, Miquel. «Constants en la poesia d'Agustí Bartra». *Revista de Catalunya*, Barcelona, núm. 16 (febrer 1988), p. 143-153.
- «Introducció: El Crist i l'Ulisses d'Agustí Bartra». A: BARTA, Agustí. *Obra completa, narrativa I*. Barcelona: Edicions 62, 1986, p. 5-31.
- DREUFUS-ARMAND, G i TEMIME, E. *Les camps sur la plage, un exil espagnol*. París: Éditions Autrement, 1995.
- DREYFUS – ARMAND, Geneviève. *El exilio de los republicanos españoles en Francia*, trad. de D. Poch. Barcelona: Crítica contrastes, 2000.
- DURAN, Manuel. «Tres grans escriptors catalans a Mèxic: Josep Carner, Agustí Bartra i Pere Calders». A: AZNAR SOLER, Manuel (ed.), *Las literaturas del exilio republicano de 1939. Setenta años después*. Sant Cugat del Vallès: Associació d'Idees – Gexel, 2000, p. 471-484.
- ESPINET, Francesc, *Teoria dels egodocuments*, Barcelona: Llibres de l'Índex, 1994.
- ESPINÓS FELIPE, Joaquim. *La imaginació compromesa: l'obra d'Agustí Bartra*. Alacant: Universitat d'Alacant, Departament de Filologia Catalana, 1999.
- «El fons metafòric de l'imaginari bartrià». *Catalan Review*, Barcelona, vol. IX, núm. 1 (1995), p. 73-80.
- «*Ecce Homo i Crist de 200.000 braços*. Agustí Bartra i l'experiència concentracionària.», (en premsa).
- ESTEBAN VILARÓ, José, *El ocaso de los dioses rojos. Barcelona, Perthus, Argelès, París, México...* Barcelona: Destino, 1939.
- FAULÍ, Josep. «Entre el mito y el hombre», *La Vanguardia*, 8-VII-1982, p. 44.
- FERRAN DE POL, Lluís, *Campo de concentración (1939)*, Edició a cura de Josep-Vicent Garcia Raffi. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003.
- FERRER, E., *Entre alambradas. Diario de los campos de concentración*. Mèxic: Pangea Instituto Nacional de Bellas Artes, 1987.

- FÉRRIZ ROURE, Teresa, *La edición catalana en México*. Jalisco: El colegio de Jalisco, 1998.
- FUSTER, Joan. «Un poeta humanista», dins *Papers d'exili 1950-1967*. Barcelona: Curial, 1995, p. 54-58.
- «Pròleg». A: BARTRA, A., *Màrsias i Adila*. Barcelona: Editorial Selecta, 1957, p. 9-10.
- *Literatura catalana contemporània*. Barcelona: Curial, 1972, p. 340.
- *Correspondència II: Agustí Bartra i altres noms de l'exili*, edició a cura de Santi Cortés. València: 3 i 4, 1998.
- GAILLARD, Valèria. «Poesia contra l'horror». *Presència*, núm. 1890 (del 16 al 22 de maig de 2008), p. 23.
- GARCIA I RAFFI, Josep-Vicent. «Testimoni i ficció en la literatura concentracionària d'exili». *L'Avenç*, Barcelona, núm. 322 (març de 2007), p. 35-41.
- GRANDO, R., QUERALT, J., FEBRÉS, X., *Vous avez la mémoire courte...* Perpignan: Editions du Chiendent, 1981.
- *Camps du mépris (des chemins de l'exil à ceux de la résistance, 1939-1945)*, 2a ed. Perpinyà: El Trabucaire, 1999.
- IZARD, Pierre, «La petite histoire. Argelès-sur-mer, 1900-1944», Perpignan: *Massana, Revue d'Histoire, d'Archéologie et d'Héraldique du Roussillon*, núm. 21, 1974.
- MANENT, Albert. *La literatura catalana a l'exili*. Barcelona: Curial, 1976.
- MARTÍN, Julio i CARVAJAL, Perdo, *El exilio español (1936-1978)*. Barcelona: Planeta, 2002.
- MASSONIE, Albert, «Le camp de réfugiés espagnols de Saint-Cyprien (Pirène Orientales)», *Bulletin de la Société des Lettres, Sciences et Arts de la Corrèze*, 1985.
- McNERNEY, Kathleen. «Catalanes exiliados en México : Anna Murià y Agustí Bartra», dins Naharro Calderón , J. M. (coord.), *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: "¿A dónde fue la canción?"*. Barcelona: Anthropos, 1991, p. 285-291.
