

INTRODUCCIÓ A L'OBRA CATALANA COMPLETA

Emili Rosales*

Sebastià Juan Arbó (Sant Carles de la Ràpita, 1902 – Barcelona, 1984) és autor d'una extensa obra constituïda per quinze novel·les: *L'inútil combat* (1931), *Terres de l'Ebre* (1932), *Hores en blanc* (1933), *Camins de nit* (1935), *Tino Costa* (1947), *Sobre las piedras grises* (1949), *María Molinari* (1954), *Martín de Caretas* (1955-1959), *Nocturno de alarmas* (1957), *La nit de Sant Joan* (1961), *Entre la tierra y el mar* (1966), *L'espera* (1967), *La tempestad* (1975), *La masia* (1975) i *El segundo del Apocalipsis* (1981); un llibre de relats: *Narracions del Delta* (1965); tres obres de teatre: *La ciutat maleïda* (1935), *Despertar* (1936) i *Nausica* (1937); dos llibres de memòries: *Los hombres de la tierra y del mar* (1961) i *Memorias. Los hombres de la ciudad* (1982); quatre biografies: *Cervantes* (1945), *Verdaguer. El poeta, el sacerdot i el món* (1952), *Oscar Wilde* (1960) i *Pío Baroja y su tiempo* (1963), i un aplec d'articles: *Hechos y figuras* (1968), testimoni d'una àmplia activitat desenvolupada a les pàgines d'*El Noticiero Universal*, *La Vanguardia*, *ABC* i *Destino*. Al contrari del que podria fer pensar tal varietat de gèneres i títols, l'obra d'Arbó mostra en conjunt una gran unitat, més enllà de la forma d'expressió escollida en cada moment. Són reveladores en aquest sentit les següents paraules de l'autor: «tengo publicadas un buen número de obras, biografías y novelas, que yo diría que es lo mismo...» (Juan Arbó 1982, 251).

Es pot resseguir a través d'aquestes obres la configuració d'un tipus humà, d'un personatge, que identifiquem com «l'home d'Arbó» (Arnau 1987, 54). Es tracta d'un personatge que queda molt perfilat amb les primeres novel·les, però que posteriorment adquireix uns nous matisos que en varien substancialment la fesomia. Partint d'un desajust d'arrel romàntica entre els desitjos i les esperances del personatge enfront de la realitat que li toca de viure, les primeres novel·les narren l'entrada en contacte d'aquesta ànima

* ROSALES, Emili. 1993. «Introducció». Dins *Obra catalana completa (I)*, editat per Emili ROSALES, 9-30. Barcelona: Columna.

ingènua i idealista amb un món que se li mostra absurd i injust. Cal assenyalar en aquest punt que l'absurditat i la injustícia tenen en Arbó un sentit còsmic que depassa qualsevol interpretació històrica o social. El procés d'aprenentatge del protagonista, la seva lluita per entendre les lleis que regeixen el món, tenen fatalment com a resultat el fracàs i l'estranyament.⁶ La plasmació literària d'aquest estranyament de l'individu es realitza a través de dues fórmules: d'una banda, l'adopció d'un punt de vista subjectiu per part del protagonista-narrador gràcies al recurs al diari íntim que es dona a *L'inútil combat*, *Hores en blanc* i *La nit de Sant Joan*; de l'altra, la dispersió o l'enfosquiment de la veu del narrador omniscient amb la creació d'una polifonia bastida amb un univers ampli de personatges, com és el cas de la resta de novel·les.⁷

Els trets essencials que caracteritzen aquesta primera aproximació al prototipus arbonià reflecteixen una visió del món que era la pròpia de l'autor: «Los demás se me fueron apareciendo como un mundo de extranjeros, y extranjero he continuado sintiéndome, en general aún hoy entre los hombres» (Juan Arbó 1961, 154). Per bé que aquesta concepció pessimista plana en certa manera fins a les últimes obres, cal assenyalar el canvi de perspectiva que s'aprecia en novel·les com *Entre la tierra y el mar*, *L'espera* i *La masia*. Si les primeres eren escrites des de l'abrandament juvenil, els personatges centrals d'aquestes trasllueixen l'equilibri de la maduresa que trobem sintetitzat en aquestes paraules de l'autor: «Poco a poco, y en esta filosofía de ceder ante lo imposible, he conseguido, como se ve, la paz, o si no la paz —que es imposible— la conformación. He entrado, sí, a pesar de todo, en una, casi diría, paz espiritual, en el equilibrio perfecto entre mis deseos y mis posibilidades» (Juan Arbó 1982, 317).

El conjunt de la narrativa d'Arbó, i especialment l'escrita originàriament en català —que la crítica ha coincidit a valorar per sobre de la resta—,⁸ constitueix un esforç persistent per bastir un univers autosuficient on s'ha de portar a terme l'empresa suprema: la recerca del sentit de la vida humana. La construcció d'aquest univers se sustenta en la creació d'un espai simbòlic que es forja bàsicament a través del record, de l'evocació poetitzada del medi on l'autor va viure la seva infantesa, és a dir, el Delta de l'Ebre:⁹ «Las horas de

⁶ Vegeu Kellogg (1975).

⁷ Vegeu Balaguer (1991).

⁸ Juan Luis Alborg (1962, 270) diu: «El Arbó genuino —dejando aparte el *Marín de Caretas*, de calidad y especie singulares— se encuentra en las novelas de la tierra y de sus hombres».

⁹ Vegeu Caballé (1988).

la Casa Blanca, las más bellas de mi vida, son el último recuerdo que conservo de San Carlos. Tras él mi vida se cierra como si se corriera una cortina, partiendo en dos mi existencia...» (Juan Arbó 1961, 101); o també: «son como noches de otro mundo, de un mundo desaparecido y casi celestial, del que no queda ya más que el recuerdo» (ídem., 104). El conjunt de l'obra arboniana presenta un món impregnat d'un fatalisme tràgic que revela unes influències ben delimitades per l'autor: d'una banda, per la lectura dels tràgics grecs i molt especialment Eurípides, i de l'altra, per les històries sentides narrar a una veïna durant l'adolescència: «Creo firmemente que esta atmósfera turbia y de tragedia que forma el fondo de algunos de mis libros, tiene mucha parte su origen en las historias de la anciana, en los crímenes relatados en las noches de viento o de tempestad, cuando yo la escuchaba conteniendo el aliento» (ídem., 187). Molt s'ha parlat també de la influència de Dostoievski. Les coincidències són certament visibles; hi entrarem més en detall en l'anàlisi particular de cada obra. Apuntem de moment la concepció de la novel·la com a instrument de reflexió i autoanàlisi i la preferència pels «humiliats i ofesos».

Amb Arbó ens trobem davant d'un dels casos habituals en la literatura contemporània de la novel·la concebuda com a catarsi personal; l'autor s'identifica amb aquesta afirmació: «Lo regular en literatura —dice un crítico moderno— es que los escritores se libren en ella de sus demonios» (Juan Arbó 1982, 84). Arbó transforma la novel·la en una metàfora de la vida, en un àmbit on pot realitzar autènticament les seves inquietuds; el fet d'escriure esdevé així l'objecte de la seva vida i s'investeix d'una significació gairebé sacerdotal. A poc a poc la literatura es va revelant com la dimensió preferida de l'autor, una dimensió capaç de donar sentit a una vida travessada per algunes de les calamitats del segle; així, aquests records de joventut: «a mis quince años, ingresé en las Juventudes Republicanas del pueblo y tomé parte en algunas algaradas, protestas y manifestaciones, con un gran ardor revolucionario y partidista» (ídem., 46) contrasten vivament amb una simptomàtica confessió posterior: «Ahora soy un desengañado, completamente apolítico y dedicado de lleno a lo que he sentido que es mi vocación; es decir; a escribir» (ídem., 304). L'aventura literària d'Arbó constitueix en aquest sentit un insospitat retrat moral de l'home contemporani, que ens en mostra la cara fosca —la manca de sentit, la violència, la deshumanització— i construeix un àmbit simbòlic, el de l'escriptura, que funciona en un doble pla: d'una banda reflecteix aquesta realitat a través d'un estil magmàtic que aconsegueix de penetrar els

replecs de l'ànima dels personatges; d'altra banda, es proposa com a metàfora d'una dimensió transcendent capaç de dotar de sentit l'existència humana.

