

MARGINATS I INTEGRATS EN LA NOVEL·LA CATALANA (1925-1938). SEBASTIÀ JUAN ARBÓ

Carme Arnau*

INTRODUCCIÓ

Sebastià Juan Arbó (1902 – 1984) és un autor que entra decididament en el camp de la novel·la en un moment en què, com hem apuntat, el gènere es trobava en una mena d'*impasse*. La seva producció dona els millors fruits abans de la Guerra Civil, pel fet de poder-se incloure en la nòmina de novel·listes que assoleixen la màxima plenitud en alliberar-se d'unes obsessions pregones, d'uns dimonis tenaços en el cas d'Arbó lligats estretament a la infantesa i a les terres on la va viure. Cal també remarcar que la guerra representà per a Arbó —com, d'altra banda, per a tots els components de la seva generació— un dalta baix que capgirà els seus plantejaments literaris i qüestionà, fins i tot, la continuïtat de la seva producció; i així, si la seva producció d'abans de la guerra té una forta unitat i un sentit ben precís, la de després és, ja, una línia trencada amb nombrosos alts i baixos. Aquesta etapa consta de quatre novel·les: *L'inútil combat* (1931), *Terres de l'Ebre* (1932), *Notes d'un estudiant que va morir boig* (1933) i *Camins de nit* (1935). *Tino Costa* (1947), la primera que publicà després d'un llarg silenci, simultàniament en castellà i en català, es relaciona, encara, amb la producció anterior —n'és, significativament, una mitificació, i alhora, liquidació. Aquestes novel·les formen una unitat en estar estretament lligades pels models literaris, les intencions i l'escriptura.

En efecte, la infantesa d'Arbó transcorregué entre Sant Carles de la Ràpita i Amposta, és a dir, en unes terres aïllades i gairebé oblidades que ell és el primer d'incorporar a la literatura catalana; unes terres on la vida, ja a

* ARNAU, Carme. 1987. «Sebastià Juan Arbó o els humiliats». Dins *Marginats i integrats en la novel·la catalana (1925-1938)*. Introducció a la novel·lística de Llor, Arbó, Soldevila i Trabal, 53-86. Barcelona: Edicions 62.

partir de la infantesa, és d'una gran duresa. Arbó vol deixar constància d'aquesta realitat, però pretén, també, denunciar-la, posant sobretot de relleu l'existència en el seu món de dues clares categories d'homes: els amos i els esclaus; el punt de vista escollit per l'autor, però, és sempre el dels humiliats, perquè tots els seus personatges pertanyen a aquesta categoria. Tanmateix, la idea de comunitat, perquè els protagonistes de l'autor no són mai casos aïllats, fa que en els seus universos de ficció —i diferentment del cas de Llor— hi floti una tènue solidaritat. Però, a més de proposar-se reflectir un microcosmos en tota la seva cruesa i dramatisme, l'autor ens presenta, també, un personatge determinat que podríem denominar l'home d'Arbó, el qual inicia, per molts dels seus trets, un camí que l'època més recent exasperarà amb un model principal, Dostoievski. A les novel·les d'Arbó, doncs, hi haurà, d'una banda l'anàlisi d'una psicologia turmentada i complexa que es relacionarà amb l'autor rus: *L'inútil combat* i *Notes d'un estudiant que va morir boig* en són un clar exemple; d'una altra, històries en el sentit més estricte i tradicional, que emmarcaran tant aquesta psicologia com d'altres de semblants: *Terres de l'Ebre*, *Camins de nit*, i en darrer terme, *Tino Costa*. L'autor, doncs, defugirà qualsevol tipus de costumisme i avançarà, al contrari, per un camí del tot oposat, en voler reflectir un món a partir de l'ànima dels homes que hi habiten. Tanmateix, les relacions del protagonista amb el seu microcosmos infantil variaran, i de l'odi per tot el que representa de primitivisme, d'ignorància i de crueltat, passarà a experimentar-ne un amor que neix, un cop ja se n'ha allunyat, en adonar-se que és únicament aquí on, malgrat tot, pot sentir-se arrelat. A més, aquest període enclou l'únic personatge positiu i benefactor, la mare, que hi esdevindrà de manera progressiva un mite, lligada al símbol de l'aigua.

Arbó és, també, l'autor de llibres de memòries, i concretament, a *Los hombres de la tierra y del mar* (1961), evoca els anys de la seva infantesa —amb un sentit semblant al de les novel·les—, quan els pagesos, escassament alimentats, treballaven de sol a sol per enriquir els amos que vivien lluny de la Ribera; en recordar aquella època, Arbó escriu: «Se ha dicho que entonces se vivía más feliz y tal vez sea cierto, pero era una felicidad hecha de inconsciencia y de embrutecimiento en los de abajo, de abuso en los de arriba» (Juan Arbó 1961, 59). Presentar aquest món d'humiliats i oposar-hi, amb la funció de qüestionar-lo, la consciència de l'home modern, serà el significat inicial de les novel·les d'Arbó. Tanmateix, els seus models literaris seran, bàsicament,

estrangers, com s'esdevé amb gairebé tots els components de la seva generació. El mateix Arbó, en el pròleg més recent de *L'inútil combat*, ens explica la seva situació com a creador en aquella època:

Coneixia Puig i Ferrer per haver llegit algunes novel·les seves; no m'havien entusiasmat; era, sí, del millor que es feia a Catalunya en el domini de la narració, amb Soldevila en el conte i Llor en la novel·la, que m'agradava més; era el cas que jo aleshores estava amb Dostoievski, amb Tolstoi, amb Balzac, amb Dickens: la davallada era massa forta, la diferència massa gran, perquè l'obra de l'escriptor pogués despertar-me entusiasme. (Juan Arbó 1966a, 31)

I així, si els personatges d'Arbó acusen la influència de Dostoievski, el sentit profund de l'univers de ficció recolza en els tràgics grecs, en general, i en Eurípides, en particular. «Petit Dostoievski» fou denominat Arbó a l'inici de la seva carrera literària —ja hem apuntat la gran importància que l'autor rus tingué a Catalunya—. Però el mateix Arbó ens assenyala una altra influència fonamental, la d'Eurípides. I, de fet, a totes les seves novel·les hi ha una concepció del món eminentment tràgica encarnada en una comunitat rural. Accentuant el lligam existent entre la seva vida i la seva obra, Arbó va confessar, en una entrevista que li feu Albert Manent, que: «Molts temes els vaig viure quan treballava al despatx d'Amposta. La casa venia adobs, i sempre hi entraven pagesos que contaven drames curiosíssims, punyents» (Manent 1965, 55). Diferentment, però amb un sentit semblant, escriu a *Los hombres de la tierra y del mar* que una veïna, amb qui la seva mare es reunia a la nit per esperar l'arribada del marit, va ser la font principal de la seva inspiració: «Creo firmemente que esta atmósfera turbia y de tragedia que forma el fondo de alguno de mis libros, tiene en mucha parte su origen en las historias de la anciana, en los crímenes relatados en las noches de viento y tempestad». I conclou que: «Eurípides y nuestra vecina han sido los que han influido más en mis obras, sobre todo, en el fondo de ellas» (Juan Arbó 1961, 87). De fet, els pagesos de la Ribera assoleixen, en entroncar amb la tragèdia grega, una dignitat mítica, tant ells com l'escenari desolat on viuen, semblantment als herois tràgics, presoners; es tracta, a més, d'un paisatge que té moltes similituds amb el de les terres gregues: magnífic i solitari, amb un cel immens i aclaparador al damunt, i també, amb la proximitat del mar —i amb aquest ascendent, Arbó manifesta la voluntat d'esdevenir clàssic—.

Tanmateix, el marc és esplèndid, però insolidari, perquè no respon mai a la súplica o la interrogació dels homes que hi habiten, sempre aïllats i

solitaris. Però hi ha un fet molt concret que acosta els universos de ficció d'Arbó i els de la tragèdia grega: l'existència d'una adversitat imprevisible, d'un destí aliè als homes i que els empeny, generalment, vers llur pròpia destrucció. Perquè les històries tràgiques que Arbó narra són totes presidides per una fatalitat inexorable: les fortes passions que neixen en els personatges no es poden pas raonar i desemboquen en fets sagnants —suïcidis, lluites ferotges, assassinats...—. A més, el poble en pes, com és sovint el cas de la tragèdia, hi juga el paper de cor, un paper que Arbó anirà perfeccionant i que, a *Tino Costa*, és d'una gran complexitat. De fet, en un poble els drames personals es converteixen, per la ressonància que hi assoleixen, en col·lectius. Així, per exemple, els enterraments, nombrosos a les novel·les, són evocats a les memòries esmentades, com un esdeveniment tràgicament popular. Cal apuntar, també, que la creença en el destí es troba profundament arrelada en Arbó, com el seu llibre de memòries ho demostra en sovintejar-hi frases del tipus: «En esto entró la mano del destino» (íd., 73), «El fatalismo continúa latente aún en mis sentimientos [...], los hados lo habían dispuesto así; así lo quería nuestro destino» (íd., 121).

I si ha estat Eurípides l'autor que més ha influït en el fons de les obres d'Arbó, el fet és ben lògic perquè, d'entre els tràgics grecs, és aquell qui

ha enfocat els seus temes amb uns ulls fidelíssims a la realitat que li toca quotidiana i des d'una òptica radicalment humana —d'acord, en això, amb la dita de Protàgores que l'home és mesura de tot—. És en aquest sentit que hom pot repetir, amb Aristòtil, que és el més tràgic dels poetes tràgics, no en virtut d'uns criteris objectius, independents, sinó per gràcia del punt de vista des del qual enfoca herois i temes, i també els déus que planen pel damunt: més d'un personatge seu, s'ha permès frases duríssimes o d'un racionalisme anorreador sobre la visió tradicional que els grecs del seu temps arrossegaven sobre llurs déus. (Miralles 1977)

I cal remarcar que l'absència de Déu és una constant a les primeres novel·les d'Arbó, la qual cosa fa encara més solitària i desolada la condició humana. L'única figura positiva, la de la mare, és aquella a qui, en vista de la seva especial categoria, el destí anuncia els seus inescrutables designis. A *Camins de nit*, per exemple, l'aparició d'un senyal misteriós al cel provoca el pànic de tot el poble, però especialment de Marina, la mare de Marçal, que, seguidament, veu esdevenir tibants i silencioses les relacions amb el seu fill i pensa que «el senyal del cel s'havia encès per ella i se sentí amb ganes de plorar» (Juan Arbó 1966b, 455). A més, Marina esdevindrà, finalment, una mena de

mare mítica de tots aquells qui marxen al front, en acostar-se la Guerra Gran —i així, aquesta novel·la, diferentment de les altres, es pot datar—.