- MOHINO I BALET, Abraham. «La memòria literària de l'èxode republicà (l'experiència europea)». A: PUJOL, Enric (coord.). *L'exili català del 1936-39. Un balanç*. Girona: Cercle d'estudis històrics i socials, 2003.
- MOLINER, M. del Pilar i PRADO, J. Ramón, *Intrducció a la narratologia*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1998.
- MONTSENY, Federica, *Pasión y muerte de los españoles en Francia*, Tolosa de Llenguadoc: Espoir, 1969 (1a ed. 1951).
- MORAL I QUEROL, Ramon. *Diari d'un exiliat: fets viscuts (1936-1945)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1979.

- MURIÀ, Anna. *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*. Barcelona: Pòrtic, 1990.
- *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2004.
- *L'obra de Bartra: assaig d'aproximació*. Barcelona: Pòrtic, 1992.
- NAHARRO-CALDERÓN, J. M., «Por los campos de Francia: entre el frío de las alambradas y el calor de la memoria», A: ALTED, A., i AZNAR M. (eds.), *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*, Salamanca: Aemic-Gexel, 1998, p. 307-325.
- OLIBO, Jean, *Parcours*, Perpignan: Ed. du Castillet, 1972.
- *Simple histoires*, Perpignan, 1974.
- PENA, Juan de la, *Arena y viento*. Barcelona, 1973.
- PI I MURUGÓ, Anna; VILÀ I SERRET, Anna. «L'obra mexicana d'Agustí Bartra». *Serra d'Or*, Barcelona, vol. XXXVIII, núm. 436 (abril 1996), p. 75-78.
- PIGENET, Phryné. «Entre la por, el menyspreu i la solidaritat. França i els refugiats espanyols». *L'Avenç*, Barcelona, núm. 322 (març de 2007), p. 28-34.
- PLA, Jaume, *Memòria escrita*. Barcelona: Edicions de la Revista de Catalunya, 1991.
- PLA BRUGAT, Dolores. *Els exiliats catalans a Mèxic: un estudi de l'emigració republicana*, Catarroja-Barcelona: Afers, 2000.
- PLANES, Ferran, *El desgavell*, Barcelona: Selecta, 1969.
- POZO SANDOVAL, Ángel, «Argelès-Sur-Mer. Miserias y grandezas de un campo de concentración», *Canelobre*, núm. 20/21 (primavera/estiu 1991), p. 43-54.
- RAFANEAU-BOJ, Marie-Calude. *Los campos de concentración de los refugiados españoles en Francia (1939-1945)*. Barcelona: Omega, 1995.
- RAPOSO, Nemesio, *Memorias de un español en el exilio*. Barcelona: Ediciones Aura, 1968.
- RENDÉ MASDEU, Joan. «Agustí Bartra: la veu de l'èpica», *Avui* ("Notes de visita"), 26-X-1980, p. 28.
- RIBERA, Antoni. «A Terrassa, conversa amb Agustí Bartra». *Serra d'Or*, Barcelona, vol. XIII, núm. 140 (maig 1970), p. 15-17.
- ROIG, Montserrat. *Els catalans als camps nazis*. Barcelona: Edicions 62, 1977.
- ROUSSET, David. *L'univers concentrationnaire*. París: Les Éditions de Minuit, 1965. (Traducció castellana a Anthropos, 2004)
- RUBIO, Javier. *La emigración de la guerra civil de 1936-1939: Historia del éxodo que se produce con el fin de la II República Española*. Madrid: San Martín, 1977.

- SALVAT, Ricard. «Introducció». A: BARTRA, A., *Obres completes, 4 Narrativa i teatre*. Barcelona: Edicions 62, 1987, p. 5-31.
- SERRANO I BLANQUER, David. *La literatura concentracionària europea*, Tesi doctoral inèdita, UAB.
- *Un català a Mauthausen*. Barcelona: Edicions 62, 1996.
- «De l'autobiografia a la ficció i de la ficció a la reflexió: Joaquim Amat-Piniella». A: *Literatura autobiogràfica*. Denes: Universitat d'Alacant, 2001, p. 73-83.
- «L'aportació de la literatura concentracionària». *Quadern*, Barcelona, núm. 135 (abril de 2002), p. 9-11.
- «Reclusió, extermini i pedagogia de la memòria. La literatura concentracionària de Bartra i Amat-Piniella». A: SOBREQÜÉS, J., MOLINERO, C., SALA, M. (eds.). *Els camps de concentració i el món penitenciari a Espanya durant la guerra civil i el franquisme*. Barcelona: Crítica, 2003.