L'INÚTIL COMBAT

Tal com va veure molt aviat el crític i periodista de l'època Farran i Mayoral, *L'inútil combat* té dues parts desiguals: «La primera part de l'obra», li comentava a Arbó, «l'heu escrita sobre els vostres records; la segona part, sobre les vostres temors; és el llibre del record i de la por, de la nostàlgia del passat i de la inseguretat del que ha de venir» (Juan Arbó 1993e, 16). Si la força, la gran atracció d'aquesta obra, prové de la càrrega autobiogràfica en què l'autor mateix reconeix que es basa, això és especialment visible a la primera meitat. En aquesta primera meitat una intensitat singularíssima en la novel·la catalana de l'època caracteritza la manera d'escriure de l'autor; Jordi, el protagonista, descriu la natura que l'envolta a través d'un impressionisme desbordant de sensualitat: les olors, els matisos de la llum, les veus. Però tan entusiàsticament és descrit aquest entorn com profundament traumàtica serà la privació del joc, del contacte amb els amics i amb el medi natural, que provocarà que Jordi comenci a covar l'odi i el ressentiment darrera de la finestra del magatzem on ha de treballar. Llavors aquesta ràbia, aquesta ira aniran adquirint unes dimensions desmesurades.

El procés d'incomunicació del noi es va fent més estret: la mort del germanet estimat, la separació durant llargues hores de la mare i dels amics per raó de la feina a la botiga on és tractat com una bèstia. La malaltia física es presenta paral·lelament a la malaltia interna, moral, que va assetjant el noi. Cada cop més el lloc on treballa va sent caracteritzat com una presó —una imatge també recurrent en Dostoievski—, metàfora aquesta que s'estén al conjunt de la seva existència, davant de la qual es presenten tres evasions possibles: la lectura, que afirma practicar febrosament; el cinema i la finestra. La finestra és la finestra de la botiga, per on contempla l'exterior. La finestra que Arbó explica que també tenia a casa seva, des de la qual mirava a l'horitzó obert i somiava fugir, com va acabar fent, en un dels trens que veia passar i que anaven cap a la ciutat.

Fugir. Això fa el protagonista de *L'inútil combat*. Però en va, ja que acaba adonant-se que fuig d'ell mateix i que la de fugitiu és la seva condició. Fuig, efectivament, d'ell mateix i del seu fàstic de viure. Entrem així en la

tercera part del llibre que es desenvolupa entre Barcelona, Marsella, Praga i Moscou, al contrari de les dues primeres, que s'havien circumscrit al Delta. El protagonista vaga pertot, desarrelat i sense rumb; estranyat d'ell mateix, arribarà a sofrir al·lucinacions que el posen al llindar de la bogeria. Des d'aquesta condició d'exiliat —és a Moscou— del comú dels homes, escriu les memòries que constitueixen la novel·la; tenim, per tant, una metàfora de l'escriptor que s'atansa premonitòriament al retrat del que ha estat el prototipus d'escriptor modern.

El plantejament inicial d'aquest distanciament entre l'autor i la societat —l'individu i la societat, en definitiva— té a *L'inútil combat* i a l'obra d'Arbó en conjunt uns orígens de tipus romàntic. Jordi ens explica que la societat va corrompent la seva inicial innocència en un clar reflex d'ingenuïtat rousseau-niana. Hi podem trobar també referències a l'acte creatiu. Diu el protagonista que en ocasions el sol fet de sentir la veu de la mare o la del germà petit ja li asserena els ànims. És important que no es refereixi a les «paraules» sinó a la «veu», al to, a la melodia: Arbó ens desvela d'aquesta manera una concepció lingüística i literària que es mostra més atenta al ritme que no pas a la precisió, més procliu a la suggestió que no pas al raciocini.

La relació de Jordi amb la mare arriba a ser, com quasi tot en la novel·la, malaltissa: ella és refugi, però també lligam, dependència; per això la busca i la defuig alhora. D'altra banda en una primera fase de la novel·la s'estableix un triangle vagament edípic: l'amo de la botiga s'interposa repetidament entre el fill i la mare, separant-lo amb contundència de les tendreses d'ella. És clar que la resolució de marxar significarà l'alliberament d'aquesta esclavitud, a canvi però de perdre també la mare.

L'aparició de *L'inútil combat* l'any 1931 va remoure el panorama literari català. Un autor desconegut irrompia en aquell escenari gairebé erm de novel·la amb la història d'un fugitiu, d'un maleït. L'estil apassionat, intuïtiu, d'Arbó dividia els crítics. Posteriorment ha estat considerada un precedent de la «novel·la existencialista» que els anys 40, de la mà de Camus i Sartre, dominaria arreu d'Europa. Molts elements de *L'inútil combat* demostren una concepció de la vida propera a la que professava l'existencialisme —l'absurd, el sentiment tràgic, la situació límit, l'estranyament, la nostàlgia de puresa— però, distintament al que fan els dos escriptors francesos, Arbó no en fa un plantejament filosòfic sinó literari i en termes estrictament vitals. Fora d'aquesta anticipació profètica sorprèn avui la tensió amb què està escrit el

relat i el caràcter de panteix que pren la confessió del protagonista en els moments més àlgids de febrós lirisme.

TERRES DE L'EBRE

L'any següent a la publicació de *L'inútil combat* apareix la segona novel·la de Sebastià Juan Arbó, *Terres de l'Ebre*, que en realitat havia estat escrita força abans de *L'inútil combat*, a partir de 1920. *Terres de l'Ebre* és en tot una novel·la diferent de l'anterior: en comptes de centrar-se en un personatge únic es dispersa en uns quants de diferents; hi ha un narrador que dirigeix el relat, en oposició a la primera persona de *L'inútil combat*; l'estil, per fi, és aquí més morós, més donat a la descripció del paisatge amb el consegüent alentiment del ritme narratiu. *Terres de l'Ebre* parteix d'una concepció clàssica, més vuitcentista, de la novel·la; no hem d'oblidar que en aquella època les lectures preferides de l'autor eren les obres de Tolstoi, Balzac, Dostoievski; també Blasco Ibáñez.

Arbó es proposa passar l'espill de la novel·la a través de tres generacions de pagesos del Delta aprofitant a fons la seva concepció i capacitat novel·lística: estableix amb eficàcia el temps interior de la novel·la, ordena i entrellaça els personatges amb sobrietat i destaca especialment en la creació d'un gran escenari on s'ha de desenvolupar el drama que relata. Comença d'aquesta manera l'anomenat *mite de l'Ebre*. D'entrada observem un notable contrast entre la riquesa desbordant en la descripció del paisatge, que tot sovint s'erigeix en protagonista, i la pobresa, el primarisme en què estan sumits els personatges que l'habiten. Uns personatges criats en la duresa quan no en la crueltat d'una natura que lluiten per dominar i fatalment mancats per a la relació amb els altres, per a la comunicació. Viuen escindits entre l'aïllament de l'ampla i deserta ribera i un no més esperançador adotzenament que presideix les relacions quan acudeixen al poble amb motiu de les festes.

Tard o d'hora acaba sorgint en la vida d'aquests homes el detonant del seu drama, del seu definitiu esfondrament. Quan Joan comença a sentir-se realitzat mor la seva dona, Roseta, ofegada en una sèquia, i un il·lògic sentiment de culpabilitat el tortura dia i nit. Joanet, criat amb la fredor d'un pare que no troba la manera de comunicar-li la seva tendresa, arrossega sempre un complex d'inferioritat que també el porta a la desesperació després de la humiliació a què és sotmès pel seu amor frustrat amb Maria. Són víctimes

d'una fatalitat que els puny absurdament i els aboca a la degradació moral, degradació de la qual mai no sabran alliberar-se i que els mena a la destrucció. Joan, ja vell i abandonat pel fill, embogeix i es penja a la presó.