Però, deixant de banda aquesta adversitat externa tan persistent, hi ha dins l'home d'Arbó una mena de fatalitat que sembla portar-lo, directament, a la perdició. Així, el veiem moure's empès per una passió cega, tant en els seus odis com amors; a *Camins de nit*, quan dos personatges s'enemisten, «una veu secreta semblava murmurar-li a l'ànima que allò no tenia remei» (ídem, 482); i, en efecte, l'odi que els uneix no acabarà més que amb llur mort, després d'un enfrontament. Alain, filòsof francès, però, creu que a la tragèdia els herois dialoguen només amb si mateixos, i d'aquesta manera, alienen llur llibertat, en ser la força de les passions i l'esclavitud interior les que han portat els homes a creure en un destí que ens dirigeix de fora estant. I no és aquesta, en definitiva, l'actitud de tots els personatges d'Arbó? D'una banda, semblen caràcters d'una sola peça, i un cop un sentiment se'ls ha ensenyorit de l'ànima, res no podrà ja foragitar-l'en. D'una altra, són uns solitaris que no s'escolten ningú i caminen, cegament, vers llur destrucció. De fet, el que Arbó expressa, preferentment, és la tragèdia de la solitud i de la incomunicació d'uns personatges que són marginats de la societat. L'exasperació d'aquesta concepció la trobem a *Tino Costa*, on el protagonista, sotmès a una maldat que li és impossible de dominar, esdevindrà un assassí i serà lapidat per tot el poble. Arbó, doncs, pretén mostrar-nos la condició humana en tota la seva veritat i dramatisme, i s'acosta al que es proposava la tragèdia grega, que comença a interrogar-se sobre el significat de la vida humana. Per aquest motiu, i en vista de la seva modernitat, Eurípides fou molt valorat durant els anys de l'existencialisme —semblantment a Dostoievski—; i, de fet, en totes les èpoques conflictives, la literatura ha recorregut als clàssics creadors de mites per a expressar llurs temes.

Però si la concepció del món és tràgica, la filiació dels personatges és clarament dostoievskiana, aspecte que ja fou remarcat arran de la publicació de les primeres novel·les. «S. Juan Arbó té una visió agra i deprimida del món i dels homes», apunta Rafael Tasis. «Si el personatge gairebé únic de la seva primera novel·la acusava una filiació russa pel seu fatalisme i per la tortura constant de la seva vida, a *Terres de l'Ebre* podríem dir que tots els personatges duen aquesta empremta desesperada de l'ànima russa» (Tasis i Marca 1935, 47). Arbó presentarà, doncs, uns personatges torturats que es complauen a autoanalitzar-se exhaustivament, uns personatges conflictius, sovint malalts,

que voregen la follia —*L'inútil combat*—, o que hi cauen decididament —*Notes d'un estudiant que va morir boig*—. I pensem, en aquest sentit, en *Diari d'un foll*, de Gogol (1987). Són en tot cas personatges problemàtics, amb una gran sensibilitat —l'últim d'ells, Tino Costa, és un artista exquisit—, sovint temibles per llurs ires, que poden desembocar en fets cruentos, i que se senten marginats per una humiliació que generalment remunta a la infantesa. Aquests trets acusen la influència de Dostoievski, però també la demostren les imatges i símbols dominants, preferentment dos: les tenebres i els abismes que embolcallen els personatges en els moments més conflictius, i el motiu, sovint el leitmotiv, del presoner. I cal remarcar que les novel·les en tercera persona d'Arbó tenen una estructura semblant a les de Dostoievski, amb un narrador omniscient i nombroses històries que són gairebé autònomes: *Terres de l'Ebre*, *Camins de nit*, i en darrer terme, *Tino Costa*, mitificació poètica d'ambdues. Es tracta, a més, de novel·les de gran ambició i llargària, on veiem els personatges principals ocupats en una recerca constant per tal de poder donar un sentit a llurs vides. I cal remarcar que el final de *Camins de nit* és idèntic al de *Crim i càstig* (1929).²

En un cert sentit, tant les novel·les de Llor que hem analitzat com les d'Arbó que veurem a continuació, *L'inútil combat* i *Terres de l'Ebre*, representatives de les dues maneres de narrar de l'autor, corresponen al típic esquema de narracions d'aprenentatge de la vida, a partir d'uns protagonistes joves que tracten d'integrar-se en el món. L'empresa de tots plegats, però, es veurà coronada pel fracàs. Des de la perspectiva escollida per l'autor —la de marginats—, sembla per a ells impossible un triomf qualsevol. Arbó, més humanista que no pas Llor, relaciona el seu personatge amb una comunitat d'humiliats on viu solitari però inserit, mentre que Llor posava l'accent únicament en la problemàtica personal del seu heroi i que acaba essent la de l'artista. En ambdós autors, però, molt encarnats, possiblement, en la problemàtica que narren, amb nombrosos components autobiogràfics, hi ha una absència gairebé total de l'humor i de la ironia, com ja hem apuntat, la qual cosa fa que llurs novel·les siguin molt pessimistes. Desolades, sovint. Els finals de les d'Arbó són, en aquest sentit, plenament significatius. El de *L'inútil combat* és la mort; el de *Terres de l'Ebre* és doblement tràgic: el suïcidi i la fugida.

² Sergi Beser (1966) apunta que «aquesta novel·la representa, en alguns aspectes, el pont entre *Terres de l'Ebre* i *Tino Costa*» (22).

L'INÚTIL COMBAT O L'HOMME D'ARBÓ

A) LA CREACIÓ D'UN PERSONATGE

Sebastià Juan Arbó, a *L'inútil combat*, la primera novel·la que publicà, crea un personatge que serà una constant de la seva producció i que entronca amb l'home subterrani. Hi haurà, per tant, un paral·lelisme amb Eloi-Tàntal, amb una psicologia a la base semblant —un marginat social—, i amb una mateixa funció dins l'univers de ficció —una consciència lúcida enfront del món—, però, també, amb algunes diferències. D'entrada, podríem dir que el personatge de Llor se situa dins l'ambient ciutadà d'una Barcelona que és un teló de fons més aviat neutre de les seves vivències. Al contrari, el d'Arbó es troba plenament incorporat en un medi rural, on la vida, ja des de la infantesa, és d'una gran duresa per als qui pertanyen a la categoria dels humiliats. Però, també, d'una intensa violència i rudesia, amb fets sagnants com a resultat. En Arbó hi juga, doncs, un paper rellevant la part física de l'home —un cos explotat i agredit—, la qual cosa crea més dramatisme i força dins l'univers de ficció. I, també, molta més tensió, que no és el cas de Llor. Perquè el que vol posar al descobert Arbó és, sobretot, i com ja hem apuntat, la injustícia que es troba a la base de la societat i que permet que hi hagi dues clares categories d'homes: els amos i els esclaus, o bé els orgullosos i els humiliats. Una humiliació que, com notà Gide, pel que fa als personatges de Dostoievski és sempre l'origen de llur conflictiva intimitat. «La humilitat», escriu Gide, «obre les portes del paradís, la humiliació les de l'infern» (Gide 1950, 104). Aquesta distinció és ben pertinent aplicada a Arbó: la humilitat és la principal virtut de la mare, figura benefactora i mítica; la humiliació, la del fill, cada cop més un pària de la societat. Però el fet més dramàtic és que, d'aquesta desolada condició, és impossible de sortir-ne. L'home d'Arbó, el protagonista de *L'inútil combat*, permanentment humiliat i ofès, és incapaç de cap mena d'acció que li permeti escapar-se del seu destí ancestral: «Hom no pot esperar res més que pestilències, de les aigües entollades» (id., 173), escriu Gide en aquest sentit. Perquè aquest personatge és, essencialment, un presoner, leitmotiv de la novel·la, que el relaciona amb Dostoievski. L'autor rus, de fet, fou un presoner real, i posteriorment, en sortir de la presó, un de metafísic. Tancat, Dostoievski somniava en la llibertat, però, un cop lliure, s'adonà que «el cel pel qual sospirava l'oprimia, que els ideals l'encadenaven i que l'existència humana en conjunt, com la dels habitants de la casa dels morts, no era més que un somni dolorós, ple

de malsons» (Chestov 1923, 13).³ I aquest és el cas ben concret del protagonista de *L'inútil combat*.

En efecte, *L'inútil combat* porta un títol programàtic i ben aclaridor: la vida considerada com una lluita, enfront de la qual l'home d'Arbó es troba ja vençut d'entrada. A partir d'un personatge sobre el qual recau tot el pes de l'univers de ficció, i emparentat estretament amb l'home subterrani de Dostoievski, una figura que tingué una gran fortuna posterior i que, segons nombrosos autors, Gide entre d'altres, obrí les portes de la modernitat. Dostoievski hi veia la més punyent de les seves creacions. I així, a les llibretes de notes per a *L'adolescent*, escriu que ell només ha evocat la condició desesperada de l'home subterrani, sobretot, la tragèdia dels seus sofriments; aquesta figura exposa les seves aspiracions a l'ideal i de la seva incapacitat d'assolir-lo: «jo només he evocat la mirada lúcida que aquests miserables enfonsen en la fatalitat de llur condició, una fatalitat contra la qual seria inútil de reaccionar» (dins Steiner 2002, 222). I, de fet, és en aquesta mirada, justament, que se centra Arbó a *L'inútil combat*. Així, el protagonista de la ficció és un solitari, rebel i turmentat, que viu aïllat enmig d'una comunitat i fins i tot d'una família. El seu germà, un ésser estimat, queda encerclat per la incomunicació, com tots, d'altra banda: «Era silenciós i sempre vivia apartat de tots; com si vingués d'una altra terra i no volgués saber res de ningú. *Nosaltres no en fèiem cas i el deixàvem en l'isolament*» (Juan Arbó 1931, 15-16). Perquè tots els personatges d'Arbó, i aquest molt en concret, són uns segregats que no arriben a establir cap mena de comunicació ni amb el món ni amb els homes que els rodegen, cosa que els provoca un sentiment profund d'estranyesa.