- SIMBOR ROIG, Vicent. «Les novel·les dels camps de concentració». *Caplletra*, núm. 36 (Primavera 2004 [juny 2005]), p. 217-246.
- ŠKRABEC, Simona. «El destí de llur temps». *El País. Quadern*, 10 de juliol de 2008, p. 5.
- SOLÀ, Lluís. «Agustí Bartra i la qüestió de la llibertat». A: BARTRA, A. *Crist de 200.000 braços*, Palma, Lleonard Muntaner, 2008, p. 177-192.
- SOLANO PALACIO, *El éxodo. Por un refugiado español*. Valparaíso: Más Allá, 1939.
- SOLDEVILA I BALART, Llorenç. «Narrativa d'Agustí Bartra». *Faig*, Manresa, núm. 2 (juliol 1975), p. 19-22.
- «Epistolari entre J. Amat-Piniella i Agustí Bartra». *Faig*, Manresa, núm. 25 (octubre de 1985), p. 63-73.
- SORIANO, Antonio, *Éxodos: historia oral del exilio republicano en Francia, 1939-1945*. Barcelona: Crítica, 1989.
- SUÁREZ, Luis, *España empieza en los Pirineos*. Mèxic: Pangea, 1987 (1a ed. 1944).
- STEIN, Louis, *Más allá de la muerte y del exilio. Los republicanos españoles en Francia, 1939-1955*, trad. de M. Vázquez. Barcelona: Plaza y Janés, 1983.
- TRIADÚ, Joan. *La novel·la catalana de postguerra*. Barcelona: Edicions 62, 1982, p. 192.
- UGARTE, Michael. «Testimonios de exilio: desde el campo de concentración a América», dins Naharro Calderón, J. M. (coord.), *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: "¿A dónde fue la canción?"*. Barcelona: Anthropos, 1991, p. 43-62.
- *Literatura española en el exilio. Un estudio comparativo*. Madrid: Siglo XXI, 1999.

- VALLDEPERES, Manuel, *Ombres entre tenebres. L'èxode de Catalunya*. Buenos Aires: Agrupació d'Ajut a la Cultura Catalana, 1941.
- VALLVERDÚ, Francesc. «Introducció a la poesia d'Agustí Bartra». A: BARTA, Agustí. *Obra poètica completa I*. Barcelona: Edicions 62, 1970, p. 5-34.
- «Pròleg». A: BARTA, Agustí. *Crist de 200.000 braços*. Barcelona: Proa, 1974, p. 5-17.
- VILÀ I FOLCH, Joaquim. «Feliu Formosa en el pèlag de Bartra», *Avui*, 7-III-1981.
- VILANOVA, Antonio, *Los olvidados: los exiliados españoles en la segunda Guerra Mundial*. París: Ruedo Ibérico, 1969.
- VILANOVA I VILA-ABADAL, Francesc, *Des dels camps. Cartes de refugiats i internats al Migdia francès l'any 1939*. Barcelona: Quaderns de l'Arxiu Pi i Sunyer, 1998.
- «El primer exili: 1939-1940». A: *Actes de les Jornades sobre la fi de la Guerra Civil*, Olot: Patronat d'estudis històrics d'Olot i Comarca, 2001, p. 141-144 (sobre el camp d'Agde).
- «A l'exili: dels camps francesos al llindar de la deportació». A: SOBREQÜÉS, J., MOLINERO, C., SALA, M. (eds.). *Els camps de concentració i el món penitenciari a Espanya durant la guerra civil i el franquisme*. Barcelona: Crítica, 2003.
- VILLARROYA I FONT, Joan. *Desterrats. L'exili català de 1939*. Barcelona: Base, 2002 (2a edició corregida i augmentada).
- VILLEGAS, J. C. (coord.). *Plages d'exil (Les camps des réfugiés espagnols en France-1939)*. Dijon: BDIC-Hispanistica XX, 1989.
- VIVES CLAVÉ, Pere. *Cartes des dels camps de concentració*. Barcelona: Edicions 62, 1972.
- WINGEATE PIKE, David. *¡Vae victis! Los republicanos españoles refugiados en Francia (1939-1944)*. París: Ruedo Ibérico, 1969.
- XIRAU, Ramon. «Agustí Bartra, mite i paraula». *Serra d'Or*, Barcelona, vol. XIV, núm. 148 (gener 1972), p. 39-40.