Però la presó no només és un lloc físic on l'individu rau darrera dels barrots. Com si estigués entrant a la presó se sent Roseta en casar-se amb Joan i haver de marxar a la desolada plana riberenca. Empresonada es veu Agneta després de ser violada pel seu pare, el Retxut, i rebutjada per tothom. Entrant a una presó se sent Maria quan surt de l'església, acabada de casar amb Martí, un home a qui no estima.

Entre els molts elements que apareixen per primera vegada en aquesta novel·la i que retrobem en d'altres de l'autor hi ha la figura de l'amic del protagonista. En aquest cas es tracta d'Andreu, qui, molt més lúcid que Joanet, intenta fer que s'adoni de la realitat en què viu amb els ulls tapats. L'amic juga també el paper d'avançar esdeveniments de la història, episodis que han d'ocórrer en el futur i que creen unes expectatives en el lector. Significativament aquest amic fuig d'aquella terra que considera maleïda.

Si Arbó es mostra prolix en la descripció del paisatge i del pas del temps fins a atribuir-li un halo de cosa vivent, mitjançant una tècnica suggeridora que l'acosta al poètic, en cap moment podem dir que caigui en el paisatgisme. De la mateixa manera com el fet d'aturar-se en algunes escenes de la vida del poble, en els caràcters locals, no podem titllar-lo de costumista: sempre és l'exigència de la línia narrativa, el nervi vertebrador del relat, allò que determina o justifica aquestes explicacions.

Amb *Terres de l'Ebre* Arbó s'atansa a l'alta ambició de bastir un microcosmos —recreat, més que no pas imaginat— on, a la manera del que s'esdevé en les grans obres clàssiques —apuntem aquí la influència de la tragèdia grega, especialment d'Eurípides—, es representa l'esforç de l'home a la recerca del sentit de l'existència, intent que en les obres d'Arbó equival sempre a un fracàs. Un fracàs que s'explica per la incapacitat de l'antiheroi de superar una soledat que l'acaba destruint i pel silenci que li ofereix un medi, un cel, grandios i inescrutable. La capacitat suggeridora del relat transcendeix la dimensió purament realista a través de determinats elements simbòlics com l'aigua —símbol de la infantesa, de la felicitat—, la llum, les tenebres o la nit, per tal d'assolir una dimensió mítica, d'abast universal.

HORES EN BLANC

Aquesta és la novel·la de l'autor que ha sofert més versions diferents. La primera, del 1933, porta com a títol *Notes d'un estudiant que va morir boig*; la del 1935 es titula *Hores en blanc*, però conserva com a subtítol l'anterior. Una nova versió apareix l'any 1961 com a *L'hora negra*, versió molt pròxima a la definitiva, que l'autor donà el 1983, però de nou amb el títol *Hores en blanc*. Si s'ha parlat del model novel·lístic d'Arbó com a fusió del naturalisme-realisme amb una concepció idealista de la vida —fusió ja adoptada per la narrativa catalana modernista— i d'altra banda com a anticipació de la novel·la existencialista, *Hores en blanc* constitueix un exemple paradigmàtic d'aquest plantejament: assistim a una mitificació de la realitat generada per la veu del narrador-protagonista.

La visió mítica del món s'aconsegueix a través de la subjectivització del punt de vista narratiu: el relat correspon a les anotacions fetes pel mateix protagonista, el qual lluny d'explicar-nos els fets tal com són, ens transmet la seva visió caòtica i desordenada del món. Podem distingir així dues línies paral·leles en la novel·la: d'una banda, l'argument, la història externa; d'altra banda, el procés de presa de consciència del món i de la seva pròpia existència que viu el protagonista. Per tal de portar les reflexions d'aquest individu a una categoria universal, es tenyeixen d'una certa vaguetat les referències històriques, socials i geogràfiques —per bé que podem inferir que els escenaris de la novel·la són Barcelona i Amposta o Sant Carles de la Ràpita a la dècada dels trenta—.

Si bé Arbó admetia la importància que Dostoievski havia tingut entre les seves lectures, dissentia quan els crítics exageraven la influència de l'escriptor rus en la seva novel·lística. Amb tot, hem d'assenyalar alguns aspectes coincidents: en les novel·les d'Arbó, com en les de l'autor d'*Els germans Karàmàzov*, solem trobar un personatge que, marcat per la seva provinença, queda marginat de la societat i s'aboca a la recerca del sentit de l'existència per anar a parar al sentiment de culpa, a l'autodestrucció o a sentir-se presoner en el món. El protagonista d'*Hores en blanc*, en un procés de marginació i estranyament, acaba prenent consciència de l'absurditat del món, resultat en gran mesura de la distància entre el seu idealisme i la realitat amb què topa: «La meua mare em contava un conte; la vida, després, va contar-me'n un altre» (Juan Arbó 1993c, 243), afirma.

Aquesta consciència de l'absurdatat del món té com a reacció en el protagonista un cinisme sarcàstic; en aquesta obra com en cap altra trobem les úniques pinzellades humorístiques que gastava Arbó: un humorisme tràgic, però. El protagonista, d'aquesta manera, se situa fora del món, perquè cap de les injustícies que hi observa no el mouen a intervenir-hi; la seva posició davant d'això no és la rebel·lia, sinó una negació metafísica: tot confirma la seva idea sobre la maldat intrínseca de l'home. A partir d'aquí es planteja la condició d'il·luminat de l'autor d'aquestes notes que apareixen com el diari d'un boig escrit a la presó: ara des d'una òptica típicament shakespeariana observem com, en realitat, les paraules del boig són més lúcides que les dels sans.

L'actitud escèptica i pessimista del protagonista d'*Hores en blanc* no fa sinó plantejar, exacerbant-la, l'actitud confessada d'Arbó davant la vida: veu en la injustícia humana un reflex de la injustícia còsmica i considera que la idea de bé és un invent fet per l'home per sobreviure. Hi ha, però, una esperança: la fugida cap al record de la infantesa, amb la mare com a refugi i l'amor com a força generadora de felicitat. Això, però, situa el protagonista d'aquesta novel·la en una posició hamletiana: atrapat entre les ombres d'un passat que s'ha esvaït i un futur en el qual no creu.

Hores en blanc és probablement l'obra més amarga d'Arbó i entronca plenament amb la línia de *L'inútil combat*, centrant-se exclusivament en el món interior del personatge; igualment, i a diferència de les altres obres catalanes de l'autor, fuig de l'escenari rural i es desenvolupa en l'urbà. L'atmosfera esqueixada i tensa que compareix amb la primera novel·la se singularitza aquí en un gran desordre de la prosa que reflecteix l'estat dement de l'autor de les notes. Aquest recurs al diari íntim que Arbó ja havia emprat a *L'inútil combat* s'aproxima amb *Hores en blanc* molt més al monòleg interior, fet que va constituir una remarcable novetat en la narrativa catalana de l'època.

CAMINS DE NIT

Allò que a *Terres de l'Ebre* és construcció magmàtica d'un món, creació d'atmosferes i, en conjunt, d'un àmbit singular i palpable com a marc idoni per a la representació del drama, a *Camins de nit* és confecció d'un vast univers de personatges, un entrellaçat d'històries personals inserides en l'esdevenir del temps. Som al 1935, una nova novel·la ve a afegir-se al que es considera el primer cicle de l'Ebre i que es clou amb *Tino Costa* el 1947.

L'Arbó que a *Terres de l'Ebre* tenyia d'una suggeridora boirina poètica la creació d'un paisatge ara es delecta contant, narrant. La història central és la del matrimoni format per Jaume i Marina, que viu en una masia a la vora d'Amposta; ell és abatut en una acarnissada baralla i Marina queda sola amb el fill, Marçal, el qual protagonitza la segona tragèdia del llibre. Enamorat d'una forastera, Mercè, se la disputarà amb un personatge sorgit del tèrbol passat d'ella, Labarta, fins a matar-lo en un enfrontament bestial. L'avidesa narrativa de l'autor, que segueix la tècnica d'apuntar primer un fet i explicar-lo després llargament, el porta a dotar d'un relleu important històries en principi paral·leles com la de la Pigada, els «sagineros» o el passat turmentat de Mercè i el seu germà Meret.