Però l'home d'Arbó és, també, un ésser malaltís —semblantment a Eloi-Tàntal—, que voreja perillosament la folia i anuncia, així, el protagonista de *Notes d'un estudiant que va morir boig*. És, a més, un personatge contradictori, que no arriba mai a entendre's —i sorgeix aquí la idea del doble, tan consubstancial en Dostoievski—, per expressar la condició del qual Arbó recorre a un motiu constant: les tenebres que l'envolten. Es tracta, a més, d'unes ombres que no es volen, per part de l'autor, dissipar mai, ans al contrari, ho fa tot per mantenir-les. Gide ja notà la importància que té la foscor a les novel·les de Dostoievski, i va afirmar que «cadascun dels seus

³ *Nota dels curadors*: L'autora tradueix totes les cites al català quan empra fonts originals en altres llengües. Tot i que no s'indiquen els casos concrets en què això succeeix, n'hi ha prou de consultar la bibliografia final per constatar-ho.

personatges es troba immers dins les ombres, recolza, per dir-ho així, en la pròpia ombra» (Gide 1950, 125).⁴ El mateix s'esdevé en Arbó, car crea un univers on les tenebres envolten, en una progressió creixent, la figura central de la ficció i demostren, gràficament, que en l'home hi ha més replecs dels que havien imaginat el racionalisme, la ciència i la tècnica. Perquè la voluntat de presentar l'home en la seva més profunda intimitat era, ja, ben present en Dostoievski, el qual volia demostrar que la literatura que tan sols s'ocupava «del que es fa a la vista de tothom i dins els salons —salons de l'ànima i de la casa— era còmplice de la hipocresia» (dins Steiner 2002, 226). Semblantment actua Arbó, en centrar-se en uns personatges que són els humiliats d'unes terres concretes, d'unes terres gairebé subterrànies —la qual cosa ampliarà a *Terres de l'Ebre*— tant en el sentit real —«caus», les denomina el narrador— com metafòric.

Però és el leitmotiv de la novel·la, el del presoner, que d'una manera més gràfica, rotunda i convincent ens descriu el personatge creat per Arbó, i de retop, la seva concepció de l'home; hi haurà, doncs, un ampli ventall de significats del mot: presoner de la feina, presoner de si mateix, presoner real i metafísic; és tan consubstancial aquest motiu aplicat al personatge, resumeix tan encertadament la seva psicologia i la seva situació en el món, que serà permanentment un home encadenat. Perquè, i ja des de la infantesa, el protagonista de *L'inútil combat* ha d'assumir la seva trista condició de presoner, i com a tal ha de treballar en un despatx, mentre els seus companys juguen lliurement pels carrers. I tot plegat davant dels seus ulls i sense poder-hi participar; hi ha, doncs, com en el cas de Llor, una mena de cruel «tantalisme» que fa més refinat el turment que representa la humiliació: «Vingué el meu trasllat a l'interior, amb finestres obertes sobre el camp i la muntanya, que havien d'afegir noves tortures al meu viure per aquella visió contínua de llum i de cel blau sobre la meva reclusió i la meva immobilitat forçades» (Juan Arbó 1931, 61).

I de la reclusió neix un sentiment de revolta perillós: «un sentiment i un començament de ràbia. No sabia què era l'esclavatge, encara» (ídem, 61). Un sentiment que, però, s'ha de reprimir i dissimular, permanentment. Tanmateix, la captivitat esdevindrà una mena d'estigma, i progressivament, la condició d'aquesta figura. I, així, un cop fora del seu poble i del treball que

⁴ *L'inútil combat*, diferentment de *Terres de l'Ebre* és una novel·la que ha estat molt modificada, posteriorment, per l'autor. Citaré, doncs, a partir de la primera edició (1931).

l'empresonava, esdevindrà un presoner per sempre més: «però han estès les xarxes pertot arreu i hauré de fugir més enllà, però han estès les xarxes pertot arreu» (ídem, 155). A més, el protagonista de *L'inútil combat* viu dramàticament abocat a una consciència que li presenta tots els aspectes de la vida com un renovat turment. Però, aquesta figura, a més, se sent abjecta —dolenta i malvada— fins i tot amb aquells qui més estima. Es tracta d'un aspecte que el fa esdevenir un autèntic antiheroi, tret que, partint de Dostoievski, la literatura moderna ha exasperat. Hi ha, però, un moment del dia en què els seus turments s'aguditzen extraordinàriament; es tracta, significativament, de la nit —pensem en *Camins de nit*—, quan les tenebres que l'envolten esdevenen reals.

Però a *L'inútil combat* es dona un altre aspecte relacionat, també, amb Dostoievski, que fa que aquest personatge entronqui, des de la seva marginació, directament amb la modernitat: es tracta de la preocupació per trobar un sentit a la vida, en general, i a la seva en particular, la qual cosa es manifesta en una interrogació constant. Ja d'infant —un infant que es veu envoltat d'injustícies— la seva vida empresonada, la mort del seu germà petit enmig de grans sofriments i la crueltat gratuïta, comencen a interrogar-lo; primerament, sobre la possible existència de Déu, més endavant, sobre el sentit de la vida en general, i en no descobrir cap resposta a les seves preguntes, es trobarà estrany en un món quotidià i concret, però radicalment insolidari. El protagonista de *L'inútil combat* se sentirà, doncs, afligit per la seva condició, i per això, la manifestació més característica d'aquest antiheroi serà el plor —constant de tots els personatges—; es tracta d'un plor amb què expressa la seva impotència i la seva profunda tristesa, i que adreça, preferentment, cap a un cel sempre mut —pensem en l'àmplia iconografia religiosa que té com a base aquesta representació.

Però hi ha, també, en aquesta figura, un aspecte que la literatura havia de desenvolupar molt posteriorment; ens referim a la deshumanització de la persona humana en la societat moderna, preferentment a partir de la civilització industrial —aspecte present, també, a *Tàntal*—. Perquè el protagonista de *L'inútil combat*, al seu lloc de treball, se sent cancel·lat de la condició humana: «I era l'anul·lació completa del vostre jo; sentir-vos una cosa; un objecte necessari en mans d'un altre. A la màquina picava lletres; en mi, paraules. Tots dos li responíem igual; tots dos fèiem el mateix: la màquina i jo» (ídem, 75).

Però si tots els trets que hem esmentat es relacionen amb Dostoievski, hi ha, d'altra banda, la presència misteriosa d'una fatalitat aliena a l'home,

d'un destí malèvol, gairebé. I això contribueix, encara més, a fer de l'home d'Arbó un ésser mancat de llibertat, presoner, també, d'una força cega que l'empeny sempre per camins ignorats i destructors.

En efecte, si mentre romanía al seu lloc d'origen el protagonista de *L'inútil combat* se sentia un presoner sense ésser-ho realment, en abandonar-lo i iniciar un viatge que s'acabarà a Rússia, llavors s'hi convertirà i serà empresonat en diverses ciutats. Si, malgrat tenir-ne, se sentia sense arrels, les perdrà visiblement i serà un vagabund sense casa, que passarà d'una pensió a l'altra. Si se sentia sol, malgrat viure en una família i en una comunitat que era la seva, posteriorment no podrà comptar amb ningú. Tot plegat farà augmentar el pessimisme del personatge, sobretot en comprovar que la situació que ell ha sofert i observat al seu voltant és universal; arreu del món hi ha amos i esclaus, orgullosos i humiliats. L'univers infantil, doncs, demostra ser un autèntic microcosmos. I el fet que sigui Rússia l'última etapa del viatge té un sentit ben precís a la novel·la —contràriament al que apunta Sergi Beser (1966) en el pròleg de les *Obres completes*—. Rússia podria representar una doble esperança. Políticament, en trobar-hi, finalment, la justícia i en descobrir-hi el sagrat optimisme, o si més no, misticisme, atribuït literàriament als russos. D'altra banda, pensem que podria ser, també, el reconeixement d'una influència. Tot, però, demostrarà ser únicament una il·lusió, perquè a Rússia hi ha, també, amos i esclaus, les categories en què divideixen els homes els autors que hem denominat marginats: «Es troba tot aquí... com per totes bandes. Qui traurà l'home de l'home mateix? Els homes posaran lleis contra els homes» (ídem, 221).

I si Arbó, per tal d'expressar d'una manera gràfica la situació del seu protagonista, havia recorregut a les ombres que el rodejaven, aquestes no faran més que anar-se espessint, fins a esdevenir una realitat que, amb la malaltia del personatge, l'envoltarà: «I la tenebra ho torna a embolcallar... Torna a isolar-me de la resta» (ídem, 231). Únicament la mort, doncs, pot representar una deslliurança. Però, a més de les ombres, hi ha un altre símbol d'angoixa que prové, també, de Dostoievski: els abismes presentats en *Llor*, semblantment. Es tracta d'uns abismes constantment vorejats pel personatge, sense, però, arribar-hi a caure, i que són, també, el símbol de la folia que l'amenaça. D'una manera ben pertinent, Bachelard ha apuntat que la paraula abisme, més que no pas el nom d'un objecte, és un adjectiu psíquic. Durand (1981) afegeix que es tracta, fins i tot, d'un verb moral, que s'acostuma a

transformar en «crida de l'abisme» (111). És, en tot cas, una imatge d'angoixa que correspon «tant a la indeterminació de la infantesa, com a la mena d'indiferenciació del final, a la descomposició de la persona. [...] En els somnis, fascinant o espantós, l'abisme evocarà l'immens i poderós inconscient» (Chevalier i Gheerbrant 1986, 42). I aquest és ben exactament el sentit que té l'abisme en Arbó, en arribar a convertir-se en la destrucció del personatge. L'home d'Arbó, el protagonista de *L'inútil combat*, ens dona de si mateix una figura ben negativa, mitjançant, també, les imatges i els motius que el representen.

Oposades a les tenebres, hi haurà la lluminositat lligada a la figura de la mare i a la infantesa —sempre en Arbó es dona el contrast violent, mai el clar-obscur o el matís, la qual cosa ens explica la crispació de la seva narrativa—. Una infantesa que té un simbolisme ben concret que l'aigua, element aquí estàtic, representa. Biogràficament el símbol de l'aigua aplicat a la infantesa és ben pertinent en el cas d'Arbó, ja que la seva transcorregué en llocs que la tenien a prop, en forma de riu o de mar —Sant Carles de la Ràpita i Amposta—. Tanmateix, l'aigua connotativa de la infantesa és un símbol de provada universalitat. «El mar», escriu Durand, «és l'abisme feminitzat i maternal, el qual, en nombroses cultures, és l'arquetipus del descens i del retorn a les fonts originals de felicitat» (1981, 214). És important, per exemple, el simbolisme de l'aigua, en Poe, lligat a la figura de la mare morta. Arbó, doncs, per un doble motiu, personal i literari, emprà l'aigua, generalment en forma de mar, per a simbolitzar la infantesa, i de retop, la felicitat: l'única escletxa de llum en un univers dominat per les tenebres. Semblantment a Llor, un autor en qui l'aigua era, tanmateix, un símbol dinàmic.

B) L'ESTRUCTURA DE *L'INÚTIL COMBAT* O L'ÀNIMA

Si el personatge de *L'inútil combat*, l'home d'Arbó, representà una creació plena de força dins el panorama de la novellística catalana dels anys trenta, també n'és una l'estructura de la ficció que avança per un camí d'interiorització, que era preponderant. A *L'inútil combat* hi ha, d'entrada, la supressió del narrador, i d'aquesta manera, tenim una visió «amb» el personatge; ens trobem, doncs, en una trajectòria que, des del diari a la confessió, havia desembocat en el monòleg interior, la tècnica de màxima actualitat aleshores. I és una llàstima que, potser per l'excessiva precipitació a l'hora de redactar, i també per la seva inexperiència d'aleshores, l'autor no portés fins a les

darreres conseqüències el camí encetat —com ell mateix reconeix en el pròleg de la novel·la dins les *Obres completes*—. Perquè *L'inútil combat* és una novel·la molt desigual, però sobretot perquè hi ha un canvi massa sobtat entre la primera part i la segona —estretament unides— i la tercera, que canvia radicalment de tot; i així, del protagonisme absolut de l'ànima del personatge central, amb un to de sincera confessió, passem a una escriptura distanciada, oníricoespèrperica i/o oníricolírica.

En efecte, en el protagonista gairebé únic de la ficció, la seva clau de volta és, essencialment, una ànima torturada i complexa, ja d'entrada i a partir de la perspectiva dominant de passat; i el fet que sigui una ànima demostra un cop més la seva filiació russa, i més concretament, dostoievskiana. Perquè tots els personatges són únicament i exclusiva ànimes, des de l'amo odiat —sempre hi ha un amo a les novel·les d'Arbó— fins al germà mort i profundament estimat: «la seva ànima misteriosa i sensitiva que s'extingí en despertar d'un dia d'estiu» (Juan Arbó 1931, 56). Virgínia Woolf notà, en relació amb la novel·la russa, que l'ànima té «un escàs sentit de l'humor i cap sentit de la comunicació. És informe. És confusa, difusa, tumultuosa, incapaç, segons sembla, de sotmetre's al control de la lògica, o a la disciplina de la poesia». I apunta que si l'ànima és la protagonista indiscutible de la novel·la russa, és «delicada i subtil en Txèkhov», però, en canvi, «subjecta a una infinitat d'humors i de desordres, és, en Dostoievski, d'una amplitud i d'una profunditat més grans, es troba exposada a malalties virulentes, a febres furioses, però roman sempre la preocupació capital» (Woolf 1963, 26-27). I les penetrants observacions de la novel·lista anglesa ens expliquen tant el personatge com l'estructura de *L'inútil combat*, que són, de fet, una mateixa cosa. Perquè en Arbó, semblantment a Dostoievski, és més important la vida íntima que no pas les relacions que poden mantenir els homes entre si, unes relacions inexistentes pel tancament i la incomunicació regnants. Gide, en remarcar aquest aspecte, el considerà el secret de Dostoievski, un secret, precisament, que feia que alguns crítics el valoressin tant mentre que d'altres, al contrari, el trobessin insuportable. *L'inútil combat* és, doncs, estrictament la visió, de dins estant, d'una ànima contradictòria i conflictiva, enfrontada amb si mateixa; l'estructura poc travada i rigorosa, però, també, divagatòria, de la novel·la, tindria en aquest fet la seva justificació —preferentment, pel que fa a la primera part i a la segona—.

En efecte, tot parteix de la perspectiva general de passat d'un personatge que pren unes notes que recolzen en els seus records —pensem en la novel·la *Notes d'un estudiant que va morir boig*—, i que dona directament, sense cap explicació prèvia que adverteixi el lector del que té entre mans. Unes notes que, com tot el que fa el personatge, semblen haver estat escrites a impulsos de la fatalitat, tan estretament lligada a l'home d'Arbó:

Potser és la manca d'aquells moments [d'amistat] que em fa agafar la ploma, ara, en aquestes hores de repòs obligat que m'arrosseguen a l'abisme. I no faig res per evitar-ho, al contrari; m'hi abandono més. Què importa ja, tot això?... Aquest desenterrar records m'ha donat una vida fictícia; m'ha fet reviure una existència que ara em costa de creure que és la meva. El meu diari és incomplet. M'ajudo de records que van quedar silenciats. Aleshores no em deien res. Ara escric del meu diari i dels records. És el gaudi més pur que m'ha proporcionat la vida i no sé quin escrúpol em podria aguantar. (Juan Arbó 1931, 70).

Malgrat no esmentar-hi el temps, l'espai abraçat és extens, en avançar la novel·la des de la infantesa del personatge fins a l'edat adulta. I així, diferentment de *Llor*, no hi ha cap cronotop que li doni una estructura sòlida, ans al contrari, tot és totalment boirós, també pel que fa a l'aspecte temporal, la qual cosa contribueix a augmentar la impressió caòtica i poc controlada que la caracteritza. I el fet que el temps sigui molt ampli i parteixi de la infantesa del personatge per arribar a la seva edat adulta, juntament amb la inclusió del viatge —una estructura recurrent de la narrativa de tots temps—, ens pot fer pensar que el seu muntatge és semblant al de *Laura a la ciutat dels sants*. Ara bé, això no s'esdevé, d'una banda, perquè el viatge no obre la ficció, però a més perquè el personatge, i ja a partir de la infantesa, és un ésser sense il·lusions. Sí que ho serà a *Terres de l'Ebre*, més rigorosament controlada i ben estructurada, amb un personatge inicialment innocent i menys exasperat que no pas el protagonista de *L'inútil combat*.

Cal notar, però, que d'una manera semblant a *Llor*, no hi ha cap referència històrica que doni un marc temporal extern a les vivències més íntimes del protagonista. Per als marginats socials, per als homes subterranis, el marc històric que els envolta sembla tenir una importància escassa i una repercussió nul·la. El viatge, tanmateix, assenyalava un canvi radical d'estil en representar una actitud diferent del narrador amb el món que el rodeja. Efectivament, a la primera part i a la segona, el protagonista evoca la seva infantesa i adolescència de noi solitari, però arrelat en una família i en un espai geogràfic.

Ambdues fan referència a la seva vida quotidiana, una vida, com ja hem apuntat, d'infant humiliat i que s'hi sent, per al qual a la vida tot és un turment, fins i tot allò que podria representar un alliberament, com l'esport o el sexe. Només dues figures s'omplen de tendresa en el record: la mare llunyana i el germanet mort. I si la segona part es clou amb la fugida de l'univers infantil, de fet, la tercera correspon al viatge del protagonista per diverses ciutats d'Europa —Barcelona, Marsella, Bordeus, Praga— fins arribar a Rússia, des d'on escriu les memòries i on s'acabarà la seva vida, i evidentment, també la novel·la.

La primera part i la segona són, com ja hem vist, una continuació, tant pel tema tractat com per l'estil que l'autor ha escollit. Tot un món entranyable és evocat en una confessió íntima, en una mena de monòleg del desesper, com el denomina l'autor. I per això, l'estil triat ha de suscitar la mateixa emoció en el lector que en el narrador, que busca de comunicar-la, preferentment, a través d'un llenguatge col·loquial, però d'una gran correcció, amb nombroses repeticions, la funció de les quals és calcar el sentiment d'una manera directa. L'escriptura, doncs, s'acostarà al monòleg interior. Cap expressió vulgar, i menys encara grollera, no hi serà emprada, però tampoc cap joc de paraula o referència externa que pugui distreure el lector de la tensió creada per l'emoció, per la difícil sinceritat que costa d'extreure de la pròpia intimitat —i d'aquí venen les repeticions, i també, el panteix que, segons Beser (1966), defineix l'estil d'Arbó—. A més, per insistir en el dramatisme de la seva existència, el narrador desplega tot el que podríem denominar un vocabulari del dolor, i així, els mots «plor», «tristesia», «soledat»..., hi són constantment emprats. Però, aprofitant-se de la perspectiva de passat, l'autor, ultra insistir en els aspectes més tràgics de la vida —que són molts en un humiliat de la societat—, anuncia o repeteix aquells fets més punyents que recorda o insisteix en les pròpies culpes, on troba gairebé una satisfacció ben dostoiévskiana a rabejar-s'hi. D'aquesta manera fins i tot les escasses alegries es tenyeixen de tristesa. Un clar exemple el trobaríem en relació amb un dels pocs moments de felicitat del personatge, lligat com sempre a la proximitat del mar, un moment enterbolit en el record pel fet d'haver-hi gaudit, per última vegada, de la companyia del seu germà:

Aquella idea de passar un dia allí amb mon germà em feu oblidar de tot; però ja no en gaudiríem cap més, de plegats; i aquell seria l'últim record que servaria de la volença que ens uní en aquells últims dies de la seva vida: en pujar es posaria al llit i no s'aixecaria mai més. (Juan Arbó 1931, 55-56)

Cal notar que, possiblement, l'emoció i la tendresa, d'una banda, i la violència i la rebel·lia, d'una altra, dins les dues primeres parts, provenen del fet que l'autor treballa amb uns materials que, en essència, són vivències personals —i el llibre és dedicat al seu germà, que morí als onze anys a Amposta, el 1918—. Ara bé, essencialitzades i manipulades per tal de convertir-les en ficció. El que s'esdevé, però, és que no hi ha distanciament, i l'univers de ficció s'impregna d'una profunda i sentida tristesa.