Un mal auguri obre la novel·la i presideix el curs del relat que finalment anuncia l'esclat de la Primera Guerra Mundial. *Camins de nit* representa un nou i vigorós matís en la constitució del que podem anomenar «l'home d'Arbó»: tant Jaume com el seu fill Marçal són persones actives que afronten la vida amb decisió; Marçal fins i tot es llança al comerç per terres d'Aragó afirmant que cal lluitar per viure. Però inexorablement el malfat s'abat sobre ells i la paciència o la bondat de cor que de primer els caracteritza no pot sostreure'ls, a la fi, d'una crida ancestral a la violència.

Camins de nit es desenvolupa bàsicament dins del poble, Amposta, restant els episodis estrictament del camp, de la ribera, reduïts al mínim, per bé que dotats d'una importància transcendental en la novel·la. Aquesta reclusió al poble —recordem que l'escenari dominant a *Terres de l'Ebre* és la ribera— facilita la inserció de molts més personatges, les vides dels quals es van entrellaçant i teixint una espessa xarxa de relacions. Però, com planant entorn dels personatges que el narrador va assenyalant ara l'un ara l'altre, apareix un personatge col·lectiu que just havíem vist sorgir a *Terres de l'Ebre* i que es farà més present a *Tino Costa*: es tracta dels grups, dels rogles —normalment de dones— que comenten els fets, que murmuren, que prediuen. Aquests grups no reben una caracterització individualitzada sinó que actuen a la manera dels cors de la tragèdia grega: judiquen allò que ha passat i avancen auguris sobre el que ha de venir. Ben a prop d'aquesta mena de personificació del poble, però ja no tant en l'àmbit de la paraula com en el de l'acció, Arbó s'atansa a la descripció de la massa. És un motiu que ens transporta a la narrativa del segle XIX i especialment a un dels autors preferits d'Arbó: Lev Tolstoi, el mestre en la descripció de masses en moviment. Les masses que descriu el nostre

autor són amorfes, mogudes pel tòpic i pel prejudici, i —tret de l'escena del comiat de Marçal— estúpidament abocades a l'agressivitat. Aquesta turba enduta pels instints més baixos, despietada, que arriba a assassinar el germà de Mercè i és a un pas de fer el mateix amb ella, contrasta amb la tendresa que es dediquen mútuament els dos germans.

Les diferents històries relatades, que són el que marca el ritme de la novel·la, s'estructuren entorn de tres parts diferents, tal com és habitual en les primeres novel·les d'Arbó. La primera part, «La baralla», es fixa en la vida de Jaume i Marina amb el tràgic final d'ell. La segona, «La forastera», se centra en l'arribada al poble de Mercè. La tercera, «Marçal», és més llarga que les altres i refereix el drama central del llibre: la història d'amor entre aquest i Mercè. Assistim a la trobada de dues ànimes turmentades, de dos éssers marcats —ell per la mort del pare, ella per molts més motius— que acariciaran la felicitat durant un temps breu. Sembla com si l'autor volgués tensar al límit la corda d'aquestes vides, entossudint a mostrar els plecs més recòndits del sofriment humà, el desfermament ferotge de les passions.

Mentrestant, la figura de l'amic, Ramon, apareix, com a *Terres de l'Ebre*, prevenint Marçal, intentant baldament apartar-lo del perill. En un altre pla ben diferent trobem la música com a temperadora d'ànims i evocadora del passat: així es mostra en les escenes en què Marçal canta ajudat de la guitarra. La veu estimada està dotada d'una força semblant, com ja havíem assenyalat a *L'inútil combat* i que aquí veiem especialment en el cas del germà de Mercè, la veu de la qual exerceix sempre una acció tranquil·litzadora sobre ell.

Marina dona unitat a la novel·la lligant el mal auguri inicial i les paraules finals que la converteixen en mare mítica dels que moriren a la guerra i en símbol d'amor abnegat i callada comprensió enfront de la brutalitat dominant. *Camins de nit*, la primera novel·la en què Arbó filtra algunes referències històriques concretes —s'al·ludeix al pas del Halley del 1910 i a la guerra del 1914—, es tanca, molt semblantment a *Crim i càstig*, amb una tímida esperança: l'amor de Mercè i Marçal, després de la purga que ha significat la mort de Labarta i els anys de presó, ha esdevingut una realitat.

LA CIUTAT MALEÏDA

La ciutat maleïda és la primera obra de teatre que dona a conèixer l'autor; publicada el 1935 a la col·lecció «Quaderns Literaris», no s'havia tornat a imprimir.

Es tracta d'un drama dividit en set parts. L'acció es desenvolupa entre el palau i els carrers d'una ciutat innominada que a la manera kafkiana —recordem especialment la narració *A la colònia penitenciària*— està aïllada del món, envoltada d'altres muntanyes i abocada a la mar brava. La ciutat està terroritzada per un tirà que els asfixia amb impostos i els roba les donzelles. El poble viu en la més mísera pobresa material i moral: moltes mares es veuen obligades a prostituir-se per poder alimentar els fills, mentre els homes s'emborratxen a la taverna.

Arbó ens encara en aquesta ocasió al més bestialitzat i escruixidor dels mons per ell creats, perquè a *La ciutat maleïda* els personatges i fins els fets són arquetípics, són símbols que juguen un paper dins de l'allegoria que és l'obra; s'ha de dir que a aquest fet hi ajuda la mateixa idiosincràsia del gènere teatral. Una allegoria que, segons va confessar l'autor, s'inspira en la depravació moral del món real en què vivia. Malgrat aquesta simplicitat dels tipus que hi intervenen, l'obra és capaç de generar reflexions allunyades del maniqueisme i que s'adscriuen a les grans línies de la visió del món que reflecteix l'obra arboniana en conjunt. *La ciutat maleïda* no és tant una crítica del tirà com de la perversitat intrínseca de l'ésser humà, representat en aquest poble que s'embruteix més com més s'embruteix el tirà i que fa dubtar a Alfred si en realitat no deuen ser dignes l'un de l'altre.

Alfred és l'únic que s'atreveix a contestar el Senyor, i alguns esperen amb fe el seu retorn quan fuig a les muntanyes per tal d'organitzar l'alliberament. L'esperen la seva mare, Anna; la dona martiritzada del tirà, Mercè, que sempre l'ha protegit; i la seva estimada, també estigmatitzada pel sàtrapa, Rosa Maria. Però, fatalment, l'alegria de l'entrada de l'heroi a la ciutat és troncada pel seu germà, Robert, que ha covat durant temps l'odi contra ell i l'assassina. El drama adquireix llavors ribets de tragèdia i «les tenebres tornen a caure sobre la ciutat maleïda».

El paisatge, que dota d'un sentit poètic les novel·les de l'autor i confereix, per contrast, una més alta força emotiva als personatges, aquí és substituït per un decorat convencional, que si d'un costat contribueix a l'essencialització del conflicte, de l'altre resta embranzida al drama. Un fet ben particular, però, la rancúnia del germà, tindrà prou força per desfer un desenllaç lògicament esperable d'aquest conflicte poble-tirà, ja que la consciència de l'autor sobre la complexitat de la veritat i sobretot el pessimisme

l'allunyen d'una solució unilateral que hauria estat més a prop del pamflet propagandista que de la grandesa del tema tractat.

DESPERTAR

El drama *Despertar* va ser representat l'onze de gener del 1936 pel Quadre Escènic Mossèn Cinto al Foment Autonomista Català, sota la direcció d'Andreu Guixer. Mai, però, no va aparèixer publicat en forma de llibre.