Tanmateix, la tercera part canvia radicalment d'estil, a partir d'una actitud del tot diferent del narrador envers la realitat que l'envolta, un canvi sobtat en excés, a partir precisament de l'allunyament de les terres de l'Ebre. I així, si inicialment pot pensar que, tanmateix, i malgrat trobar-se en un país desconegut, no podrà pas canviar, perquè: «No vaig venir sols amb la meva roba de cada dia: vaig venir també amb la meva ànima, amb els meus sentiments de cada dia, amb la meva consciència idiota i els meus temors» (Juan Arbó 1931, 128). Però contradient aquesta afirmació, hi observem, tot seguit, una actitud radicalment diferent. D'una manera semblant, hi haurà una proliferació d'històries i una voluntat descriptiva inèdita, que fa que la tercera part de *L'inútil combat* sembli adreçada a un hipotètic lector, o millor encara, interlocutor, perquè el to correspon més a la paraula que no pas a l'escriptura. La repetitivitat, en aquesta tercera part i diferentment de les dues anteriors, no vindrà pas donada per la dificultat d'expressar uns sentiments profunds sinó, senzillament, d'explicar-se, de parlar. El narrador se centrarà, també, en el món exterior que ara passa a descriure: «En tinc un mal record d'aquesta ciutat [Marsella]. No us diré pas que no és bella. Podeu pujar un matí clar al cim de *Notre Dame* i si la gana no us turmenta ni cap altra inquietud, en servareu un bell record» (ídem, 178-179).

Pel que fa al llenguatge emprat, aquest seguirà un camí paral·lel i serà molt més col·loquial, fins i tot groller, amb nombrosos acudits i jocs de paraules no sempre encertats ni pertinents. O profundament poètic. Hi trobarem, també, algunes referències literàries o de cançons populars, abans inexistents, per tal de no distreure l'atenció del lector del tema central de la confessió. La matèria literària rep, doncs, un tractament eminentment lúdic, amb un sentit de l'humor que a voltes adopta un to esperpèntic i d'altres un de sarcàstic, que ens allunya definitivament de les dues parts anteriors. El personatge, semblantment, adopta un comportament absurd i incomprensible, que el situa en un camí que anuncia *Notes d'un estudiant que va morir boig*,

un camí que només poden explicar la follia o uns plantejaments més estrictament d'avantguarda. Perquè a cada nova fugida, a cada canvi de ciutat, sembla anar perdent, una mica més, el sentit de la realitat, però, també, el de la pròpia identitat. Ho demostren amb contundència les visions oníriques que hi fan acte de presència. La imatge del presoner, el leitmotiv de la novel·la, ens ho demostra rotundament. Ara esdevé una imatge onírico-poètica, autòctona i rica de significats, i evidentment, deslligada del personatge, tot i emmirallar el sentit profund de la novel·la. Així el protagonista s'imagina —la imaginació hi juga, diferentment d'abans, un paper central— ésser com un heroi de llegenda: «heroi d'una revolta de reivindicacions; d'una revolta contra l'ordre establert i contra tot», mentre al seu voltant les presons s'obren:

I ara els murs de les presons s'abaten amb estrèpit infernal, perquè era allò més sòlid que havien construït [...]. Ells [els presoners] s'esbalaixen de veure el cel sobre d'ells, tan prop. I, tot de sobte, s'alcen tots i s'escampen per totes bandes, udolant d'una joia infinita, delirants, embogits de l'aire i del sol, del cel blau i dels camps infinits... Folls de llibertat. (ídem, 201)

Però, si aquí hi ha una idea de redempció, no és present en canvi en cap moment de la ficció, i sembla més aviat un reflex directe de la influència de Dostoievski. Una influència que es demostra, també, pel fet de ser únicament les figures infantils les que susciten la tendresa del narrador —diferentment de Llor—. Una tendresa que es manifesta en l'ús de diminutius i en una expressió que, com hem apuntat, és omnipresent en Arbó: el plor. Així, per exemple, en veure un grupet de nens orfes, el narrador pot imaginar que «tot de cop, es pararia el trànsit i les gents s'aturarien i a l'entorn d'elles, tot seria com un sanglotar» (ídem, 215). Però si pel que fa a la visió dels infants hi ha una diferència amb Llor, on hi ha similitud és en la visió de la dona, àngel o dimoni, mai una possible companya. Es tracta d'un punt de vista que no fa més que demostrar o accentuar la soledat del protagonista de la ficció, el tema, de fet, de *Terres de l'Ebre*.

TERRES DE L'EBRE O LA CREACIÓ D'UN MÓN

A) L'ESTRUCTURA DE *TERRES DE L'EBRE* O ELS MARGINATS

Terres de l'Ebre és la novel·la clau d'Arbó, perquè, d'una banda, és la que inaugura la narrativa centrada en les Terres de l'Ebre, les quals delimita amb

precisió gairebé científica; d'una altra, el mateix autor hi apareix sota la forma d'unes evocacions líriques i plenes de tendresa en recordar l'època de la seva infantesa. Les Terres de l'Ebre fan, així, acte de presència en la literatura catalana, amb una força corprenedora, a partir d'uns escenaris desolats i d'uns personatges silenciosos i austers que hi viuen. I si *Terres de l'Ebre* és la novel·la dels «humiliats i ofesos», és, també, la novel·la on s'exposa amb claredat i contundència la tragèdia de la soledat i de la incomunicació, una soledat que porta, finalment, a la destrucció de la persona humana. Joan i el seu fill Joanet —els dos protagonistes de la ficció—, viuen al marge de la societat, i perquè això sigui ben visible, les terres on habiten són solitàries i situades lluny del poble, però significativament sota el seu nivell: un autèntic *ghetto* que ens imposa gairebé el paral·lelisme amb el món subterrani de Dostoievski (Alborg 1962, 269).

A més, aquestes terres no són seves, sinó de l'amo, el qual, de lluny estant, les vigila. La vida que els homes hi menen —perquè se sumaran ben aviat als protagonistes uns altres marginats com ells mateixos— és miserable, dura, i a més, marcada per l'aïllament i la solitud, i així, llur caràcter serà reconcentrat i callat, però subjecte també a inesperades explosions d'ira i de ràbia. I per això la terra, dura i que encadena, i sobretot el cel, implacable i indiferent, tenen un pes important a la novel·la, aspecte que no té en compte Alborg i que ja va notar Rafael Tasis arran de la seva aparició. Perquè el silenci del cel i de la terra és el símbol del silenci còsmic, i juntament amb el silenci i la soledat dels homes, fa que la vida esdevingui desolada i que porti a dues actituds possibles, representades per dues generacions: la del pare és la immobilitista, la d'acceptació resignada i silenciosa, malgrat un pòsit de ràbia i de tristesa; la del fill, en prendre'n consciència, és de clar rebuig i rebel·lia, la fugida. Però l'univers de la solitud i la marginació és una mica apaivagat per la tendresa, a voltes del narrador, a voltes de l'autor mateix, que fa acte de presència en el món que sent tan pregonament com a seu, mitjançant la primera persona narrativa i el temps present, que sol caracteritzar la forma poètica. *Terres de l'Ebre*, doncs, tenyida d'uns accents dramàtics, èpics i tràgics, ho és, també, d'uns altres de lírics.

Deixant de banda les tècniques més noves assajades a les novel·les escrites en primera persona, Arbó es decanta a *Terres de l'Ebre* per una estructura força tradicional, relacionable amb Dostoievski. Hi ha, doncs, més personatges, alguns amb una història autònoma que incorporen a la novel·la, cosa que

ha fet que Arbó hagi pogut aplegar-ne algunes —d'aquestes i d'altres ficcions— a *Narracions del Delta* (1965b); en el pròleg pot, doncs, escriure «que hi havia moltes altres novel·les en les quals figuraven episodis solts, que eren contes veritables intercalats en la narració principal; ocorria aquí una cosa semblant a allò que li passà a Cervantes» (Juan Arbó 1965a, 9); i Arbó esmenta Cervantes —a qui ha dedicat un estudi— on podia haver escrit Dostoievski, amb qui l'uneixen més afinitats. Semblantment a l'escriptor rus, o senzillament a un autor que es mogui en un univers de més complexitat, un narrador es fa imprescindible; es tracta d'un narrador del tipus omniscient, cenyit, però, al relat, el qual, tanmateix, amb la seva presència treu autonomia a l'univers de ficció, a causa de la seva intervenció o a través de comentaris i explicacions. Hi ha, doncs, d'una banda, un narrador que explica una història dramàtica de fora estant i que, a voltes, recorrent a un llenguatge gairebé científic, tracta de descriure amb la major exactitud possible l'escenari on aquesta transcorre: Sant Carles de la Ràpita i Amposta, de manera preferent, amb totes les seves rodalies. El narrador empra aleshores el passat i un llenguatge únicament denotatiu. Així, per exemple, en descriure la Ribera ho fa amb una gran precisió, gairebé amb meticulositat:

Cap a occident, resseguit sempre pels alts eucaliptus centenaris alçats a banda i banda, passava el canal principal; en aquell canal «el canal gran», hi havia l'origen de tota l'actual prosperitat. Naixia el canal prop de Xerta, més amunt de Tortosa, allí on l'Ebre era quasi tallat per una alta parada, l'Assut, i on agafava l'aigua que portava després a la Ribera. (Juan Arbó 1966c, 257)

A voltes, també, en els moments de més emoció, Arbó fa acte de presència dins aquest univers, tan entranyable per a ell. Car, si no és Arbó, ¿qui és aquest «jo» que sembla parlar a cau d'orella al lector i recordar els moments evocadors d'una emoció? Aquestes intervencions, no gaire abundants, trenquen la versemblança de l'univers narratiu, però li donen un to personal i intimista que el fa molt ric i variat. Així, per exemple, en descriure el poble, Arbó fa una mena de pausa, que correspon a una pausa formal, i podem llegir-hi una evocació de la melangia dels homes que han hagut d'emigrar per tal de poder subsistir: «En la nit ja entrada pujaren el carrer solitari; les estrelles parpellegen en el cel obscur, per damunt el poble adormit. De sobte, aquí dintre, darrera d'aquest mur que semblava mort, ha brollat la cançó i la nostra ànima s'ha estremit» (ídem, 258). I, per donar varietat a la ficció, l'autor recorre a algunes pinzellades costumistes, que contribueixen a recrear un món

perdut, primari i brutal; per exemple, quan parla de les distraccions violentes d'un poble que viu aclaparat pel treball i la misèria i que, així, desfoga la ràbia i la humiliació que sent tan profundament. I d'aquí ve la importància de *Terres de l'Ebre* dins la narrativa d'Arbó, l'evocació d'un món que és una mena de claustre matern, al voltant del qual l'autor, com si s'hi trobés encantat, no parerà de donar voltes. I a les novel·les de postguerra el continuarà evocant: *L'espera* (1967) i *La masia* (1975).

Terres de l'Ebre, semblantment a gairebé totes les novel·les d'Arbó, és dividida en tres parts de desigual extensió, amb una introducció que en centra el tema: la incomunicació i la soledat. La primera part és la simètricament més ben construïda. Dels catorze capítols de què consta, els sis primers, descriptius i dominats per un clima de creixent felicitat, culminen en el setè, on sobtadament es produeix el fet tràgic —la mort de Roseta, la dona de Joan i mare de Joanet—, que fa que canviï totalment el registre de la novel·la; la ficció, ara, s'interioritza, en centrar-se únicament en la turmentada psicologia de Joan, que no pot sobreposar-se al trasbals íntim que la mort de la dona representa per a ell. En aquests capítols, la ficció ens recorda —malgrat la presència del narrador— les novel·les, diguem-ne subjectives, d'Arbó —*L' inútil combat* i *Notes d'un estudiant que va morir boig*—. I en aquest sentit és molt significatiu l'últim capítol de la primera part, que sembla trobar-se en el camí d'una nova sensibilitat que desenvoluparà l'existencialisme: la importància de l'home físic davant l'home sensible anterior —recordem només *L'estranger* de Camus—. A *Terres de l'Ebre*, Joan i Joanet, els protagonistes, tenen consciència del món a través del cos, turmentat per la set, per la calor, pel treball esclavitzador. Ho notem clarament al capítol XIV, quan Joan s'adona de l'existència del seu fill, però l'angoixa s'esborra a causa de la set que pateix: «La tortura física de la set se li havia fet tan viva, que ara anul·lava en ell tota altra preocupació i no tenia altre pensament que el de l'aigua. El malestar espiritual d'abans persistia, però havia quedat ofegat sota d'aquella tortura» (ídem, 306). Tanmateix, la primera part acaba amb aires d'esperança, i així, malgrat la seva desgràcia, Joan decideix de continuar vivint pel seu fill, que sembla descobrir suara. Però l'obra demostra la seva gran coherència per una sèrie d'enllaços intertextuals, principalment per un que relaciona el final amb el principi de la novel·la i l'explica de dins estant, tot demostrant, a més, que la mare és la consciència lúcida de l'univers de ficció. Efectivament, Roseta experimenta una gran repugnància davant els homes beguts, fins al punt de no poder

suportar que el seu marit begui vi (ídem, 256-264). Nogensmenys, al final de la novel·la, Joan es convertirà en la riota del poble quan, mig foll i embriac, serà empresonat i separat del grup social. D'una manera similar, Roseta intueix que la terra estigmatitzada per la soledat on van a viure només pot portar-los la desgràcia, i de fet, la novel·la n'és la plena demostració: la maledicció d'unes terres solitàries que anihilen els seus primers habitants.

Si la primera part té com a protagonista Joan, el pare, i segueix un ordre lineal i temporal, la segona comença amb un salt important, un buit que va des que Joan és un nen petit fins al moment en què té divuit anys; es tracta d'una edat significativa per començar l'aprenentatge de la vida. El temps ha passat igualment per les terres ermes de la Ribera, que han esdevingut pròsperes, i per uns llocs abans solitaris que s'han poblat de treballadors vinguts d'uns llocs encara més desolats. Joanet tracta de sortir del seu aïllament iniciant una relació truncada amb Agneta, i després, provant de distreure's al poble, on trobarà Maria, la qual omplirà la tercera i última part de la novel·la, fins a precipitar-la vers un final carregat de pessimisme. Joan, el pare, és el contrapunt de la figura del fill; ell ha assumit plenament la solitud i veu, impotent pel fet de no saber comunicar-se amb el fill, com Joanet, l'única raó que el lliga a la vida, fuig del seu costat. I per això esdevé patètic en el silenci i l'aïllament que embolcallen la seva vida. Mentrestant, i a partir del capítol II, Joanet cerca en els amics la companyia que no troba en el seu pare, després de la decepció que ha experimentat amb Agneta, el personatge més important d'aquesta part pel dramatisme que la seva història incorpora a l'univers de ficció. Efectivament, la mort desolada d'Agneta es produeix al capítol VIII, i els quatre següents relaten en *flashback* la seva vida; una vida dramàtica i paradigmàtica, com veurem a continuació; l'últim capítol (XII) enllaça amb el VIII, on assistíem a l'espectacle que representava la mort d'Agneta de fora estant. El moviment de la segona part és semblant al de la primera i hi podem observar una progressiva interiorització, a partir d'un fet dramàtic —la mort— que la provoca; aquest final omple l'univers narratiu de negres presagis que la tercera part no farà sinó confirmar.

Deixant de banda el parèntesi que representa la història d'Agneta, no hi ha cap salt temporal entre la segona i la tercera part, sinó la continuïtat d'un ordre temporal. Ara, però, l'escenari es desplaça de la Ribera cap al poble i té com a indiscutible protagonista Joanet, que s'hi mou maldestre. Aquesta part consta de vint-i-tres capítols i comença d'una manera

esperançadora situant-nos al poble i a l'època de festes, a la primavera. Al segon capítol es presenten dos personatges nous que assoliran una gran importància en la vida de Joanet, amb qui formaran el clàssic triangle: Maria i Martí. Tots dos s'han descrit breument en el capítol II; de Maria només sobresurt un tret que la relaciona amb Roseta, la mare de Joanet: el de ser menuda, mentre que de Martí n'és ressaltat el caràcter dissolut. Mentre aquesta relació segueix el seu curs, el pare de Joanet, que veu com la seva solitud es va accentuant, comença a freqüentar la taverna i així inicia la seva davallada física i psicològica. I cal notar l'escassa importància que té el diàleg en un univers on senyoreja la incomunicació i la soledat; les paraules dels personatges són escasses i no permeten establir cap relació profunda entre ells; Joan i Joanet, que viuen tot el dia junts, gairebé no parlen, però tampoc no ho fan amb els veïns, coneguts o fins i tot familiars.

Tot i que el primer capítol anuncia ja la importància de les festes, concretament de la de Pasqua, aquell dia s'esdevindrà el fet fatal que decreta la mort de les esperances de Joanet: les relacions íntimes entre Maria i Martí (capítol XI), que provocaran més endavant llur casament. La importància de la festa de Pasqua és decisiva, ho veiem clarament a causa de l'extensió que ocupa a la novel·la —del capítol VIII a l'XI—. Hi ha, doncs, una pausa narrativa, amb un ritme més lent, que marca el relleu que tindrà en la vida de Joan i que ja al capítol VII s'anunciava. Ens assabentem d'aquests fets per la presència del narrador, mentre que Joanet ignora el que s'ha esdevingut i continua teixint esperances del seu futur amb Maria. Tanmateix, present ja alguna cosa i la partença del seu amic Andreu no fa sinó agreujar la seva soledat i desesperança. I és amb motiu de les festes d'agost (caps. XVII-XX) que Joan s'assabenta de les relacions íntimes de la noia que estima i reacciona d'una manera violenta. A partir d'aquest moment descobreix la realitat tal com és, dura i desoladora, i decideix d'enfrontar-s'hi:

La seva il·lusió més cara —la seva vida— no fou sinó un somni, i darrera el somni no hi havia res. Durant nits i dies havia anat construint l'edifici de les seves quimeres, i ara, en una nit, el mirava desfer-se i quedar reduït tot ell a allò que era: quimeres. I no hi hagué pietat per al seu cor, pur de malícies i de prevencions: per a la seva ànima, recta i sincera sense animositats. (id., 432)

Per això aquesta obra pot ser llegida com si fos la novel·la de la pèrdua de la innocència i de la descoberta del món, tema molt característic de la narrativa catalana d'aquesta època, amb uns protagonistes que acostumen a ser

adolescents. Perquè els somnis de Joanet, els de la seva vida de marginat, eren tan sols fantasies, i com a tals impossibles, i en descobrir-ho, en veure que serà permanentment un humiliat, sorgeix en ell un fort sentiment d'orgull i decideix de fugir: «Ara només pensa en la fugida, i la paraula sona a les seves orelles amb un dring de goig i victòria. Fugir! La fugida crida a la seva ànima amb tanta força, que s'ha parat de sobte i ha tornat a emprendre la ruta del poble sense la més petita vacil·lació» (ídem, 436).

La ira i la humiliació de Joanet fan que vegi tot el poble com a culpable del seu dolor —el poble que es mitificarà a *Tino Costa*—. Al capítol XXII, el penúltim, hi ha notícies, vagues totes, sobre la sort de Joanet, de qui no se sabrà res; sembla que ni en la fugida no haurà trobat l'esperança. Maria es casa amb Martí perquè n'espera un fill i, també per a ella, s'inicia una vida de soledat i de frustració. L'últim capítol (XXIII) és totalment ocupat per la figura de Joan, fet una desferra d'ençà de la partença del fill; en ser foragitat de les terres que sempre ha treballat com un esclau, decideix anar al poble per venjar-se de l'amo que l'ha tractat tan durament; tanmateix, en l'estat en què es troba, es converteix en la burla dels nens, i en ser empresonat —ell, que tota la vida ha estat presoner d'una feina embrutidora—, s'adona amb clarividència de la seva humiliació i troba en el suïcidi l'alliberament de la seva existència miserable.