En un primer moment aquesta obra ens pot recordar els temes habituals de les novel·les de l'autor: personatges que se senten empresonats en la vida del poble o enfonsats per un fracàs amorós, la fugida a ciutat com a horitzó de futur, o la figura de la mare com a símbol de refugi i alhora de refús. Ben aviat, però, ens adonem que la mare en aquesta obra no és la dona patidora i comprensiva de les novel·les, sinó, en gran part, la causant de les desgràcies de la família. Així mateix, els personatges, analitzats en conjunt, apareixen destriats en dos grups ben identificables: d'una banda hi ha aquells que han estat arraconats per les circumstàncies de la vida —sobretot Joan i Enric—; de l'altra —i això constitueix una important novetat—, hi trobem aquells que han decidit trencar amb els lligams que els conduïen a la desfeta per tal de fer-se amos del seu destí. En aquest bloc acaben ingressant-hi el pare, la mare, Albert i Margarida.

Tot al llarg d'aquesta obra, que explica, bàsicament, la dispersió i el retrobament posterior d'una família, sura com una nostàlgia del passat, del temps en què la mare s'ocupava dels fills i de la casa, que resulta ben familiar al lector d'Arbó. Les vides del membres d'aquesta família, tant dels que poden acomplir els seus anhels, com dels que resten atupats pels esdeveniments, semblen travessades per una sensació que podem definir amb paraules d'Enric: «La vida no ens dóna el que ens promet, però ens força a acceptar allò que ens dóna» (Juan Arbó 1993a, 485).

En la línia del teatre modernista, Arbó escriu uns diàlegs de gran càrrega emotiva però sense assolir el lirisme esqueixat de, posem per cas, *La ciutat maleïda*. Aquest sentit marcadament poemàtic que adquireix el text fa que l'estructura de l'obra se'n ressenti i deixi una sensació d'esfilargassament, d'inconsistència, pròpia d'una peça que sembla més abocada a l'especulació quasi filosòfica que no pas a la representació dramàtica.

NAUSICA

El segon drama publicat per Arbó data del 1937, però sabem per paraules de l'autor que va ser un dels primers textos que va escriure. Inspirant-se en el mite homèric de la noia que acull Ulisses naufragat a l'illa dels feacis, que va llegir a l'*Odissea* traduïda per Carles Riba, la *Nausica* d'Arbó recull les inquietuds adolescents de l'autor i les incorpora a l'esperit de la jove princesa, la qual se sent estrangera en el seu propi país i fins presonera en el palau del seu pare, Alcínous. Sobta, per tant, que ja en aquest escrit primerenc reflecteixi una problemàtica que retrobarem en molts dels seus llibres.

L'obra que, a diferència de *La ciutat maleïda*, està estructurada en tres actes, només en escassos passatges ateny l'alta tensió emotiva que és habitual en l'autor. Una intensitat que brilla en el moment de l'encontre entre Nausica i Odisseu —o en el somni que l'hi anticipa—, però que sembla que és desaproveitada en el moment més emotiu, per dolorós, de la història: el comiat de l'estranger i la soledat en què resta ella. El llenguatge és encertat en les escenes a l'entorn de la trobada dels dos protagonistes, però es desdibuixa a l'hora de marcar els matisos de registre que haurien de diferenciar els diàlegs dels nobles dels dels esclaus. Cal advertir, en aquest sentit, que mentre que la majoria de les obres d'Arbó van ser repetidament reescrites per l'autor, les peces teatrals no van sofrir cap versió posterior.

Si la *Nausica* de Maragall —que malgrat que és anterior a la d'Arbó, no va ser llegida per aquest fins més tard— es caracteritza per la lluminositat i prové de la ploma ja madura del poeta, contràriament, la d'Arbó és una obra primerenca i la singularitza la captació d'un moment de torbació adolescent canalitzada a través d'aquesta figura perenne que és la princesa Nausica.

TINO COSTA

L'any 1947 apareix *Tino Costa*. Havien passat dotze anys des de la publicació de l'última novel·la i entremig s'havia esdevingut la guerra, el desenllaç de la qual tindria un efecte determinant en l'obra d'Arbó; el més visible, l'ús del castellà en la majoria d'obres posteriors. La primera obra en castellà va ser la biografia *Cervantes* (1945), que va representar un èxit important i es va traduir a una dotzena d'idiomes; el 1952 faria una nova i controvertida incursió en el gènere amb *Verdaguer*, aquesta en català, i anys més tard seguiria amb *Pío Baroja y su tiempo* (1963) i *Oscar Wilde* (1960).

Si havíem agrupat per una banda *Terres de l'Ebre* amb *Camins de nit*, i per una altra *L'inútil combat* amb *Hores en blanc*, podem situar ara *Tino Costa* com a cloenda d'un cicle que formaria amb les primeres, però alhora com a frontissa entre aquestes i el segon grup. D'altra banda, conté un anunci de l'escenari urbà que domina en les posteriors novel·les castellanques. La concentració narrativa en un únic personatge aparella *Tino Costa* a les dues novel·les de to existencialista, però la interiorització aquí no és tan acusada; en canvi, el punt de vista narratiu, el relat en tercera persona, l'associa clarament amb el que anomenem el primer cicle de l'Ebre.

Tino Costa és l'esforç més ambiciós realitzat per Arbó per tal d'il·luminar amb la novel·la una ànima singular i turmentada. Com a *L'inútil combat*, Tino és un personatge que no s'ha integrat en el medi —en aquest cas hi ha jugat un pes important el fet de ser fill bastard— i sent la necessitat de fugir del poble. Els seus retorns són temuts per la població, representada en les murmuracions dels rogles de dones, i en efecte arrossegà a la desgràcia primer la Mila, que abandona el seu ric promès Tiago de Candaina per ell, i després la Sileta, morta en els seus braços en una nit d'horror. Com passa a *Camins de nit*, envolten la història central un conjunt de relats sobre personatges i fets més o menys laterals, però ara l'autor dirigeix més la seva energia a descriure la psicologia del protagonista.

Cada cop que Tino Costa torna al poble ho fa amb l'anhel de retrobar la felicitat de la infantesa. De fet, Tino —i en això és germà del seu inventor, Sebastià Juan Arbó— veu el món des de l'òptica del paradís perdut, de les mitificades dolçors de la infantesa. Però, tret de la seva mare, que torna a tenir com a atribut principal el de l'espera, la resta de les il·lusions es van esvaint. La trobada amb la Mila és descrita com la unió de dues ànimes solitàries, però el pes de la família i el rebuig escandalitzat del poble acaba separant-los de nou.

Un interessant personatge, per insòlit, es perfila com l'únic capaç d'entendre la bondat i l'anhel de puresa que dormen en el fons de Tino Costa. És el vell professor de música Baldà, amb el qual Tino manté converses de volada filosòfica. El vell comprèn el turment i el desfici d'ell; és, però, un home conformat que ha optat i ha conquerit l'harmonia després d'haver superat les tempestes íntimes en què l'altre sucumbirà. També el vell és dels únics que coneixen i reconeixen l'art escultòric de Tino. Un element esplèndidament aprofitat per Arbó per construir un correlat de la mateixa novel·la: ens diu

que Tino —Arbó— ha abocat en el treball d'esculpir una figureta —la novel·la— feta en fusta d'olivera tota la seva lluita i tot el seu misteri interior.

Un dels episodis relativament innovadors respecte a la producció anterior de l'autor són les peripècies de Tino Costa als barris baixos barcelonins. Descrits com un autèntic descens als inferns, hi trobem la capacitat d'Arbó per combinar la crua explicació de la immundícia dantesca i personatges deformats fins a l'infrahumà amb un primorós lirisme que brolla del xoc amb la intimitat del protagonista. El mateix Tino Costa és un viu exemple d'aquesta contradicció entre una afinada sensibilitat per a la bellesa o la bondat de certes persones —la mare, Sileta, Mila— o per mantenir l'amistat com un tresor —Màrius, Quim, Baldà— i, per contra, una brutalitat que l'arrossega com una força superior a ell. A semblança de llibres anteriors i lligada a aquesta percepció de la bellesa, trobem la força consoladora i acariciant que exerceixen algunes veus —la de la Sileta— sobre Tino Costa.

La bestialitat és, al costat del lirisme, un element substancial a *Tino Costa*. Una bestialitat que apareix en la relació entre persones: les corretjades del pare del iaio de Tino a la seva iaia, les bromes brutals al Candiet..., entre d'altres. Apareix en la relació amb el medi: els tres xiquets cremats dins d'un carro o el carreter que queda penjat per la faixa. Hi ha, per fi, una bestialitat de tot el poble cegat contra un home: la persecució i lapidació fins a matarlo colgat com un gos de Tino Costa. Però si hi ha un moment en què es lliguen de manera indissoluble violència i tendresa, brutalitat i poesia, és quan la Mila fa els preparatius per penjar-se a la seva habitació, davant la finestra per on entren ja els primers símptomes primaverals; l'escena és descrita minuciosament i com un acte d'alliberament que ens recorda Agneta llançant-se al canal a *Terres de l'Ebre*.

Capítol a part mereixeria el somni premonitori, asfixiant, que assalta Tino Costa en la seva última nit, lluitant amb la mare contra la crescuda del riu davant la mirada immòbil, ja acusadora de Sileta. És una peça rodona i acabada, però que encaixa dins l'estructura complexa de la novel·la.

Tino Costa s'estructura, com és habitual en les primeres novel·les d'Arbó, en tres parts. Una mena de pròleg ens informa que l'autor ha recollit de la memòria popular els fets que hi narra. Però, evidentment, la manipulació posterior, l'estudiat joc d'anades i vingudes en el temps que reflecteixen els capítols, delaten la concepció demiúrgica que Arbó té de la novel·la i desbaraten el tòpic de l'Arbó temptejant, intuïtiu i irregular. L'avanç que es fa

del desenllaç a l'inici de la novel·la, lluny de restar-li tensió, ens acosta a un fatalisme heretat de la tragèdia grega. Un fatalisme que s'incardina en el camí inexorable que segueixen els personatges cap a la destrucció: Sia, Sileta, Tino, Mila i Maria Àgueda.

Afirmava l'autor que amb *Tino Costa* deia adeu als seus fantasmes d'infantesa i joventut...

LA NIT DE SANT JOAN

La nit de Sant Joan és una narració que apareix el 1961 formant volum amb una de les edicions de *L'hora negra*. La producció novel·lística en castellà de l'autor durant aquells anys havia donat *Sobre las piedras grises* (1949), *María Molinari* (1954) i *Nocturno de alarmas* (1957), amb les quals havia fet el pas a la novel·la d'escenari urbà i la trilogia *Martín de Caretas* (1955-1959), que havia donat cos a una mena de novel·la picaresca moderna.

A *La nit de Sant Joan*, una vegada més, Arbó aprofita el recurs al diari íntim per mostrar-nos l'agonia i la passió d'un personatge, que s'agermana d'aquesta manera amb el de *L'inútil combat* i *Hores en blanc*. Aquesta peça breu conté bona part de les inquietuds que acostumen a arrossegar els personatges arbonians, sinó que aquí per raó d'una més gran condensació tot adquireix un to simbòlic, transcendent.

Fèlix Antó narra la seva curta vida des de la desfeta final; un abaltiment, però, amb un matís que el diferencia d'altres personatges de l'autor: en els seus últims dies sembla que ha vist l'anhelada pau. El nen de les primeres pàgines, amb els seus records i sentiments, és gairebé idèntic al dels primers capítols de *L'inútil combat*, però en aquest cas la crisi no ve per cap condicionament exterior, sinó per un desfici íntim que l'empeny a abandonar el medi on viu aparentment integrat. Aquesta decisió repercuteix en un sentiment de culpa per l'abandonament de la família, de la terra i de l'amiga Rosa Maria, si bé el detonant de l'ensorrament prové de la gelosia i el desengany sofert amb el seu amor a ciutat: Olga. La humiliació a què es veu sotmès per ella activa en Fèlix, home pausat i pacífic, una onada abassegadora d'agressivitat que l'acaba conduint a la presó i posteriorment a la clínica.

L'atmosfera asfixiant que es crea en alguns passatges del relat, juntament amb el caràcter d'indefinició temporal i espacial, posen en íntima relació aquesta obra com cap altra amb la peça teatral *La ciutat maleïda*, erigint-se

ahora com a pont entre aquesta i les dues esmentades més amunt i evidenciant un cop més la profunda unitat que presenta la producció literària arboniana.

Si l'aigua és un dels elements simbòlics habituals en l'univers novel·lístic d'Arbó —normalment associada a la infantesa, a la felicitat—, en aquesta obra ressalta, ja des de la referència que en fa el mateix títol, el símbol del foc, que expressa el trasbals interior del personatge, la seva desfocada i turmentada incomoditat a través de les diferents situacions de la vida.

NARRACIONS DEL DELTA

Narracions del Delta (1965) és l'únic llibre d'Arbó format per contes o relats breus. En realitat, com explica l'autor en el pròleg, es tracta d'una tria i posterior reelaboració d'episodis d'altres obres que podien funcionar com a narracions autònomes.

La primera part del llibre recull un conjunt de relats que, en part, constitueixen una visió costumista de la vida de les Terres de l'Ebre. En aquests contes tenen cabuda personatges o situacions típiques de la comarca: el barquer que passa la gent d'una riba a l'altra a Amposta, el «tonto» del poble, les històries dels gossos rabiosos... Alguns dels contes es presenten explícitament com a experiències viscudes pel mateix autor, com «El meu cosí Quico», i en d'altres es juga amb la superstició i entorn de la relació entre amics, tema car a l'autor, que l'ha explotat en altres obres. Tot i la mirada costumista a què al·ludia, trobem en aquests relats el singular contrast de brutalitat i tendresa habitual en l'obra de l'autor.

La brutalitat és omnipresent i va molt lligada al contacte amb la natura, amb la duresa que imposa la vida rural i que sembla contagiï també la relació entre les persones. Moments d'especial brutalitat els trobem en el primer conte, quan el barquer s'arrenca totes les dents per tal d'evitar el servei militar; en el final tràgic de Quico, o en els procediments usats amb els que contraven la ràbia, autèntic cas extrem de bestialització humana. En contrast amb això, una fina sensibilitat caracteritza les pàgines plenes de tendresa dedicades a la relació de l'autor amb el seu cosí Quico, a la pena que envaeix Jaume quan ha de matar el gos que «considera de la família» perquè ha contret la ràbia, o a la descripció de l'exmeuca Carmeta que es fa al conte «El valent».

Que reflectís en els diàlegs la parla pròpia d'Amposta i la Ràpita, fet excepcional en l'obra d'Arbó fins en aquell moment, va lligat a la voluntat de

l'autor de retratar al més realistament possible la vida d'aquestes terres i confirma el costumisme que plana sobre aquesta part de *Narracions del Delta*. Els dos relats que configuren la segona part recorden el to més amarg dels primers llibres de l'autor i es refereixen, a més, a una època més reculada.

Les dues narracions de la segona part de *Narracions del Delta*, «La baralla» i «La Pigada», són dos episodis procedents, amb retocs molt lleus, de la novel·la *Camins de nit*. Tant la primera, que narra l'enfrontament ferotge entre Jaume —el pare del protagonista de la novel·la, Marçal— i Borra, com la segona, que explica les desventures d'una noia casada amb un gandul i dels seus fills, poden considerar-se històries perfectament completes i amb un impacte en el lector que supera el que provocaven dins de l'estructura novel·lística originària.

«La baralla» comença posant-nos en antecedents sobre l'enfrontament dels contrincants, crea unes expectatives ombrívols a través de les pors de Marina —la dona de Jaume— i finalment ens submergeix de ple en la bestial batalla descrita moviment per moviment, gairebé de manera cinematogràfica, primer, i poèticament al final. A «La Pigada» es combina la història familiar amb l'atmosfera pululant en què es mou la dona i un final sentimental. Considerem que constitueixen la millor aportació d'Arbó al gènere curt.