La novel·la es clou amb la imatge del cementiri, una imatge inicialment torbadora pel misteri que sembla embolcallar-la. Finalment el misteri desapareix i sorgeix la realitat crua: Roseta, la dona de Joan i la mare de Joanet, continua allà com el dia que el seu marit la va treure de les aigües, però ara s'ha convertit en terra davant la mateixa indiferència del cel que la va veure morir: «Freda i llunyana, com aleshores. Sense plor, sense ulls i sense cor: terra tota sota l'inútil parpelleig de les estrelles» (ídem, 449). Arbó crea, doncs, a *Terres de l'Ebre*, un univers de ficció profundament desolat, a partir d'una voluntat antiretòrica i realista, remarcant els aspectes més negres de la vida, conseqüència del punt de vista escollit.

B) ELS PERSONATGES DE *TERRES DE L'EBRE*: LA SOLEDAT

Terres de l'Ebre, diferentment de *L'inútil combat*, inclou nombrosos personatges, i de retop, històries que tots plegats arrosseguen; ara bé, malgrat la diversitat, hi ha una mateixa, monòtona gairebé, concepció de la persona

humana i també de la vida. Amb uns protagonistes que, situats en una línia que parteix de Dostoievski, ens ofereixen una visió profundament pessimista de llur situació en el món, molt semblant a l'exposada a *L'inútil combat*, i que uns mateixos motius i símbols reflecteixen fidelment: la soledat, el plor, l'orfenesa, el presoner, les ombres, els abismes... Tot plegat ens fa pensar que Arbó dona sortida a una tipologia concreta que fora la del marginat social, la de l'humiliat de la societat, més que no pas analitzar, sense prevencions, unes psicologies determinades. Perquè, malgrat la variació, hi ha una aclaparadora uniformitat. Es tracta d'una tipologia que Arbó expressa a través de dos personatges principals, Joan i Joanet, que amb llur presència dominen totalment l'univers de ficció, el qual obren i tanquen. L'indiscutible protagonista, però, és Joanet, el fil conductor de la novel·la i la seva clau de volta. Aquest personatge és, com tots els components de l'univers de ficció, un solitari que viu aïllat de la resta del món. La soledat, i més encara l'aïllament i la marginació, són alhora el tret dominant d'aquesta figura —i de tots plegats—, i el tema principal de la novel·la, com ho assenyala ja la imatge premonitòria amb què comença.

En efecte, és ben significativa l'estampa amb què s'obre la ficció: l'autor ens hi presenta, en una mena d'anticipació temporal plena de plasticitat i desolació, Joan i Joanet que feinegen plegats, però sense que hi hagi entre ells cap mena de comunicació, cap lligam. Però, perquè el tema central del llibre sigui encara més evident, les terres on treballen són, també, unes terres solitàries, i ambdós protagonistes venen presentats «com dues figures diminutes, corbades sobre la terra, en la deserta soledat» (ídem, 229). Fins i tot, per tal que la desolació sigui més gran, l'autor remarca que es tracta de dos presoners, una imatge constant d'Arbó, leitmotiv de *L'inútil combat*, com hem apuntat. Però l'únic que s'adona, clarament, de la situació de subjecció és Joanet, en un cert sentit l'home nou —l'home modern que és significativament el focalitzat aquí—, que comença lúcidament a interrogar-se sobre el sentit que pot tenir la vida: «Tota la seva adolescència i la seva joventut havien transcorregut d'aquesta manera, empresonades en l'adusta soledat de les barraques, com un bou amarrat a l'estable» (ídem, 230).

Tanmateix, el món és únicament desolat per a Joan i Joanet d'ençà de la mort de Roseta, esposa i mare. Així, a la foscor de la vida adulta —aquestes ombres tan persistents en Arbó—, s'hi oposarà la lluminositat de la infantesa. Es tracta, a més, d'un canvi sobtat i que, un cop produït, res no podrà ja

rectificar; perquè després de la mort inesperada de Roseta, «les ombres i el silenci *havién entrat a la barraca per sempre més*» (ídem, 232). Perquè si Joan va ser un infant orfe, Joanet, sense mare, creixerà orfe d'afectes. Però si pare i fill viuen solitaris en llur silenciós aïllament, són, també, fonamentalment, uns humiliats de la societat, tret aquest que, ben dostoievskianament, és la clau de llur conflictiva intimitat. Una clau que, a voltes, els allunya de l'espècie racional a què pertanyen. Joan, a la mort de Roseta, esdevé un foll, semblantment al que s'esdevingué amb el seu pare, segons s'apunta a l'inici de la novel·la. Però també el fill, Joanet, humiliat públicament per Martí, es transforma en un ésser trastocat que està a punt de matar. Tots els personatges de *Terres de l'Ebre*, doncs, arrossegueu, com un llast, una solitud negra i profunda, de la qual no es poden desempallegar i que acabarà per destruir-los.

Chestov, a l'assaig que dedicà a Dostoievski, va citar una frase d'Aristòtil per a explicar els personatges de l'escriptor rus, on ve a dir que l'home que no tingués necessitat de ningú fora Déu, perquè ja ho tindria tot en ell mateix, o bé bèstia fera. Però «l'experiència mil·lenària és aquí per confirmar-nos les previsions de la raó: els homes es transformen contínuament en bèsties, en bèsties brutals, estúpides i salvatges, però no hi ha déus entre ells» (Chestov 1923, 25). Les elucubracions dels herois de Dostoievski, els estats febrils i els pensaments, ben sovint insans i destructors, provenen, en gran part, de llur soledat, semblantment al que s'esdevé en Arbó. Així escriu l'autor rus a *El somni d'un home ridícul*:

La desgràcia és que els homes estan sols sobre la terra! Hi ha algú vivent en aquesta planúria?, exclama l'heroi dels contes populars. Jo també crido, i no sóc, en canvi, cap heroi, i ningú no em contesta... Tot és mort i no hi ha més que morts pertot arreu. No hi ha més que homes i, al voltant d'ells, el silenci. (ídem, 25)

I és precisament la solitud que va minant i destruint els personatges de *Terres de l'Ebre*: Joanet, Joan, Agneta, Maria...; la societat no vol els homes subterranis d'Arbó —com no volia els de Llor—, no vol Joanet, el qual és humiliat al poble, i no vol tampoc Joan, que empresonen en no veure-hi un dels seus. I la flagrant humiliació imposada no pot deixar de pesar en aquells qui l'han empresonat: «Passaven altres de pressa, sense mirar, amb un misteriós sentiment de terror i de malestar, que els turmentava, encara molt després com un pes sobre la consciència» (Juan Arbó 1966c, 448). La soledat, doncs, es troba a l'arrel de tots els personatges, soledat que en el cas de Joan vol dir incapacitat de comunicació en no saber manifestar l'amor que sent pel seu

fill; tanmateix, mentre tindrà la seva companyia silenciosa, no se sentirà del tot sol i és en perdre'l, només, que esdevindrà realment un solitari i es destruirà a si mateix.

Tanmateix, és Joanet el protagonista de la novel·la en tractar de desempallegar-se de la soledat, a través dels lligams amorosos —l'argument ben característic de la novel·la i que s'acosta, a més, a *Tàntal*, de Miquel Llor—. Inicialment Joanet començarà unes relacions amb Agneta, component, també ella, del seu món subterrani; però en assabentar-se de les murmuracions que corren sobre les relacions de la noia i el seu padrastre, la deixarà sense cap mena d'explicació. Ens movem, evidentment, en un món d'aïllament i de soledat, de la qual els personatges són alhora pacients i agents. Fracassades les relacions amb Agneta, gairebé abans de començar, serà Maria, que viu al poble, lloc de diversió i de lluminositat, qui la substituirà. Maria significativament es compara, ja d'entrada, amb la mare i pensem també en el seu nom. «Era ella amb el seu vestit gris, que avançava per damunt la multitud. *Era ella o era la mare?*» (ídem, 366). Joanet efectua una mena de mitificació de la dona, que fa que aquesta s'acosti, o bé a la figura de la mare, o bé a la de la Verge: sempre, en tot cas, esdevé una figura embolcallada de puresa. Però mentre es mou pel poble, tractant de nuar relacions amb Maria, Joanet ho fa embolcallat amb un vel —novament el paral·lelisme amb *Tàntal*—, que li priva d'adonar-se de la seva situació de rebutjat: «la seva senzillesa i la força de la seva amor l'embolcallaven com un màgic vel» (ídem, 363). Inicialment serà Andreu, l'amic, qui provarà d'arrencar-li aquesta bena: «fou com si haguessin descorregut una cortina davant dels seus ulls i li descobrissin tot un aspecte de les coses que fins aleshores li havia romàs amagat» (ídem, 405). El que tracta de mostrar-li el seu company, de fet, és que la societat rebutja els humiliats, els pobres i els sensibles, abocats a viure en un món on solament compta l'aspecte material. I és gràcies a l'amic que Joanet comença a veure com és, realment, el món que l'envolta, un món on existeix la crueltat i la indiferència més revoltants: «el veien consumir-se [el pare i el marit]», pot observar Joanet d'un veí «sense una mirada de pietat, enmig d'una absoluta indiferència» (ídem, 395). Joanet s'adona, sobtadament, que viu en un inframon, que és alhora el niu de totes les protestes i rebel·lies, però també, «una vergonya per als homes» (ídem, 395). I d'aquí la voluntat de denúncia de les novel·les d'Arbó. Però Joanet es dirigeix vers el poble, lloc de lluminositat i aparentment de felicitat, on acabarà de fer l'aprenentatge de la vida. Un aprenentatge que s'acomplirà

significativament a la nit, i com sempre en aquest univers de ficció, d'una manera sobtada. Brusca. I és aleshores que definitivament el vel se li esllenegarà.

Efectivament, una nit de rialles i de festa, Martí l'humiliarà públicament en exposar les seves relacions amb Maria, que es convertirà, així, en una noia mancada de puresa. En una sola i significativa nit Joanet ha fet l'experiència completa de la vida: «i vet aquí que en una sola nit s'ha enfonsat tot. I no era res. Això no obstant, no era res?» (í.d., 434).⁵ Posteriorment, la seva resposta serà aquesta manifestació tan omnipresent en Arbó, el plor: «Plorà de ràbia, d'impotència, de vergonya i de dolor; totes les emocions d'aquella nit es concentraven en el seu plor» (í.d., 431). Com a resultat, però, d'aquesta descoberta, decideix fugir del seu món subterrani, i en fer-ho, Joanet sembla condemnar-se a ésser un vagabund etern, un vençut sense il·lusions, com ho demostren gairebé sempre els desplaçaments sobtats.