L'ESPERA

L'espera (1967) és una obra peculiar dins el corpus novel·lístic arbonià. Assenyalada com el retorn de l'autor a la novel·la catalana després de *Tino Costa* (1947), significa el retrobament amb uns temes i personatges plenament emparentats amb els de la producció catalana anterior, que havien estat revisitats per l'autor en el primer volum de les memòries, *Los hombres de la tierra y del mar* (1961). La singularitat de *L'espera* respecte a les novel·les catalanes de tema semblant d'Arbó rau en una nova perspectiva per part del narrador.

Andreu de la Canda passa per unes vivències que no s'allunyen gaire de les que sofreix el personatge arquetípic d'Arbó. Tot de calamitats es van abatent sobre aquest pagès del Delta: la mort de la primera dona, la mort del fill que té amb la segona, la mort de la segona dona, la marxa del primogènit a la guerra del Marroc... Tots aquests daltabaixos van fent d'Andreu una persona irascible, desenganyada; llavors, sorgeix la Briga, la dona que estima amb l'apassionament que no havia sentit per les altres dues. Però també aquesta felicitat durarà poc: la Briga s'havia refugiat a casa Andreu i la

Masaveta —la segona dona— fugint del borratxo del marit, el Randet, que l'acaba matant d'un tret. El fracàs i la insatisfacció, típic dels personatges arbonians, persegueix fatalment Andreu. La gran diferència és que, si bé cau en l'abatiment o en la còlera com els altres, no cau en el desesper, sinó que supera els revessos posant l'esperança en un nou motiu; i així el seu amic Pau Roda pot dir: «La vida és un misteri i perquè no és més que una espera...» (Juan Arbó 1993d, 198).

Pau Roda en els seus llargs parlaments precisa la filosofia que sembla que impregni la novel·la: és un desenganyat que fixa l'esperança en un impossible per tal de continuar tirant endavant. Aquesta espera revesteix una gran ambigüïtat que la novel·la no tracta d'aclarir, la qual cosa permet una interpretació de to pessimista i escèptic, com sembla professar Pau: «la vida té alegries, però són alegries d'un moment; són com el vol d'un ocell a l'alba» (ídem, 212); o una de més acostada al sentit cristià, que és la que proposa Joan Sales (1993, 12) al pròleg: «¿per què esperaríem tant si no haguéssim d'esperar res?». El cert és que la figura de Pau Roda culmina un personatge que Arbó ha anat perfilant en altres novel·les: l'amic del protagonista. En cap d'aquelles novel·les, però, no té una influència tan benigna sobre l'antiheroi, alhora que s'erigeix en contrapunt d'aquest pel fet de formular ideològicament allò que l'altre desenvolupa vivencialment. Aquest desdoblament, d'altra banda, té com a conseqüència l'allargament exasperant de les intervencions discursives de Pau Roda.

També el narrador ha perdut l'arravatament febrós, l'empenta intuïtiva de les primeres obres i es caracteritza ara per un estil més pausat, amb menys nervi. La dispersió causada per un espai excessiu dedicat a retratar la vida i els costums del poble porten l'autor a trencar l'equilibri que l'allunyava del costumisme, fet que afebleix la intensitat del drama central i el ritme de la novel·la. Aquesta voluntat de reproduir la vida local fa que es dibuixin amb cert detall figures en principi secundàries com Manuel «lo tonto», Ximo el barber, Jaume el barquer, el Randet, el Meret o el Quinzet.

A diferència de la importància que adquireix la figura de l'amic, la de la mare, que és fonamental en gairebé totes les altres novel·les, a *L'espera* resta en un discret segon pla. Hi hauríem d'exceptuar, tot i que en un estrat diferent, l'afectació obsessiva de la Masaveta pel seu fill Tonet. Quan ell mor, ella, sumida en un estat de postració, vol rescabalar-se de les desgràcies pròpies idealitzant-lo i vivificant-lo. Al final, ja al llindar de la bogeria, s'asseu

enmig d'una forta nevada a la porta del cementiri i entre delirant i somniant s'imagina que el veu avançar cap a ella. La visió, tenyida d'una màgica densitat lírica i escrita amb una sensibilitat extrema, és el millor episodi de la novel·la.

L'espera, el temps de l'acció de la qual pot establir-se entre 1909 i 1923, constitueix una nova aportació —al nostre entendre, la més desigual— d'Arbó a la reelaboració mítica del món del Delta, que fonamenta una part substancial del seu univers novel·lístic. Aporta, d'altra banda, una nova llum a la seva concepció de l'existència humana.

ENTRE LA TERRA I EL MAR

En el pròleg que el mateix Arbó escriu per a aquesta obra, parla de l'inici d'una nova sèrie de novel·les que tindran de nou com a escenari les terres del Delta de l'Ebre. Aquest retorn al marc de les primeres novel·les coincidia en ell amb un retorn a la llengua pròpia. L'original d'aquesta primera novel·la del nou cicle, en efecte, és escrit en català, tot i que *Entre la tierra y el mar* va veure la llum en castellà, el 1966, després d'obtenir el Premio Blasco Ibáñez.

Entre la terra i el mar, doncs, obre un nou cicle novel·lístic que es completarà amb *La tempestad* (1975) i *La masia* (1975). La plasmació de les vides d'uns mateixos personatges i la presència d'un escenari comú —Sant Carles de la Ràpita i les riberes del Delta de l'Ebre— fan que puguem parlar estrictament d'una trilogia. Tot i això, el 1981 apareix *El segundo del Apocalipsis*, que conserva algun d'aquells personatges però ja endinsant-se en la temàtica de la Guerra Civil, i transcendent el marc geogràfic riberenc.

Tal com afirma en el pròleg, l'autor es proposa de salvar de l'oblit una època de l'existència de les Terres de l'Ebre: la que es desenvolupa als voltants de primers de segle. Es proposa, per tant, d'escriure un fresc, un relat costumista, dels usos socials i de l'ambient de l'època. I en efecte, aquesta voluntat notarial de descriure minuciosament els treballs del camp, els homes que el conreen, les festes que s'hi celebren i els conflictes que s'hi plantegen, ocupa a *Entre la terra i el mar* un espai molt destacat. Fins a l'extrem que en alguns llarguissims episodis —com és el cas de l'explicació de la vida de les anguiles o de la narració de les festes de Tortosa— un té la sensació que s'han transcendit els límits de la novel·la per anar a parar a l'antropologia, al folklorisme.

Aquesta introducció al nou cicle novel·lesc, però, desenvolupa suficientment allò que ha de ser el nervi central de les novel·les posteriors: la masia

i els membres de la família que l'habiten. Aquesta família s'inicia amb un gest fundacional simbòlic, que recorda *Terres de l'Ebre*, i que la lliga indissolublement a la masia: és justament el trasllat del matrimoni Jaume-Maria Rosa, de la Ràpita a la nova casa. Ben aviat la figura d'ella destaca, tal com solem veure en Arbó, com a mare modèlica i autèntica ànima de la llar; també amb una especial comprensió per Monxe, el drama del qual s'inicia als últims capítols d'aquesta obra en saber que no era fill del matrimoni, sinó adoptat, i vertebrarà les següents de la sèrie.

Igualment, i en relació amb la masia, es dibuixa la figura emblemàtica de Pere Franch. El vell mestre retirat encarna la visió de la vida que és pròpia de l'Arbó dels últims anys —cal saber que en un primer moment el títol d'aquesta novel·la havia de ser *Les il·lusions de Pere Franch*—. Vell lluitador per la justícia, amb el pas dels anys s'ha anat desencisant i s'ha anat tornant més escèptic. Viu retirat en una caseta a prop de l'estany i basa la seva felicitat en l'absència d'ambicions, en la contemplació pausada de la vida natural i distant de la resta dels homes. En ell habiten els dos extrems oposats que componen habitualment l'univers arbonià: d'una banda, la fascinació lírica, bonhomiosa; de l'altra, l'observació de la lluita sorda i implacable que presideix la vida de les bèsties i també les relacions humanes. Amb ell, Monxe —que es converteix en l'únic ésser en qui pot abocar el seu amor— descobreix que «darrera un espectacle bonic, s'amaga un motiu baix i trist» (Juan Arbó 1993b, 305-306). Tots aquest elements ens fan pensar en una influència de Pío Baroja sobre Arbó que fins ara no ha estat observada.