Però no hi ha només, a la novel·la, dues figures que exposin aquesta mena de tipologia del marginat social, sinó que n'hi ha moltes d'altres. La més significativa és, tanmateix, la d'Agneta, que cobra gairebé independència, i que és exemplar pel que fa al sentit que adopta la vida en Arbó. Inicialment una nena, Agneta, viu al poble, on és maltractada cruelment per la seva mare enmig de la indiferència general; els termes dostoievskians hi són emprats aleshores: «es diria que quan els homes han ofès i humiliat un infant» (í.d., 344). Però mentre viu allà, malgrat sentir-s'hi sola, es troba inserida en una comunitat; és en endur-se-la el seu padastre a la Ribera —a les terres subterrànies— que comença el seu aïllament real; l'únic consol que li queda en la seva situació és el plor; tanmateix, prova inútilment de fugir, per tal d'escapar-se de la presó on viu reclosa: «tot allò que l'envoltava se li havia convertit, de sobte, en una insofrible presó» (í.d., 346). Però per a ella la fugida és impossible, i quan el padastre la restitueix a la seva soledat, aleshores la vida es converteix en una «nit sense sortida» (í.d., 347) i se sent voltada de pous i d'abismes, motius ben característics d'angoixa i constants, com ja hem apuntat, d'Arbó. Però la seva situació esdevé més greu i dramàtica en abusar el seu padastre de la seva innocència; aleshores, semblantment a Joanet, se sent humiliada i té el temor d'embogir. Sorgeix, doncs, novament, la tipologia del foll, del posseït. Per a Agneta, com per a tots plegats, d'altra banda, sembla

⁵ La nit com a moment privilegiat per a acomplir la iniciació, té una llarga tradició que va des dels místics fins a la literatura més recent. *Voyage au bout de la nuit* de Céline (1932), per exemple. També podem llegir en el mateix sentit: «Maria, arravatada en una nit de malefics» (Juan Arbó 1966c, 434).

que no hi hagi cap sortida possible, cap escapatòria. I aquesta comprovació la fa, també, la noia d'una manera ben dramàtica: «Llavors va comprendre que per a ella no hi havia salvació» (íd., 351). Aquesta figura, que viu envoltada de fang i de fosc, veu finalment, com a única llum, l'aigua, la mort dins l'aigua. I decideix suïcidar-se; ella també fuig, d'una manera dràstica, «de l'horror de la vida» (íd., 354). Però també concorda amb la tipologia de les figures dostoievskianes. Maria, l'altre personatge femení jove de l'univers de ficció, que sembla allunyar-se'n, per les seves característiques —noia benestant, amb uns pares que l'estimen, que viu al poble...— però que tindrà, tanmateix, un destí molt semblant.

Maria, inicialment una visió angèlica per a Joanet, es deixarà, en canvi, arrossegar per la sensualitat amb què Martí l'envolta, una sensualitat de la qual és presonera: «Maria tractà debades de protestar, de desprendre-se'n, de fugir... Però tenia els braços lligats i el cos lligat, i la voluntat» (íd., 391). Perquè el món creat per Arbó és primitiu, mogut per unes forces que semblen ancestrals. Però, sobretot, dominat per la fatalitat: «L'indret era salvatge i desert i un silenci profund s'estenia entorn d'ells dos, un silenci excitant que els llançava l'un a l'altre amb violència, amb frenesí, amb una força quasi material a la qual no es podien oposar» (íd., 391).

I aquest acte de Maria la condemna a l'aïllament i a la soledat per tota la vida, perquè a les novel·les d'Arbó, com ja hem vist, la rectificació i el perdó, semblantment a la tragèdia grega, són impossibles: «Maria anava uns quants passos endavant, cap cot, en silenci, sola en la soledat del camp i de la seva ànima» (íd., 391). L'únic consol que li queda, com a tots plegats, és el del plor. Perquè per a ella, també, s'ha acomplert la seva condemna, una condemna que no és altra que la de l'empresonament. En casar-se amb Martí, i «en traspassar les portes de l'església, una llàgrima li rodà per la galta; se l'eixugà sota el vel, i en aquell instant el braç de Martí li semblà com una cadena que l'empresonés per sempre» (íd., 441). A *Terres de l'Ebre*, malgrat la diversitat de personatges, hi haurà una mateixa i desencisada concepció de la persona humana, i per tant, un subjectivisme semblant a *L'inútil combat*.

Però si la soledat és la clau de tots els personatges, també ho és del lloc on transcorre llur vida. Perquè Arbó exposa una determinada concepció del món que el situa dins el que ha estat denominat segon romanticisme, un romanticisme caracteritzat pel fet de ser filosòfic —mentre que el de l'any 1820 era poètic—, que desenvolupà el que el primer havia apuntat tan sols:

l'hostilitat primitiva del món i l'exili dels homes en ell. Així, si els personatges d'Arbó viuen constantment en un escenari de gran bellesa —el cel terriblement blau, el camp verd i les muntanyes llunyanes—, no en reben cap mena de consol o d'ajuda en els moments d'aflicció; ans al contrari, l'eternitat i la impassibilitat del món contrasten fortament amb la vida humana, marcada pel sofriment i la mort. I el fet provoca un sentiment d'absurditat. Jean Marie Domenach apuntà que aquesta sensació s'apodera d'«éssers situats al marge de l'esdeveniment polític, sense compromís, sense responsabilitat, i aparentment inconscients de les grans pertorbacions que es preparen al mateix moment que experimenten llur passió singular» (Domenach 1967, 100). Per exemple, Roseta, a punt d'ofegar-se, tracta inútilment d'agafar-se a una branca, però ningú no respon a la seva crida i veu només «el cel impassible i serè, i l'arbreda i aquell cantar d'un pit-roig posat a la canya tendra d'un senill» (Juan Arbó 1966c, 274). La grandesa del paisatge, doncs, contrasta, constantment, amb la insignificança de l'home. Semblantment, Joan, en morir Roseta, es troba abandonat i solitari: «El camp va eixamplar-se després entorn d'ell, i en aquell moment, dintre la vasta extensió de les riberes, va sentir-se tot sol en una infinita desesperança» (ídem, 281). Perquè si, tradicionalment, havia de venir del cel un consol per a l'home en ser considerat l'estatge de Déu o bé un mínim senyal que en demostrés la presència, el cel de *Terres de l'Ebre* roman igualment mut i indiferent al llarg de tota la novel·la, malgrat les desgràcies que cauen sobre els seus protagonistes: Arbó expressa, així, la desolació de l'home i l'absència de Déu en aquest món, perquè només en iniciar-se la novel·la, la mare de Joan, després del sacrilegi que ha comès el seu marit, mira el cel amb temor, esperant que els n'arribi algun càstig terrible, però com sempre el cel roman inescrutable i igualment serè. Les terres i els homes que hi habiten resten buits per la solitud, i de llur íntim contacte, de llur mútua presència, en neix tan sols la desolació i l'absurditat, aspecte que ha marcat bona part de la literatura moderna.

BIBLIOGRAFIA

ALBORG, Juan Luis. 1962. *Hora actual de la novela española*. Madrid: Taurus Ediciones.

- BESER, Sergi. 1966. «Les novel·les de l'Ebre de Sebastià Juan Arbó». Dins *Obra catalana completa (I). Novel·les de l'Ebre*, editat per Sergi BESER, 7–26. Barcelona: Edicions 62.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. 1932. *Voyage au bout de la nuit*. París: Éditions Denoël.
- CHESTOV, Leon. 1923. *Les révélations de la mort. Dostoïevski. Tolstoi*. París: Plon.
- CHEVALIER, Jean i GHEERBRANT, Alain, eds. 1986. *Diccionario de los símbolos*. Traduït per Manuel SILVAR i Arturo RODRÍGUEZ. Barcelona: Herder.
- DOMENACH, Jean Marie. 1967. *Le retour du tragique*, París: SEUIL.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor. 1929. *Crim i càstig*. Traduït per Andreu NIN. Badalona: Proa.
- DURAND, Gibert. 1981. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus Ediciones.
- GIDE, André. 1950. *Dostoïevski*. Barcelona: José Janés Editor.
- GÒGOL, Nikolai V. 1987. *Diari d'un boig*. Barcelona: Edicions del Mall.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1931. *L'inútil combat*. Barcelona: Proa.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1932. *Terres de l'Ebre*. Barcelona: Llibreria Catalònia.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1933. *Notes d'un estudiant que va morir boig*. Barcelona: Col·lecció Balagué.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1935. *Camins de nit*. Barcelona: Proa.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1947. *Tino Costa*. Barcelona: José Janés Editor.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1961. *Los hombres de la tierra y del mar*. Barcelona: Librería Editorial Argos.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1965a. «Pròleg explicatiu». Dins *Narracions del Delta*, 7–11. Barcelona: Selecta.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1965b. *Narracions del Delta*. Barcelona: Selecta.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1966a. «Pròleg a la present edició». Dins *Obra catalana completa (I). Novel·les de l'Ebre*, editat per Sergi BESER, 29–36. Barcelona: Edicions 62.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1966b. *Camins de nit*. Dins *Obra catalana completa (I). Novel·les de l'Ebre*, editat per Sergi BESER, 451–704. Barcelona: Edicions 62.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1966c. *Terres de l'Ebre*. Dins *Obra catalana completa (I). Novel·les de l'Ebre*, editat per Sergi BESER, 225–449. Barcelona: Edicions 62.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1967. *L'espera*. Barcelona: Club Editor.

- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1975. *La masia*. Barcelona: Selecta.
- MANENT, Albert. 1965. Conversa amb Sebastià Juan Arbó. *Serra d'Or*, núm. 9: 54–55.
- MIRALLES, Carles. 1977. «Pròleg». Dins *Tragèdies*, traduït per Carles RIBA, 5–33. Barcelona: Curial.
- STEINER, George. 2002. *Tolstói o Dostoievski*. Madrid: Ediciones Siruela.
- TASIS I MARCA, Rafael. 1935. *Una visió de conjunt de la novel·la catalana*. Barcelona: Publicacions de *La Revista*.
- WOOLF, Virginia. 1963. «Le point de vue russe». Dins *L'art du roman*, 21–31. París: SEUIL.