Una altra parella es desmarca del tipisme que caracteritza la majoria de personatges de la novel·la: són Guatxes i el Bardat. El primer, fotedor, i el segon, malhumorat, protagonitzen les poques pàgines realment humorístiques de l'autor i signifiquen un autèntic cant a l'amistat. En les novel·les posteriors, Guatxes anirà adquirint més importància i s'anirà revestint d'un sentit mític.

En conjunt, *Entre la terra i el mar* fonamenta l'arrencada del magne univers que Arbó bastirà amb aquest segon cicle de l'Ebre, d'una banda amb la presentació dels personatges que han de protagonitzar-ne els drames, i de l'altra, amb la recreació dels costums i l'ambient que dominava en aquestes terres a primers de segle. Mentre que la caracterització d'alguns personatges i l'efecte de gravitació entorn de la casa —que més endavant es revestirà d'un sentit simbòlic— recorden l'energia creativa de les primeres novel·les, en canvi, la dispersió i l'excessiu allargassament en descripcions costumistes i

folkloristes només és salvat per alguna breu i suggeridora evocació paisatgística impregnada de tellurisme.

LA MASIA

En els últims anys de la seva vida l'autor rapitenc publica obres de signe ben diferent. *Hechos y figuras* (1968) recull col·laboracions periodístiques; *La tempestad* (1975) pertany, com hem explicat, a l'últim cicle de marc rural; *El segundo del Apocalipsis* (1981) se centra en la temàtica de la guerra civil, i *Los hombres de la ciudad* (1982) constitueix el segon volum de memòries. *La masia* (1975) és l'última novel·la de Sebastià Juan Arbó en català.

La masia s'obre amb el retorn del personatge principal, Monxe, al seu poble, la Ràpita, després d'una absència de sis anys. És un començament insòlit en l'obra arboniana, on sovint es produeix el moviment contrari, la fugida. Cal remarcar el paral·lelisme entre el retorn d'aquest personatge amb l'evocació dels dies passats que se li suscita i el to igualment evocador, quan no elegíac, que adopta el narrador en relació als fets i als paisatges de la novel·la, que situa en una època força anterior a la de l'escriptura, i que podem concretar entre 1924 i 1936.

A *La masia* una espessa xarxa de personatges secundaris abracen l'acció principal, però a diferència de *L'espera*, on la consistència de la novel·la es ressent de l'excessiva atenció dedicada al costumisme, aquí les històries laterals són narrades amb ritme àgil i s'entrecreuen amb eficàcia amb la història central per tal de constituir un tot harmònic, equilibrat. Si el relat principal narra l'avanç fatal cap a la destrucció de la família sorgida de la masia, entorn de l'enfrontament entre Jordi i Monxe, Pere Franch fa de lligam amb la qüestió dels «caveros», i ell mateix i Guatxes, amb el drama del Moro, de la Perala.

Com hem vist en la majoria d'obres de l'autor, també a *La masia* un destí fatal s'abat sobre la vida d'uns homes fins a abocar-los a la destrucció. Tot i així aquesta fatalitat es veu envoltada d'unes connotacions que fan que la concepció de la vida que es deriva d'aquesta novel·la difereixi substancialment de les altres. Les morts de la mare, Maria Rosa, el pare, Jaume, o Monxe van acompanyades d'un sentit d'esperança; en la descripció dels últims moments d'aquestes vides la prosa d'Arbó es tenyeix de lirisme i emana un sentit gairebé místic. D'altra banda, la figura de Guatxes adquireix una significació simbòlica molt propera a la que havíem assenyalat a *Camins de nit* en Marina,

la mare de Marçal: el vell va perfilant-se com a pare mític dels orfes i de les víctimes d'una guerra que ja sent com s'apropa en les seves reflexions del capítol final, a la primavera del 1936.

No és aquest l'únic indicatiu que ens apropa al significat profund de la novel·la, que en transcendeix l'aparença realista. Com ja podem intuir amb el títol, la masia, lluny de limitar-se al significat estricte del mot, va adquirint al llarg de la novel·la una dimensió simbòlica d'estança de l'ànima, de clos protector per als éssers que s'hi aixopluguen i que en abandonar-la i menystenir-la no només pateixen la dispersió, sinó que coven l'odi uns contra els altres. Les descripcions dels paisatges en general i en particular de la masia evidencien el procés de mitificació que opera Arbó sobre la realitat a través d'una evocació poetitzada.

A *La masia* es combinen els episodis centrats en fets d'abast individual amb d'altres que es refereixen a qüestions col·lectives. Si bé és cert que el *leit motiv* de la novel·la és l'amor enfrontat dels dos germans per una mateixa dona, Montserrat, també és cert que aquestes tensions suren en un marc més ampli que és la realitat del poble, de la terra. Aquest aspecte té un tractament especial en l'episodi de la disputa entre els pagesos que han fet fèrtil el Delta i els suposats amos que acudeixen a usurpar-los les terres; aquesta situació dona peu a Arbó a traçar unes descripcions poc freqüents en la literatura moderna després de Tolstoi: les masses en moviment; d'altra banda, li permet posar de manifest la unanimitat gairebé tribal que imperava en els pobles del Delta a l'època en què s'emmarca el relat. Sense la unanimitat de sentiment no seria possible el sentit de tragèdia que nia en el fons de les seves obres i que fa que la mort d'un infant sigui sentida com una desfeta pròpia per tota la comunitat.

Creiem que en conjunt l'última obra d'Arbó en català, *La masia*, assolix un nivell semblant al de les seves millors novel·les de joventut gràcies a la intensitat de les descripcions i al manteniment del ritme narratiu. En un altre ordre de coses, l'epíleg de la novel·la, que se situa uns anys després de l'escapament dels fets principals i intencionadament al caire de la guerra del 36, aporta unes reflexions que ens situen, lluny d'aquelles primeres obres, en la perspectiva esperançada que resumeixen aquestes paraules de Guatxes: «la vida s'havia de mirar tal com era: una mort i una resurrecció» (Juan Arbó 1993f, 670).

BIBLIOGRAFIA

- ALBORG, Juan Luis. 1962. *Hora actual de la novela española*. Madrid: Persiles.
- ARNAU, Carme. 1987. *Marginats i integrats en la novel·la catalana*. Barcelona: Edicions 62.
- BALAGUER, Josep Maria. 1991. «Estudi introductori». Dins *Hores en blanc*, editat per Josep Maria BALAGUER, 7–26. Barcelona: Edicions 62.
- CABALLÉ, Jordi. 1988. «La formació d'un mite: les Terres de l'Ebre». Tesi doctoral. Universitat de Barcelona.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1961. *Los hombres de la tierra y del mar*. Barcelona: Librería Editorial Argos.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1982. *Memorias. Los hombres de la ciudad*. Barcelona: Planeta.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1993a. *Despertar*. Dins *Obra catalana completa (II)*, editat per Emili ROSALES, 461–499. Barcelona: Columna.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1993b. *Entre la terra i el mar*. Dins *Obra catalana completa (III)*, editat per Emili ROSALES, 215–457. Barcelona: Columna.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1993c. *Hores en blanc*. Dins *Obra catalana completa (II)*, editat per Emili ROSALES, 171–249. Barcelona: Columna.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1993d. *L'espera*. Dins *Obra catalana completa (III)*, editat per Emili ROSALES, 9–214. Barcelona: Columna.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1993e. «Prefaci». Dins *L'inútil combat. Obra catalana completa (II)*, editat per Emili ROSALES, 11–18. Barcelona: Columna.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1993f. *La masia*. Dins *Obra catalana completa (III)*, editat per Emili ROSALES, 459–671. Barcelona: Columna.
- KELLOGG, John Felton. 1975. «Aspectos de alienación en la novelística de Sebastián Juan Arbó». Tesi doctoral. University of Southern California.
- SALES, Joan 1993. «Dues cartes. De l'editor a l'autor». Dins *L'espera*, editat per Emili ROSALES. Barcelona: Columna.